Declarações de Daniel Blaufuks, ex-fotógrafo d'*O Independente* e revista K

Recebidas por *e-mail* a 10 de fevereiro de 2012

Biografia

Nasceu em Lisboa, em 1963, no seio de uma família de refugiados judeus alemães. Estudou fotografia no Ar.Co., *Royal College of Arts*, em Londres, e *Watermill Foudation*, em Nova Iorque. O trabalho de autor que desenvolve tem explorado a ligação entre a fotografia e a literatura. Ex-fotógrafo d'*O Independente* e revista K, sempre assumiu uma atitude de desprezo para com o fotojornalismo. É autor de vários livros, instalações e diários fac-similados, como *London Diaries* (1994), *Uma Viagem a São Petersburgo* (1998), *Sob Céus Estranhos* (2002), *Um Pouco Mais Pequeno do que o Indiano* (2006), *O Arquivo* (2008) e, entre outros, *Terezín* (2010). Em 2007, foi distinguido com o Prémio BES PHOTO 2006. O seu trabalho encontra-se representado em várias coleções, como a da Fundação Calouste Gulbenkian, Coleção Berardo e Centro Galelo de Arte Contemporânea, além de outros centros internacionais.

1-Como descreve a experiência de ter trabalhado n'*O Independente*?

Trabalhei n'*O Independente* como fotógrafo a tempo inteiro, a partir do número zero e durante cerca de dois anos e meio. No entanto, não sou fotojornalismo, nem nunca fui ou quis ser.

2- O que distinguia a fotografia deste jornal dos outros que existiam na época? E qual o contributo d'*O Independente* para mudar a fotografia em Portugal?

Comparando os dois semanários importantes da época, é visível o radicalismo da nossa proposta no panorama nacional da altura.

Nota: As restantes perguntas, Daniel Blaukfuks diz não ter interesse em responder por não se considerar fotojornalista.

Declarações Jordi Burch, fotógrafo da Kameraphoto

Recebidas por *e-mail* a 5 de outubro de 2012

Biografia:

Nasceu em Barcelona em 1979. Reside atualmente em São Paulo, Brasil. Tirou o curso de Fotografia e História de Arte, no Ar.Co. Foi colaborador permanente da revista *Grande Reportagem*. Colaborou com a revista *Pública* (jornal *Público*), *Expresso*, *Visão* e *Egoísta*. Tem trabalhos em publicações internacionais, como *National Geographic*, *Courier International*, *Playboy Russa* e *Folha de São Paulo*. Desde 2007 integra o coletivo **Kameraphoto**. A partir de 2008, tem-se dedicado a projetos autorais e participado em várias exposições: "Estamos Juntos!" (individual, Casa Fernando Pessoa - Lisboa, 2007); "Amor Cachorro" (individual, Galeria Nara Roesler - São Paulo, 2008); "Hasta la Victoria Hernesto" (coletiva, *Freedom Tower Art Show* - Miami, 2008); "Amor Cachorro" (individual, Galeria P4 - Lisboa, 2009); "Angola Mood" (individual, Galeria Bernardo - Lisboa, 2009).

1 - Qual considera ser a função social do fotojornalismo e da fotografia de imprensa?

Eu não acredito no fotojornalismo. Faço algumas reportagens porque preciso ganhar dinheiro, mas acho o fotojornalismo uma banalidade pela forma como documenta e pensa o mundo. Quase sempre o fotojornalista fala mais dele numa imagem, do que no assunto que está a retratar. Porque existem tantas imagens de guerra a preto e branco? A vida, por muito dura que seja, é a cores. Porque gostam tanto os fotógrafos de fotografar a desgraça? Porque é mais fácil de surpreender se comparada com a alegria. Muitas vezes, pergunto aos meus amigos que sonham, ou vão mesmo para as guerras, o porquê de eles não irem saltar de *bungee jumping*, ou porque não vão fazer escalada, já que precisam de adrenalina.

Como vê a fotografia de imprensa de hoje?

O fotojornalista, na maioria das vezes, não tem capacidade de análise. É um Rambo que gosta de cenários complicados, de contar estórias de aventura.... claro, não

generalizando, o que eu vejo nas reportagens é o ego dos fotógrafos. Eu diria mesmo que, às vezes, seria muito melhor ter uma má fotografia que falasse das pessoas em questão do que ter uma boa fotografia que não fala de ninguém, a não ser de como o fotógrafo se atirou para o chão na busca de um melhor plano. Por exemplo; quando olhamos para um álbum de família, o que nos interessa é o assunto, ficamos encantados porque reconhecemos coisas que nos importam, mesmo que seja uma péssima fotografia e não precisamos de mil artefactos para a valorizar. É como esta coisa do *instagram* - a vida pode não ser suficientemente interessante, mas mete-lhe um filtro e já é - assim vai o fotojornalismo (existe até quem já faça fotojornalismo com isso). Acho que o mundo precisa de ser visto com um olhar mais atento, mais sério, com menos "filtros".

Para terminar, Stalin disse "A morte de uma pessoa é uma tragédia; a de milhões, uma estatística"

Julgo que o jornalismo de hoje é isso; uma estatística.

Entrevista a Adelino Meireles, ex-fotógrafo do *Público* e coordenador da Global Imagens, no Porto

Realizada no *Jornal de Notícias*, Porto, 1 de setembro de 2011

Biografia

Nasceu em 1967. Completou o curso de Fotografia pela Escola Superior Artística do Porto. Em 1990, começou a colaborar no *Público*, jornal onde se manteve até 1997. No ano seguinte, entrou no grupo Edipress onde colaborou até 2000, essencialmente para o jornal *24 Horas*. Nesse ano, passou para o *Jornal de Notícias.* Hoje é editor adjunto de fotografia da Global Imagens.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Em primeiro lugar, é importante ter credibilidade. Não podemos tirar, nem acrescentar elementos. Depois, temos de captar a realidade tal qual ela é e alertar para o que está bem e mal. Ter um papel interventivo.

2 – Indique que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes da sua carreira? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Para as pessoas, não sei bem. Mas a mim, o trabalho que fiz há muitos anos, na Ribeira Quente, nos Açores. Deu-se uma derrocada e morreram trinta e tal pessoas. Foi a primeira vez que estive numa situação daquelas, não houve muitas situações semelhantes em Portugal, em que morreu tanta gente num sítio tão pequeno. Esse trabalho foi marcante para mim e para as pessoas que o viram. Houve outro trabalho, em que não fiz nenhuma fotografia – só no dia a seguir -, quando Salman Rushdie veio em Portugal. Ainda estava sobre ameaça de morte e nunca tinha sido fotografado em público. Consegui fotografá-lo no meio do povo. Não foi pela fotografia em si, mas pela situação de um homem que vivia escondido e conseguir apanhá-lo no meio das pessoas.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Na captação das imagens todos nós somos objetivos. Não é muito fácil fugir da realidade. Podemos manipular um pouco a realidade em termos técnicos; a escolha da

objetiva, por exemplo. A forma como tratamos o assunto em si, a maneira como a fotografamos pode não ser muito real.

5 - Enquanto editor, a que critérios recorre para selecionar as fotografias?

Em primeiro lugar, o critério jornalístico. Não estamos a trabalhar para nós, mas sim para pessoas que não têm a mesma visão. Se conseguirmos conjugar a informação que uma fotografia contém com a estética da imagem, melhor.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Sim. Devido às minhas funções nos últimos anos, não fotografo tanto como gostava. Acho que funciono bem sob pressão. Em situações dramáticas em que é preciso escolher uma causa atrás da máquina.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Tem de ser uma fotografia bem exposta. Tecnicamente tem de estar bem conseguida. No fotojornalismo, a imagem tem de ter a notícia. Trabalho num jornal nacional com critérios regionais, que vive muito da pequena história, por isso, as imagens têm de saber mostrar essas histórias.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Quando conjuga as duas coisas: a notícia e a estética.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser, em simultâneo, um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

É próprio de tudo na vida. Quem faz alguma coisa é sempre sobre a sua perspetiva, quer seja na fotografia como no jornalismo escrito. Nas profissões onde existe criatividade, há sempre a perspetiva que o seu autor tem das coisas que o rodeiam e que tenta retratar.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Quando se compromete a verdade da notícia.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Para mim, não é concorrência, mas uma linguagem completamente diferente. Os públicos misturam-se, mas, no fundo, também são um pouco distintos. Como costumo dizer, quando a televisão chegou a fotografia já cá estava. Quando queremos mostrar os filhos, mostramos uma fotografia e não um vídeo. Os diretores dos jornais têm medo da concorrência e vão muito atrás das televisões, mas não creio que sejam concorrentes.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Primeiro, até onde me deixarem. Depois, há limites éticos e deontológicos que nunca ultrapasso. Quando se fala em fotojornalismo, associa-se muito a imagens de dor e de guerra. No entanto, há uma diferença muito grande entre fotografar em Portugal e fotografar no estrangeiro. No estrangeiro, seria capaz de fazer fotografias completamente diferentes em situação de catástrofe e de mortos do que faria em Portugal ou, pelo menos, publicá-las. Existe um distanciamento maior quando as imagens são captadas no estrangeiro. A fotografia não é assim tão linear como se diz. Há um apelo ao critério da proximidade. Mas há limites que nunca ultrapassaria, que é o critério do bom gosto e da dignidade humana.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelos jornais onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Cada um valoriza à sua maneira. O jornal *Público*, onde trabalhei, valorizava muito a fotografia. O *Público* foi uma pedrada no charco em termos de fotojornalismo português. Depois, estive no *24 Horas* que valorizava outro aspecto da imagem que não é tanto agradável. O *JN* tenta, mas são linguagens diferentes. Tem dias.

Percentagem: estamos numa fase em que a força da fotografia está a diminuir bastante, por vários fatores. Primeiro, porque não temos o controlo do que é feito. A nível nacional, há muita gente a fazer fotografia por todo o lado. Muita gente a fazer má fotografia e para o desenrasca. Depois, há muita gente boa a tentar entrar, mas

não consegue. As agências internacionais trabalham muito melhor, o que tirou força às secções de fotografia. Mesmo a agência Lusa, que Global Imagem não tem, deu um salto qualitativo. Nunca me lembro de alguma vez se ter aumentado o tamanho de uma fotografia e cortado ao texto, mas muitas vezes do contrário. Não será uma ditadura a 100 por cento, mas a 90 por cento.

14 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

No meu caso, não condiciona. A acontecer, penso que há culpa de parte a parte. Entendo o jornalismo como um todo e não que existe um jornalismo escrito e um jornalismo de imagem. A reportagem é realizada sempre a dois. Sobretudo naqueles trabalhos maiores, tento colaborar com o jornalista que irá escrever o texto. Quando anda cada um para seu lado, acaba por ter mais força a parte do texto. Se as coisas foram negociadas e faladas, o trabalho será feito em equipa e ninguém condicionará ninguém.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Há mais jornais lá fora. Estamos num mercado muito pequeno e não podemos ir em grandes euforias. Há muitos títulos em Portugal, mas 90 por cento são enlatados. Há muito poucos projetos construídos e cada vez existem menos. Não é muito fácil conseguir investir.

16 - Geralmente, a escolha da legendagem das suas fotografias é da autoria do editor de secção? Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Que me lembre, não.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Em termos da profissão, alterou completamente as rotinas, mas em termos de produto final, não mudou muito. Apenas é vinte vezes mais rápido fazer o mesmo que fazíamos na altura do digital.

18 - Ao tratar as imagens num *software* de edição eletrónico para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Tratamento. O Photoshop é exactamente o mesmo que o laboratório: o ampliador. Só que antigamente demorava-se muito mais tempo a tratar a imagem. Também fazíamos máscaras, clareávamos a foto. Havia uma série de truques que, não sendo alterar a realidade, davam um cunho pessoal à imagem.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Até tirar um fio do posto elétrico que fica mal. Não se pode deturpar a realidade. Mas existem ruídos de imagem que não estão lá a fazer nada. Ok, estão lá. Os puristas dizem que não se pode mexer em nada. No entanto, acho que não interfere com a realidade e com a leitura da imagem. Não acho que por não estar lá o fio elétrico, a realidade tenha sido alterada.

20 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Acho que sim. Desconfiam. Assim como desconfiam do texto. Há histórias que de tão bonitas que são é quase impossível serem assim. É a tal coisa: Estaline, sempre que mandava matar alguém, desaparecia da fotografia. A manipulação da imagem sempre se fez, só que agora é mais rápido. O leitor comum, na verdade, não pensa isso. Por exemplo, o caso do aumento de mísseis da Reuters. Para o leitor que viu a imagem, é-lhe completamente indiferente estar lá um ou dois mísseis.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

É uma ameaça à profissão, na medida em que é facílimo tirar fotografias, não é fácil fotografar. É facílimo colocar uma fotografia do outro lado do mundo em meia dúzia de segundos. Em especial numa época de crise em que vivemos, é muito mais barato para o jornal colocar uma fotografia de um colaborador que tem uma máquina fotográfica e faz um registo do acontecimento. O caso da primeira página de hoje é gritante. Na minha opinião, a principal causa da fotografia estar em declínio no jornalismo é o aparecimento do digital, que nos facilita muito a vida, mas que veio popularizar a fotografia e torná-lo banal.

22 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção poderá ou não revelar uma

desvalorização da identidade do jornal, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Por que é mais barato e as agências trabalham muito melhor. O *JN* pedir um fotógrafo para ir para a Líbia. Não vamos lá fazer nada. O que iríamos fazer é o que os outros estão a fazer melhor porque conhecem o sítio. Corre-se o risco de repetir a mesma imagem, mas se o texto não tiver nenhuma mais-valia, também não vale a pena investir numa imagem. Se for uma equipa para fazer histórias próprias, faz todo o sentido. Agora, o que todos estão a fazer, não vale a pena.

Enquanto à valorização ou não da imagem, depende da qualidade. Cada vez as agências trabalham melhor. Se for contratado um *freelancer*, depende de quem contratei. Se for o jornal diretamente a contratar, pode-se perder qualidade, se a decisão passar por nós, tentaremos equilibrar as coisas. Quanto à identidade do jornal, não há.

23 - A criação da Global Imagens não ameaça a identidade de, por exemplo, o *JN*?

Claro que sim. Perde-se muitas vezes por causa disso. A fotografia é a mesma. É normal porque trabalhamos numa agência. Se houver uma fotografia que se destaque, uma foto única, é natural que aconteça. É uma situação um pouco ambígua. Convivo bem e adaptei-me bem a essa situação. Concentramos aqui as imagens dos vários órgãos. Quando existiam três jornais era mais complicado. Agora com o desaparecimento do *24 Horas* as coisas simplificaram-se. Enquanto o *24 Horas* fazia concorrência direta com o *JN*, o *Diário de Notícias* não. É muito raro as imagens do *DN* serem as mesmas que o *JN* quer. Agora, é normal que estejamos mais identificados com o *JN*. Já nos conhecemos há muito tempo e basta descer dois andares para saber o que querem. Sabemos melhor como as coisas funcionam. No entanto, consigo manter a independência em relação aos títulos. Não defendo o *JN* mais do que outros títulos, mas há obviamente uma ligação mais afetiva a este jornal.

24 - Aceitaram bem essa mudança?

Não aceitamos nem deixamos de aceitar por que nos foi imposta.

25 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

Não faço a mínima ideia. Há alguns anos estava convencido que o papel iria acabar rapidamente. Agora, não estou. As coisas estão a evoluir de uma maneira tal que é impossível fazer previsões.

26 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Ainda está tudo um bocado à toa. Há um apelo muito grande pela televisão. Acho muito bem o multimédia e muito mal a televisão. Temos de fazer algo completamente diferente da televisão, pois não existe a mínima hipótese de concorrer com este meio. Não temos os mesmos meios, a mesma prática, não existe a mesma linguagem. Podemos, no entanto, acrescentar imagem corrida nas fotografias; consegue-se fazer isso muito bem. O problema da Internet é que não dá dinheiro. Vamo-nos aguentando.

27 - Ao longo da tua carreira, como vê as mudanças que aconteceram no fotojornalismo?

No início da segunda metade do século XX, houve uma meia dúzia de fotógrafos muito bons. Eduardo Gageiro é um mentor de uma geração de fotojornalistas. Não muitos, pois a fotografia não era muito acessível. No Porto, a fotografia era muito mal tratada, mas mesmo em Lisboa não lhe era dada muita importância. Com o aparecimento do *Público*, houve um grande investimento na fotografia. A seguir, investiu o *Expresso*, o *DN* e as revistas. A partir do fim dos anos 1990, começou a haver um retrocesso. As secções de fotografia começaram a ter menos relevância e força. O material fotográfico é muito caro, fica metade do preço enviar uma pessoa ao lugar do que mandar duas e começou a dar-se menos importância à fotografia.

Entrevista a Adriano Miranda, fotógrafo do jornal *Público* e ex-editor de fotografia

Realizada a 2 de setembro de 2011, na redação do *Público*, no Porto

Biografia

Nasceu em Aveiro, em 1966. Entre 1987 e 1990, estudou na Cooperativa de Ensino Árvore, no Porto. De 1990 a 1993, frequentou o Ar.Co, onde concluiu o Curso Avançado de Fotografia. Fotógrafo do jornal *Público* desde 1996, a partir de 2001 exerceu as funções de editor de fotografia de que prescindiu em 2005, para se mudar para a redação do Porto. Professor de Fotografia no Ar.Co desde 1993 e formador dos cursos de Fotojornalismo, no CENJOR, desde 1997. Publicou vários livros de fotografia com regularidade: *Odiana* (1998), *Zona de Intervenção* (2000), *Timor* (2003-Assírio e Alvim), *Aveiro em Papel Salgado* (2004- Assírio e Alvim), *Extensão do Olhar – Uma Antologia Visual da Fotografia Portuguesa Contemporânea* (2005). Paralelamente ao trabalho de fotojornalista, expõe com regularidade desde 1993 com vários trabalhos de autor. É o criador do blogue "400 ASAS".

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

As funções sociais da fotografia e do fotojornalismo são imensas. Mas sempre considerei, desde a minha formação e os meus primeiros trabalhos, que o fotojornalismo tenha uma função de protesto. A fotografia é um meio de protestarmos e mostrarmos a realidade, quer seja social, política como económica, quer seja na Europa como em África ou na Ásia. Dou sempre o exemplo dos campos de concentração nazi. Se não fosse as fotografias que foram realizadas durante a Segunda Guerra Mundial, nos campos de concentração, se calhar as gerações seguintes esqueciam. É um aspecto muito importante, que é a memória. E a fotografia tem muita memória. Isso faz com que as gerações vindouras tenham a fotografia como documento do que se passou à época.

2 – Indique que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes ao longo da sua carreira? 3 - Aponte algumas situações em que essas imagens tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Há um trabalho que me marcou muito, que até vai encontro do que estava a dizer na pergunta anterior: a minha primeira grande história – ainda estava a estudar. Foi nas

minas do Pejão, no concelho de Castelo de Paiva. Sem querer, fiz o maior levantamento fotográfico de minas em Portugal. Era muito novo. Estava a estudar no Ar.Co e queria fazer um trabalho sobre exploração infantil. Escrevi para várias empresas no Norte. Claro que a maior parte delas não me respondeu e mesmo que tivessem exploração infantil não iam mostrar. Houve uma empresa, que era Carbonífera do Douro, no Pejão, que me respondeu. «Sim senhor, venha cá. Não temos exploração infantil, mas se quiser fotografar uma mina, as portas estão abertas». Andei a fotografar a 450 metros de profundidade, durante dois anos. Vinha de Lisboa cá acima regularmente e foi o meu primeiro trabalho documental. Foi um projeto muito embebido no trabalho de Sebastião Salgado, que era o meu ídolo na altura. Quando estava a estudar, queria enveredar pela fotografia documental, até pelas causas sociais, a minha formação ideológica e nunca pensei ir para o fotojornalismo.

4 - Como é que foi a adaptação ao fotojornalismo?

Foi muito difícil porque, para mim, foi uma mudança de vida muito grande. Ao fim de quinze dias de estar aqui, queria-me ir embora. O editor da altura Luís Vasconcelos é que não me deixou. Tinha o meu ritmo, estava habituado a fazer os meus trabalhos de autor, a dar aulas no Ar.Co e, de repente, caí nesta casa que era preciso fazer dois ou três serviços por dia. Era um *stress* medonho – muito mais do que é hoje, infelizmente. Às vezes, quase não conseguia fazer o trabalho; parece que bloqueava.

Um caso mais recente: foi um trabalho que me marcou a mim, que foi «Os Meninos de Cabanelas» e saiu no *Público*. Foi um trabalho que fiz há dezanove anos, quando estava a estudar. Não era para ser publicado no *Público*, mas postei uma coisa sobre os professores e a avaliação dos professores no meu *blogue* e coloquei aquelas fotografias. Foi curioso que, após alguns minutos de ter postado aquilo no meu *site*, ligaram-me da SIC, a propor uma reportagem para o "Perdidos e Achados". Aceitei a reportagem. Tive o trabalho de campo de procurar os jovens. Depois, contei aqui e o *Público* achou interessante e fiz um trabalho para o P2. Outro trabalho que me marcou bastante e julgo que aos leitores também foi a seguir à independência de Timor. Em 2000, estive lá um mês e tal com Luciano Alvarez e também foi um daqueles trabalhos que nos dá gosto fazer. Claro que no quotidiano de um jornal diário, temos sempre picos, tempos altos e baixos. Ainda ontem tive essa conversa com Manuel Roberto

(atual editor de fotografia no Porto). Às vezes, andamos cabisbaixos e chateados e, de um momento para o outro, toca o telefone ficamos logo entusiasmados. A agenda não é regular. Não está sempre em cima, nem sempre em baixo. Há alturas que parece que não produzimos nada e não fazemos nada de jeito e depois surge um trabalho que nos envolve.

5 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Sou muito pouco objetivo. Peco por defeito, nesse aspeto. Sou contra a formação na fotografia tipo Planeta Agostini «aprenda a fotografar em 15 dias», ou seja, tiro agora umas horinhas de Fotojornalismo, tiro agora umas horinhas de moda, de natureza e de paisagem, etc. Até sou contra os concursos por serem divididos em seis categorias, sou contra isso tudo. Um fotógrafo tem de ter formação em Fotografia e tem de beber em todas as fontes, desde o cantor pimba até ao autor mais consagrado a nível mundial. Quase todos os meus colegas do *Público*, que vêm do Ar.Co ou da Árvore, do Porto, têm a Fotografia como formação-base e não o Fotojornalismo. Isso, parecendo que não, é uma mais-valia quando é aplicado ao fotojornalismo. Quando faço uma reportagem, sinto que não tenho aquela carga jornalística, mas tenho o peso de fazer uma boa fotografia a nível estético. Claro que depois tenho de ter um pouco da carga jornalística. Acho que até é uma mais-valia para os leitores. Uma coisa é ler a peça e outra é ver a fotografia. Às vezes, a fotografia é o ponto de partida para que a pessoa leia o texto. A fotografia não tem de ser o óbvio, não tem de ser aquela fotografia tipo agência, em que tem de lá estar a informação toda. Muitas vezes, podemos não ter parte da informação, mas dar relevo à parte estética da imagem. Por exemplo, uma vez fui fazer a reportagem da chegada de kosovares a Figo Maduro. Na altura, quem era um dos diretores era o Adelino Gomes e era ele que estava a fechar. Eles queriam uma fotografia daquilo e acabaram por fazer uma primeira página com o meu trabalho. Só que Adelino Gomes estava um pouco incomodado com aquilo, pois dizia que não parecia Portugal. O aeroporto de Figo Maduro é um sítio banal, é um aeroporto militar. Podia ser no Kosovo, podia ser na Rússia como em Portugal. A fotografia não tinha de dizer que era em Portugal porque estava na manchete, no título. Um colega meu, Miguel Madeira, que agora é o editor disse aí: «Pronto Adelino, para sabermos que as fotografias são de Portugal, no canto inferior direito, vamos

sempre colocar um galo de Barcelos.» Há muitos redatores que quase nos exigem que a fotografia tenha lá a informação toda; as agências trabalham assim; a Lusa, por exemplo. Felizmente, no *Público* - e somos uma referência na fotografia, embora já tenhamos sido mais, mas acho que continuamos a ser –, trilhamos um caminho diferente e outra abordagem.

6 - Enquanto editor, a que critérios recorre ou recorreu para selecionar as fotografias?

Selecionar imagens é muito difícil, em especial quando são dos nossos colegas. É sempre bom pedir opinião. Porque vimos aquela realidade, mais apaixonante ou mais triste, que muitas vezes, olhamos para aquelas imagens e não nos conseguimos libertar do que vimos, enquanto uma pessoa que não viu tem o olhar mais limpo sobre aquilo que viu. A minha seleção de imagens passa muito pela questão estética e menos pela questão jornalística. Tenho um chavão que é: "Já vi excelentes fotografias desfocadas e péssimas fotografias focadas". Sou o maior anarca em termos técnicos e não ando a discutir marcas, nem modelos. Com a câmara que me derem, fotografo.

7 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Sempre. Aliás, até por uma militância. Houve um dia, aqui no Porto, que fui, de manhã, fazer um trabalho a um bairro social, uma realidade de uma miséria extrema. Depois, à tarde, fui fazer a passagem da empresa do pai para o filho, que é o meu patrão e na altura o homem mais rico de Portugal, Belmiro de Azevedo. No mesmo dia, tive as duas pontas. Se me perguntarem onde prefiro estar, responderei sempre que prefiro estar na ponta dos mais desgraçados. Tenho sempre a preocupação de, ao estar a fotografar, os possa ajudar com as minhas imagens. Como não sou Passos Coelho, nem tenho nenhum cargo de chefia, a única maneira de os ajudar é com as minhas imagens. Não há outra.

8 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

A nível técnico, por exemplo, não posso exigir o mesmo aspeto técnico de uma fotografia que faça ao meio dia na praia a outra que faço à meia-noite na mesma praia. A luz é essencial, os contrastes e o enquadramento. É um aspeto técnico que se funde com o estético. Depois, também o conteúdo: a composição, o miolo, a forma como os

elementos são distribuídos. Às vezes, até podem não ser equilibrados, mas faz a diferença se a fotografia tivesse certinha e bem composta. Mas depende sempre do que fotografamos: da pessoa, da paisagem, do objeto ou o que quer que seja que fotografamos. A fotografia não é uma ciência exata. A fotografia é muito pouco racional e muito sentimental. Quero que no fotojornalismo seja assim, e posso estar a dizer uma grande asneira para colegas meus, mas é importante que nos agarremos a ela. Por algum motivo, por uma luz, uma sombra, porque está tremido ou desfocado, não sei, mas não podemos dizer «fotografias tremidas são tecnicamente más», como alguns jornais fazem: «Não queremos fotografias tremidas ou fotografias arrastadas.» Depende da intenção do autor. Há uma fotografia que me marcou a mim e até a história do jornal, que foi feita há dois anos, salvo erro em 2009, quando o *Público* fez as melhores fotografias do ano, até foi capa do jornal e do *P2*, aliás, achei giro porque saiu três vezes na mesma edição, que era Armando Vara, no caso Face Oculta. Estava a fechar, quando editei aquela fotografia. Tenho o hábito de, depois de editar, vou sempre dar uma volta às fotografias a ver se há alguma que me escapou. Olhei para aquela e pensei: «Está tão estourada e rapada a cara», mas decidi enviar. Quando enviei, o Nelson perguntou-me se tinha feito a fotografia em *Raw*, por uma questão técnica. "Não, fiz em *jpg*, por isso não consigo ir buscar os detalhes da cara, pois se tivesse feito em *Raw* quase que conseguia. Que pena, não se vê a cara. Depois, *a posteriori*, pensei: «Face oculta, ele tem a face oculta.» Tem um erro técnico, mas tinha o sentido conotativo todo. Não fiz aquilo com intenção, foi uma "flashada parasita" de um colega meu, eu nunca uso *flash*, estava a trabalhar em *jpg* e não em *Raw*. Não devemos estar presos à técnica, pois se tivesse a pensar na técnica não faria aquela foto. Sou desprendido da técnica, corro riscos e, às vezes, trabalho no arame, mas também não sou maluco, tenho alguma experiência e já cá ando há quinze anos. Aprendi uma coisa com Luís Vasconcelos, que dizia: «Primeiro, asseguramos e, depois, brincamos». Tendo a certeza que temos as fotografias certinhas, depois desbundamos. Curiosamente, são as fotografias em que desbundamos que são publicadas.

9 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

É extremamente difícil definir. Para mim, não há regras. Depende da fotografia. Até pode ser uma fotografia toda negra. Se gostar dela, para mim, aquela fotografia

preenche-me os requisitos técnicos e estéticos. É mau para um fotógrafo dizer que a fotografia tem de ser de determinada forma e sair um pouco desse modelo, já não gosto dela. Não acredito nisso, não é possível.

10 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

A fotografia não é nada do real. Nada. Às vezes, leio coisas e não concordo nada. Nem vou naquele chavão de que «a fotografia vale mais do que mil palavras». Nada disso. A fotografia nunca é o real. Porque uma coisa é a realidade que estou a ver num determinado dia e numa determinada hora, outra coisa é a realidade que depois vou ver passadas 24 horas num jornal e outra coisa é a realidade que vou passar a ver ao olhar a fotografia daqui a cinquenta anos. Aquela fotografia está fora de um contexto. Portanto, é um *frame* de uma história que se passou e depois uma fotografia tem sempre a interpretação de quem está por detrás da câmara, do próprio fotógrafo e do observador da fotografia. Pode-se fazer várias interpretações. E é nessa interpretação que se desmistifica a fotografia ser a cópia do real, que acho que não é e ainda bem.

11 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Muitas vezes, dou comigo próprio a pensar nisso e até no trabalho que faço. Voltamos atrás. Se muitas vezes dou mais valor à parte estética do que à parte jornalística, muitas vezes não sei se a fotografia que o *Público* está a publicar corresponde à verdade. Enquanto fotojornalista, tenho de cumprir certas regras. Não manipulo as imagens, no mau sentido, mas, na minha interpretação estética e não tanto jornalística, posso levar o leitor para outros caminhos que não aquele que vi. Podemos também discutir o que é a verdade. A fotografia vale por si, mas depois o texto também. É tal e qual como a televisão. Uma pessoa que tenha análise crítica e não esteja habituado a comer tudo o que lhe é dado e saiba interpretar o que vê pode não concordar com o que o jornalista está a ver e levar à discussão. No jornal, a verdade absoluta também não existe.

12 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de

prender a atenção do público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É outra linguagem. Fazer o *Público,* hoje em dia, é completamente diferente de há vinte anos. Nessa altura, não havia a SIC Notícias, nem a TVI24 ou RTPN. Hoje em dia, estamos sempre a ser bombardeados com notícias e até é preciso ter pachorra para passar o dia a ver sempre as mesmas notícias. Estão desde manhã até à noite a dar a mesma notícia. Quando compro um jornal em papel são referentes às notícias de ontem e, por vezes, até já estão desatualizadas porque já ouvi a TSF e a SIC Notícias. O que espero ver no jornal em papel são bons artigos de opinião e, se calhar, um desenvolvimento que a rádio e a televisão não me oferecem. Depois, os jornais também têm uma ferramenta essencial, que é o *online*, inexistente há alguns anos. E aí conseguem entrar quase em competição direta com as televisões. É engraçado que, às vezes, as televisões referem: «Segundo o '*Público online'* ou o '*DN online'*…". Há uma situação que é discutível e que não concordo é o facto de os jornais estarem a enveredar pelo vídeo. Na agência Lusa, os fotógrafos, há algum tempo, andavam com uma câmara de vídeo. Agora, deixaram de andar para serem os redatores. Há imensos vídeos nos *sites* dos jornais que são péssimos, não têm qualidade. Prefiro ver televisão a um vídeo mal feito e mal montado. É um campo que os jornais estão a tentar entrar, mas ainda está muito cru.

13 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Só vou até onde me deixarem. E duas coisas: onde me deixarem ir ou a organização do evento, os securitas, a polícia ou seja quem for, ou a minha consciência. Primeiro, está a minha consciência e se eu achar que é ali que tenho de parar, não fotografo mais, ou seja, nós, no *Público*, não temos a visão *paparazzi* de estar atrás da moita à espera que apareça alguém. Se me disserem: «Não autorizo que fotografe.» Nós respeitamos. Não vamos virar costas e andar com a máquina escondida, não. Se autorizarem, fazemos o nosso trabalho. Se acharmos que o nosso trabalho já vai para além do que é eticamente plausível, não fotografamos. Não vamos fazer, como por exemplo, *A Capital*, que na véspera da Expo 98, houve um atropelamento na Av. Afonso Henriques e publicou uma foto enorme de um cadáver de uma senhora com o crânio todo desfeito. Via-se tudo. E depois o título era qualquer coisa como "já se morre ao pé da Expo". Enquanto fotógrafo, se tivesse que cobrir aquele acontecimento, até podia

fotografar a senhora, mas quando chegasse ao jornal não mostraria ou escolhia uma fotografia completamente diferente. Ver o corpo, mas ter o lençol a tapar a cara da pessoa. Não vamos atrás do exclusivo porque achamos que há muito sangue e muita desgraça. Não. Quando achamos que estamos a pisar esse limite, é altura de parar.

14 - A fotografia tem sido valorizada pelo *Público*? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

No *Público*, tem sido uma desgraça. Desde que surgiu teve um pico e depois tem vindo a cair a pique. Sinto isso. Infelizmente, o *Público* está a dar cada vez menos importância à fotografia, em especial à primeira página. Antigamente, a fotografia era discutida, analisada; não tínhamos medo porque ganhávamos sempre, mas era uma luta feroz com o *DN.* Nunca podíamos ter uma imagem pior do que a concorrência, em especial o *DN*. Geralmente, nunca tínhamos. Éramos os melhores. Hoje em dia, vejo primeiras páginas do *Público* que não me dizem nada, em termos fotográficos. Depois, o próprio grafismo não veio ajudar. Escrevemos e colocamos as fotografias num *layout*, como que a preencher buracos. Não vou dar cem aos primeiros anos, mas posso dizer que dávamos 50 por cento. Quanto comparado com o texto, é lógico que sempre se deu muita importância ao texto. O *Público* sempre foi conhecido por ter longos lençóis de texto; não se escrevia para o buraco. Pediam dez mil caracteres ao redator e depois ele escrevia quinze mil. Quando era para cortar, era sempre na fotografia ou ao contrário: o redator escrevia pouco e depois estendia-se a fotografia. Quando apenas se devia pôr uma fotografia grande não porque dá jeito, mas porque a fotografia vale a pena. Às vezes, o que acontece é ter fotografias muito boas, mas como o texto é grande tem de se cortar na fotografia. Há sempre esta guerra. Mas temos de compreender que não estamos a fazer um livro de autor, mas um jornal; faz parte das dinâmicas. O que acho é que no início dava-se muito valor ao texto, mas também há fotografia. É difícil quantificar, mas se calhar dava-se 80 por cento de importância à fotografia e agora 50. Percebo que com esta formatação é difícil, até para os próprios editores, conseguir puxar por uma boa fotografia porque o *layout* está feito.

15 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Felizmente, no *Público* é muito difícil isso acontecer. São as regras da casa. Logo à nascença, a fotografia é uma secção forte do jornal, até no próprio livro de estilo existe uma parte dedicada à fotografia, que nunca foi encarada como algo para encher ou ilustrar; fala por si, tem uma linguagem e uma dinâmica própria. Os redatores, os novos e os velhos, e os que entraram sempre foram habituados a essa dinâmica. Infelizmente, o que eu noto é essa atitude nos estagiários, o que é um mau sinal das faculdades. Tratam-nos como "o meu fotógrafo" ou vai fotografar aquilo ou fotografa assim. Na campanha de Manuel Alegre, fartei-me de dar dicas à redatora que veio comigo, a Maria José, e ela a mim. Claro, somos jornalistas e estamos a ver e ouvir coisas. O facto de ela me dar uma dica não quer dizer que esteja a fazer uma interferência ou ela a mim. Felizmente, nunca chegamos ao ponto de, como acontece nalguns jornais, serem os redatores a dizer "fotografa-me isto" ou a escolherem a imagem. Depois, com os editores de fecho, há opiniões. Isso é legítimo. No jornalismo é muito fácil todos nós opinarmos sobre fotografia. pois todos achamos que somos fotógrafos. Qualquer um tem um telemóvel e faz fotografia. Depois, a fotografia tem um problema: é visualmente imediata. Enquanto se escrevermos um texto, só o autor e o editor leem - eu só vou ler no dia seguinte-, a fotografia não. Toda a gente pode pegar no computador, ver e opinar sobre fotografia. Muitas vezes, ouvimos as coisas mais engraçadas, para ser simpáticas, mas faz parte. Mas aqui não, mesmo enquanto editor, a fotografia da primeira página era extremamente importante, muitas vezes discutida. Chegou-se a fazer uma coisa que era, quando não havia uma fotografia boa em todo o miolo do jornal, chegou-se a pôr uma fotolegenda na capa, quando a fotografia era muito boa, mas não havia texto nenhum sobre isso. É uma coisa que já não se faz há muito tempo. Assumíamos a fotolegenda como foto principal.

16 - Geralmente, a escolha da legendagem das suas fotografias é da autoria do editor de secção. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Talvez não. Depende também do leitor. O leitor do *Público* pode não se deixar influenciar, mas com o do *Correio da Manhã*, sem desprimor para este jornal, já se

pode deixar influenciar. A legenda e a fotografia também são completamente do público. Ler a legenda numa imagem também é um ponto de partida para se ler o texto. Muitas vezes, no nosso caso até pode ajudar a compreender melhor a fotografia. Também já aconteceu ter uma legenda completamente disparata porque a fotografia, entretanto, muda, após ter escrito a legenda. São falhas que acontecem de vez em quando, mas não por sistema.

17 - Como é que vê o facto de estar a usar uma imagem de arquivo de uma guerra, em que não se identifica o local e poderia ser usada em qualquer cenário bélico, para mostrar outra guerra? Isso acontece na editoria de fotografia?

Faz-se muito isso, mas quando são situações generalistas. Caso contrário, é raríssimo acontecer, pois se não estamos a enganar o leitor. Já tivemos a Lusa, a AP, a Reuters. Agora, acho que só temos a Reuters e já não temos AP. Em fotografia, o editor vê imagens, mesmo que não sejam publicadas, e guarda. Guardo hoje uma fotografia da Líbia. Daqui a um certo tempo, posso falar de outra guerra qualquer e acabo por publicar uma fotografia na Líbia. Posso dar um exemplo: há algum tempo, o *P2* fez um trabalho sobre jornalistas de guerra: Afeganistão, Líbia, etc. Foi uma situação generalista. Caso se refira a uma situação precisa da atualidade, espero que as agências enviem essas imagens. Por exemplo, no futebol, se há hoje o Sporting-Benfica e não fui fazer, tenho de arranjar maneira de ter uma foto desse jogo e não de outro jogo. Tem de se ter cuidado com fotos que não são atuais, pois pode haver jogadores que já nem estejam no clube ou até os patrocinadores ou o próprio equipamento. Deontologicamente, isso não se faz. Agora, o que acontece – e não concordo – é os redatores irem para um local em reportagem e não vai fotógrafo. Por exemplo, Paulo Moura está na Líbia e não vai fotógrafo. Aí acho que estamos a enganar o leitor porque o jornalista Paulo Moura vai para o terreno para fazer histórias próprias. A história dele não tem fotografias. Se falar de uma menina, vão precisar de fotografias que tenha uma menina, mas não é de quem ele fala na peça. Posso dizer que na guerra do Afeganistão isso aconteceu. Todos os dias passou isso por mim. Hoje continua a acontecer. A parelha redator/fotógrafo é extremamente essencial, a bem da honestidade. Muitas vezes, isso não acontece e tenho de recorrer a essas situações.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

O *Público* foi o último jornal a mudar para o digital. Recebemos as máquinas a 1 de Junho de 2004. Parecia que era o Dia Mundial da Criança e estávamos a receber os brinquedos. Ninguém queria mudar para o digital, mas chegou a um ponto, com o Euro 2004, que era impossível. A direção fez as contas e concluiu que seria mais rentável. Não éramos como o *Correio da Manhã*, em que os fotojornalistas iam para uma conferência de imprensa e só podiam gastar um rolo. Nós gastávamos os rolos que quiséssemos. E era uma grande fortuna em rolos e nos *kits* de revelação da máquina. Fizeram as contas e perceberam que o digital ficaria mais barato. Digamos que para nós, foi um grande descanso, pois em termos de rapidez não tem comparação. Agora, a meu ver, o digital também tem desvantagens. Para já, para os fotojornalistas, o botão *delete* devia ser banido e até mesmo o visualizar. Fotografam e estão sempre a apagar, sobretudo os colegas dos desportivos. Estou a visualizar uma imagem pequenina e depois aquela imagem que hoje não é boa, daqui a uns anos pode ser muito boa, como no caso da foto com o Armando Vara. No *Público*, temos a regra de não apagar nada; guarda-se tudo. Depois, o vício de estar a ver faz com que, por vezes, se esteja a perder o acontecimento – já tem acontecido – e depois também leva bocado ao desleixe; «já está feito e já não se fotografa mais». Enquanto no analógico nunca sabíamos muito bem o que poderíamos levar. Era sempre aquela ansiedade até revelar e começar a ver o filme. Muitas vezes, a imagem que pensávamos ser a melhor, nem era e a que não esperávamos era publicada, era a melhor. Essas são as únicas desvantagens. Agora, em termos de rapidez, competição com os outros colegas, não há comparação. Houve tempos que em que já pensei que a imagem do analógico seria sempre melhor do que a digital, mas cada vez penso menos e isso faz cada vez menos sentido, pois os avanços tecnológicos foram tão grandes que essa questão desapareceu. Em 2001 e depois em 2001, o Instituto Camões convidou-me a mim, ao Luiz Carvalho e a outros fotógrafos a fazer uma exposição sobre Timor. Luiz Carvalho, que já usava digital, expos fotografias que não foram maiores do que um A4 porque, realmente, o digital não tinha resolução nenhuma e não aguentava a ampliação. Hoje em dia, até se fazem *outdoors* se for preciso.

Há outra questão: no papel fotográfico se for bem fixado, dura 200 anos. E no digital, os processos de impressão não me davam a garantia dessa durabilidade. Podia ir a uma galeria ou exposição comprar uma fotografia de autor e não tinha qualquer

garantia que aquilo iria perdurar até eu ser velho. Era um assunto muito falado nas escolas. No digital havia esse problema, mas penso que, hoje em dia, está também a ser cada vez mais ultrapassado. Outra questão é saber se o suporte onde estou a gravar as minhas imagens fica obsoleto. O meu drama é saber se, cada DVD que estou a gravar neste jornal, se daqui a 20 anos alguém vai conseguir ter acesso às imagens. Para já, se o mecanismo aguenta e se há forma de recuperar. Com o papel isso não acontecia.

19 - Ao editar as imagens num *software* para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

O *Photoshop* não é mais do que um laboratório, só que já não temos a luz vermelha e já não sujamos as mãos porque todas as ferramentas que lá estão são as mesmas que eram usadas no laboratório. Quando cheguei ao *Público* raramente tinha mexido no computador. Quando comecei a trabalhar, percebi que era exatamente igual ao que fazia, há algum tempo, em laboratório. Facilmente me adaptei e, hoje em dia, isso ajuda-me. O que fazemos é contraste, correção de cores, se existe um céu rapado, dar-lhe matéria, se está escuro, clareamos um pouco mais; fazemos reenquadramentos, mas só isso.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Essa manipulação de imagem tem de ser feita. Não há ninguém que faça uma fotografia que seja perfeita em termos de contraste. Esses ajustamentos têm de ser feitos e essa manipulação é saudável e não é a manipulação que os nossos colegas fazem na publicidade, porque faz parte do trabalho deles. Muitas vezes, a facilidade com o *Photoshop* torna possível tirar um poste da cabeça, por exemplo, e leva a que alguns fotógrafos não tenham cuidado nos enquadramentos.

21 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Não. Quando foi a passagem de testemunho de Jardim Gonçalves do BCP para outro, queríamos fazer capa com aquilo. Quem foi fotografar foi Nuno Ferreira Santos. Queríamos uma fotografia deles os dois juntos, mas Nuno Ferreira Santos não tinha essa fotografia. «Aquilo era uma mesa comprida; um estava numa ponta o outro estava na outra e nunca se juntaram». Tudo bem. No outro, a capa do *DN* era os dois juntos. Pensei: «Como é possível?». Ou Nuno Ferreira Santos estava distraído ou

mentiu. Dei aquilo como realidade. Acreditava no Nuno Santos. Quando começámos a reparar nos armários e no seguimento, percebemos que juntaram duas fotografias numa, no *Photoshop*. Os jornais desportivos fazem imenso isso, mas identificam na legenda "fotografias de com fotomontagem". O *DN* poderia ter feito isso. Não o fazendo, enganou o leitor. Como eu fui tão bem enganado, só depois de vermos aspectos técnicos, que o leitor não consegue, é que vimos que era uma junção de duas imagens. No *Público*, nunca aconteceu.

22 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Não vejo como concorrência. Até é uma mais-valia. Temos um exemplo flagrante que foi a morte de Saddam. Se não fosse a fotografia daquele polícia ou quem a fez com o telemóvel, não tínhamos imagens. Da mesma forma com a morte de Savimbi, que se não fosse uma fotografia de um guerrilheiro do MPLA, não tínhamos imagens, da mesma forma que aconteceu com a queda do Concorde, do 11 de Setembro, dos atentados do metro de Inglaterra. Não podemos pensar: «Vão tirar-nos os postos de trabalho.» Não. Faz parte das tecnologias que temos e da mudança. Há colegas que veem uma coisa na rua e fotografam. Não é uma ameaça, pelo contrário, só pode fazer com que fotografemos melhor e andemos mais atentos.

23 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Esta opção não poderá revelar uma desvalorização da identidade do jornal, da importância que a imagem deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Houve uma altura em que me assustei. O problema é economicista, da mesma forma que a passagem do analógico para o digital, no nosso caso, foi económica. A questão dos fotógrafos de agência tem a ver com o mercado em que vivemos. Possivelmente, é mais barato pedir a um *freelancer*, que leva dez euros por uma fotografia, do que estar a pagar o salário que me pagam a mim. Isso põe em causa outra coisa, que é a identidade do jornal. O fotógrafo que trabalha por dez euros não vai fazer a mesma fotografia que um fotógrafo que trabalha para o jornal. Isso provoca a desvalorização da fotografia e é por isso que o próprio *Público* está também em queda acentuada no panorama fotográfico, e os outros jornais também. Então, o *DN* nem se fala e até o

próprio *Expresso*. Se tenho redatores de peso, se tenho nomes sonantes, então também tenho de ter nomes sonantes na fotografia. Se apenas se entrega o trabalho a um fotógrafo externo ao jornal porque trabalha por dez euros, não é solução. Ele, se calhar, não sabe como se fotografa no *Público.* A nossa identidade enquanto jornal vai-se perdendo e vai-se diluindo. Depois, houve outros jogos. A criação da agência para o *JN* e o *DN* são outras questões, de dinheiro. Mas a ideia de formar uma agência já esfriou. Discute-se muito porque é que os jornais vendem menos, mas, muitas vezes, não se vai ao cerne da questão, que é a descida da qualidade. Os leitores do *Público* não são parvos. Há alguns anos, o jornal encomendou um estudo interno, em que a fotografia era a campeã, ou seja, muitos dos leitores que compravam o jornal, o que admiravam mais era a fotografia, ou seja, quando se deixa de apostar na fotografia, algo está errado: há perda de qualidade e, consequentemente, as pessoas também não compram. Depois, também há o *online*.

24 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

Para já, ainda estamos no impasse se o papel vai ou não acabar e não se o *Público* não caminhará para isso, de acabar o papel e ficar só o *online*. Já se fala até num jornal de fim-de-semana…Não sei. Espero que a fotografia seja valorizada, mas sinceramente acredito muito pouco nisso. No *online*, talvez. Isso também faz parte do estado de alma em que me encontro. Quase que hibernei. O fotojornalismo mata bons fotógrafos e a história do fotojornalismo português está cheio desses exemplos. Fotógrafos que eram excelentes, mas pela exaustão e pelo tipo de trabalho que fazemos, cada vez menos gostamos da profissão. Começamos, sem querer, a utilizar receitas e cai-se nos clichés e não se passa daí. Por isso é que acredito que os editores deveriam ter um único mandato. Por exemplo, tive quatro anos e não quis mais porque nós próprios começamos a calcinar. Há colegas que são editores há demasiados anos. Sou a favor de entrar sangue novo. Quantas vezes se aprende com os estagiários porque eles vêm com garra, sangue novo. Muitas vezes, nós já vimos as coisas quinhentas vezes. Das duas uma, ou temos consciência e batemos com a porta e vamos embora, mas isso traz outro problema que é, não podemos ser malucos, temos de comer e beber todos os dias. Temos de fazer retiros, reflexões, falar com os

colegas, dar a volta por cima e depois, lá está, aparece um trabalho ou outro que nos entusiasma mais.

25 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Se a fotografia não era assim tanto valorizada no papel, pela perda de qualidade na impressão, agora o *online* veio mudar isso. O *online* foi uma janela aberta para mostrar o trabalho que muitas vezes ficava na gaveta. Ir para o trabalho a saber que podemos fazer um *portfolio* para o *online* tem sido uma mais-valia. Antes do *site* do *Fugas* existir, íamos, passeávamos e não tínhamos a preocupação de enviar trabalho antes do fecho da edição. Agora, com o *site,* já temos de enviar trabalho como se fosse para o papel. O *site* está sempre a ser alimentado com imagens, o que é muito bom. E há cada vez mais pessoas a ver.

26 - O que lhe é pago monetariamente valoriza o seu trabalho?

Digamos que comecei por receber muito mal por um ano, a recibos verdes falsos, depois passei para o quadro e fui bem pago, quando fui editor, fui muito bem pago e agora sou muito mal pago, mas isso é o geral do País. Há cinco anos que tenho o salário congelado sem aumentos. Em relação a alguns colegas redatores e até a alguns fotógrafos não me posso queixar, mas acho que pelo trabalho que exerço deveria ser mais bem pago. Mas quase todos pensamos isso. É uma verdade que o *Público* já pagou muito bem, e o *Expresso* era o jornal que pagava melhor, e isso já não acontece.

Entrevista a Alberto Frias, fotojornalista do *Expresso* e ex-editor de fotografia do *Expresso* e da agência Lusa. Atual coordenador da fotografia do grupo Impresa, função criada a 7 de maio de 2014

Realizada em outubro de 2012

Biografia

«Relembrei-me do currículo há pouco tempo para a reedição dos quarenta anos do *Expresso*. Comecei por volta de 1978, fruto um bocado da revolução, porque ia para arquiteto. Cheguei a estar inscrito nas Belas-Artes, mas nem um mês lá estive. Aquilo estava de "pernas para o ar". Não havia aulas. Era um caos total. Depois, desisti e enfrentei os problemas que todos vivemos naquela época, que era a questão do adiamento militar. Acabei por ir para o estrangeiro e escrevi-me no *Royal College of Arts* de Londres, sem pensar que queria ser profissional de fotografia. Na altura, a fotografia era o meu *hobby*. Inscrevi-me para sair daqui porque Portugal estava caótico. Ainda cheguei a estar lá algum tempo, mas depois tive problemas com a tropa. Na altura, só se conseguia adiamento com cursos superiores de cinco anos. Nunca de três, que era o meu caso. Por isso, ou fugia à tropa e depois não podia regressar a Portugal ou voltava para cá. Acabei por regressar. Comecei a fazer fotografia a pensar que não seria o meu futuro, que melhores dias haveriam de vir, mas sempre gostei de fotografia. O meu avô era fotógrafo amador. Foi ele que me transmitiu o vício da fotografia. Comecei a fotografar aos onze anos, por brincadeira e um pouco influenciado por ele. O que acontece é que a pessoa se vicia, começa a ganhar gosto e dinheiro com a fotografia e até hoje nunca mais parei. Comecei em jornais muito reacionários. Na época, a imprensa estava muito conotada com cores políticas, ao contrário de agora. Comecei n'*O Diabo*. Depois d'*O Diabo,* fui para *O Dia*. Eram jornais muito conotados com a esquerda ou com a direita, mas tiravam uma brutalidade de exemplares. *O Dia*, que era um jornal muito conotado com a direita, com o PSD, o CDS, na altura em que lá estava, que foi uma época gloriosa do jornal, tirava 85 a 87 mil exemplares por dia, o que é irreal. E é um jornal que sabíamos o que era. O mesmo acontecia com o *Diário de Lisboa*, o *Diário Popular* e todos os vespertinos da época. Mais tarde, estive no *Tal & Qual*, quando começou a haver mais abertura. Passei pelo *Tal & Qual*, pela Associated Press e foi quando entrei para a

agência que comecei a gostar mais de fotojornalismo. Durante anos, fui aquilo a que chamam o *photo stringrer* da Associated Press, uma espécie de colaborador permanente. É como hoje em dia, em que há a modalidade dos recibos verdes. Não era do *staff*, mas tinha de lá estar ou ir lá todos os dias. Daí, transitei para a Lusa, onde me mantive quase nove anos, sete e pouco dos quais como editor fotográfico. Fui editor fotográfico muito novo. Tinha vinte e nove anos. Fui o editor fotográfico mais novo em Portugal, o que me deu uma experiência incrível. A Lusa é uma grande escola fotográfica. Não só porque é o que é, mas também porque nos habitua muito a trabalhar debaixo de tensão, *stress*, rapidez, *deadline*, às vezes, a nível mundial. Se estamos a cobrir qualquer coisa que interessa ao estrangeiro, temos de estar a ver as horas porque do outro lado do mundo já são mais oito horas. É uma excelente escola de jornalismo e as pessoas deveriam passar pela agência para saber trabalhar, mesmo da parte escrita.»

1 - A Lusa mudou, nos últimos anos?

Mudou do ponto de vista tecnológico. Hoje em dia, as coisas são mais fáceis. Não se anda com dezenas de quilos às costas. Cheguei a fazer viagens com o laboratório, com uma mala que era o ampliador, as tinas. Improvisávamos um laboratório na banheira do quarto de hotel. Depois, imprimíamos e transmitíamos. Muitas vezes, tínhamos de levar um satélite, como fui várias vezes para África, que pesava setenta quilos, para transmitir as fotos do meio do nada. Hoje em dia, houve uma mudança enorme. Precisamos apenas do computador com Internet e toca a andar. Se calhar, a única diferença é essa. A Lusa tem, no entanto, um problema, que sempre terá. Hoje em dia, não sei se poderá ser transformada com tudo o que está a acontecer. Mas é uma agência que depende muito do Governo, seja ele qual for. Estamos muito limitados a nível de trabalho. Temos sempre de cobrir as viagens do Presidente da República, de alguns ministros. Há algum cuidado com a edição porque, obviamente, não podemos ser irreverentes como se pode ser nos outros jornais. Tem ali algumas limitações, que às vezes até nos tiram a criatividade e nos deixam um bocado frustrados. Mas depois tem outras coisas agradáveis, como viajar bastante.

2 - E como descreve o seu trabalho no *Expresso*?

Entrei para o *Expresso*, em final de 1994, princípio de 1995. É curioso que o *Público*, que surgiu em 1989, marcou uma época em termos de ordenados e de formas de estar

no jornalismo, em qualquer área, mesmo na fotografia. Quando o *Público* surgiu estava na Lusa. O jornal retirou a maior parte das pessoas à Lusa e ao *Expresso*. Começou tudo a entrar em pânico, quer no *Expresso* como na Lusa. O *Expresso* já tinha um nível salarial muito superior ao da Lusa. Para tentar que as pessoas não fugissem - e iam quase todas-, a Lusa foi obrigada a introduzir um subsídio de exclusividade, que era 100 por cento do nosso ordenado. Hoje em dia, seria uma coisa impensável. É uma utopia para os dias de hoje. Pagavam-nos o dobro do ordenado, na condição de não trabalharmos para mais lado nenhum. Isso aumentou-nos consideravelmente os salários. O *Público* não foi só uma "pedrada no charco" em termos editoriais, mas a nível salarial vem, sobretudo, mexer com estes dois órgãos. Na altura, estava na Lusa. Quem era editor no *Expresso* era Rui Ochoa. Conhecemo-nos há imensos anos e o *Expresso*, apesar de ser um jornal com um poder económico enorme e uma referência no fotojornalismo, tinha um atraso considerável em termos informáticos. Era um jornal que não tinha um computador na fotografia; ninguém sabia trabalhar com computadores ou fazia a mínima ideia como se transmitia uma fotografia. Era o atraso total. Enquanto nós, na Lusa, já tínhamos meios informáticos consideráveis. Mas não era só um defeito do *Expresso*, mas de todos os jornais na altura. Tudo o que fazíamos há algum tempo na Lusa, o *Expresso* não fazia. Eu e o Ochoa éramos amigos há muitos anos e, na altura, ele queria dar uma grande volta no *Expresso*, modificar aquilo tudo e contratar os serviços de algumas agências fotográficas, por que eles só tinham uma. Andou a desafiar-me e aliciar-me para ir para o *Expresso.* Não foi fácil porque tinha uma posição quer profissional, quer salarial privilegiada. Era editor da Lusa. Tanto me massacrou que acabei por ir. Na altura, nem foi uma questão monetária porque ganharia praticamente o mesmo, mas entrei como fotógrafo. Fui mais por amizade do que por outra coisa. A editoria já existia, mas ajudei-o a rejuvenescê-la. Passou a ter computadores, digitalizadores; deixámos de trabalhar como fotos em papel e passou-se a trabalhar, pela primeira vez, com o digitalizar de negativos. Em 1995, no *Expresso* ainda era tudo à moda antiga. Imprimia-se as fotos, no laboratório. Gastava-se fortunas. Praticamente não se trabalhava com cor. Trabalhava-se muito com preto e branco e com o negativo, alguns *slides*. Quando fui para lá, montou-se um laboratório com máquinas de revelação a cor. Era uma altura em que havia imenso dinheiro. Hoje em dia, não seria assim. Juntamente com Rui Ochoa, consegui provocar uma revolução

enorme em termos informáticos e logísticos, no *Expresso*. Ao fim de três anos, talvez fruto disso, a direção decidiu fazer um *upgread* da seção e convidou-me para editor. O *Público*, o *Expresso* e a Lusa eram dos poucos órgãos onde havia editoriais de fotografia. Nos outros jornais, não existiam. Havia um chefe de fotografia e tudo o resto era o chefe de redação ou os editores de seção que escolhiam as fotografias, sem qualquer poder, por parte da fotografia, em decidir o que é que saía ou não no jornal. Os únicos sítios foram a Lusa, depois o *Expresso* e o *Público*, que ao mesmo tempo revolucionaram um bocado o fotojornalismo nacional. O *Expresso* foi mais à frente porque, ao final de estar lá há três anos, a administração e a direção resolveram criar o posto de diretor de fotografia, assumido por Rui Ochoa, em setembro de 1998. Depois, subo a editor de fotografia e o Luiz Carvalho a coordenador de media. Estive quase oito anos como editor do *Expresso*.

3 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A função social é denunciar situações. Esse papel é muito importante. Se a fotografia tivesse os meios técnicos que existem hoje em dia, talvez a Segunda Guerra Mundial não se tivesse prolongado por tanto tempo. Se existissem telemóveis para fotografar as atrocidades dos nazis, a situação não tinha sido tão catastrófica.

4 – Indique que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes ao longo da sua carreira? 5 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

É um bocado ingrato porque no *Expresso* continuava a fazer sempre a mesma coisa. As pessoas quando me convidavam para trabalhar iam muito ao meu passado de agência, onde temos um trabalho muito específico. Normalmente, anda à volta da política ou grandes catástrofes. Não andamos muito na área do retrato. Detesto trabalhar em retrato, odeio estúdios e luzes. Sou completamente alérgico e faz-me impressão ficar fechado entre quatro paredes com luzes artificiais e cenários criados por produtores. Nunca me identifiquei com este tipo de trabalhos. Gosto de andar na rua. Precisamente, no *Expresso*, quer antigamente, quer agora, sempre aproveitaram mais essa parte minha em que tinha mais experiência. É difícil apontar quais os trabalhos que mais me marcaram. Foram tantos. Na Lusa, fazia muitas viagens presidenciais. Tínhamos fotógrafos destacados para cargos. Na altura, eu cobria quase sempre os

acontecimentos ligados ao então primeiro-ministro, Aníbal Cavaco Silva. Havia um para o Presidente da República, Mário Soares ou Jorge Sampaio, e éramos sempre os mesmos a fazer as viagens. Na altura, era uma política que seguia porque achávamos que se criam alguns laços de amizade e confiança que nos facilitam o trabalho em termos de acesso para fazer determinadas coisas e nos deixarem entrar em certos sítios. Esse período de Cavaco Silva foi interessante, independentemente da pessoa em questão.

6 - A fotografia tem sido valorizada pelos jornais, agência Lusa e *Expresso*, os órgãos onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Na Lusa, é complicado avaliar se a imagem é valorizada ou não porque, ao contrário dos jornais, o trabalho de agência é muito anónimo. A maior parte das peças não são assinadas. As pessoas não sabem quem são os autores e tem excelentes fotógrafos. Às vezes, o trabalho da Lusa é mais valorizado no estrangeiro do que a nível nacional.

No *Expresso* sempre valorizaram a fotografia, sobretudo, na época do Ochoa. Foi obra dele. Ochoa conseguiu, de facto, imprimir um carisma muito grande à fotografia e valorizá-la.

Embora nunca tivesse trabalhado no jornal *Público*, nos primeiros tempos, também se valorizou muito a fotografia. Tinha muita gente que veio da Lusa, do *Expresso*. Luís Vasconcelos, Alfredo Cunha, que são fotógrafos essenciais e que estiveram nas agências. A Lusa é uma grande escola e muitos dos que foram depois para o *Público* devem muito à forma de estar na Lusa. O trabalho de agência dá-nos um traquejo muito grande. Sem erros e sem vaidades. Por exemplo, tenho duas colegas que são da seção de política e que também foram minhas colegas na Lusa. Já fiz várias campanhas com elas e com várias pessoas do jornal que nunca passaram pela agência. Há uma diferença abismal na forma de trabalhar delas sobre *stress* em relação aos que nunca trabalharam em agência. Agora, temos os *online* que consomem imensas notícias durante as campanhas eleitorais; temos que estar sempre a atualizar os *sites* e a diferença é enorme, ao ponto de as minhas colegas que trabalharam comigo na Lusa conseguirem ir ao meu lado, comigo a conduzir, e elas a escrever no computador a

mandar pequenas notícias sem stress nenhum. Tenho outras duas colegas, com quem também já fiz campanhas, e só conseguem mandar o texto ao final do dia, no quarto do hotel, e demoram horas. Demoram horas a ver as notas, etc. É essa escola que a agência nos dá. Modéstia à parte, a transmitir sou muito mais rápido do que qualquer um dos meus colegas. Estou habituado e não tem a ver com a questão técnica porque, hoje em dia, é muito fácil enviar as imagens. É só ligar o computador, meter uma *pen* e enviar. Mas é a rapidez com que se escolhe fotos. Os fotógrafos da Lusa são muito rápidos.

Quanto a percentagens, hoje em dia, as coisas são completamente diferentes. Com a saída de José António Saraiva para o *Sol*, a direção anterior à presente, decidiu dar ali uma grande volta. Fez um *downgrade* da fotografia, ou seja, deixou de ter diretor e editor. Neste momento, só tem um coordenador que depende diretamente da direção de arte. Logo aí houve uma perda de autonomia. Para nós foi um grande desgosto e não tem a ver com pessoas. Houve um *downgrade* que se reflete, depois, na forma como a fotografia é tratada no jornal. Neste momento, a autonomia em relação a decidir quais são as fotografias que saem, os enquadramentos é catastrófico, comparado com o que acontecia antes. Na altura, eu dizia «é esta a foto que sai, neste sítio, com este enquadramento» e era respeitado. E mesmo que não fosse respeitado tinha sempre o diretor Rui Ochoa a dar um murro na mesa e a validar o que eu dizia. Hoje em dia, não. Atualmente, há, de facto, um esforço grande por parte do coordenador, mas depois é difícil – não é culpa dele, mas é culpa do sistema – porque depende de um diretor de arte e não de um diretor de fotografia. O diretor de arte tem a seu cargo, não só a fotografia, mas a infografia, etc. Ao contrário do que se passava antes, hoje a fotografia está ao nível dos gráficos e da infografia.

7 - Considera que a fotografia de hoje está mais ilustrativa do que informativa?

Acho que sim em duas vertentes. Numa primeira: já antigamente se dizia que «primeiro se fazia o caixão e depois tínhamos de arranjar um morto para colocar lá dentro». O caixão é o espaço no jornal e depois o morto é a fotografia. Ou seja, vamos tentar arranjar um morto que tenha este tamanho para colocar lá. Hoje em dia, isso passa-se com muita frequência. Depois, as fotos aparecem retalhadas; as fotos ao baixo aparecem ao alto. Muitas vezes, há uma foto melhor que não entra no espaço porque a foto é ao alto e eles querem uma foto ao baixo. Imagens que só funcionam

ao baixo e, de repente, são transformadas ao baixo. Os gráficos não têm formação em jornalismo e os próprios editores fotográficos não têm formação nesta área, o que é um erro. Falo contra mim próprio. A outra vertente é que há um abuso muito grande da utilização do retrato, que era uma coisa que antigamente se fazia muito pouco. Acontecia na área da revista, mas não na área do jornal. Era muito raro. Hoje em dia, é muito frequente, se folhearmos os jornais, o abuso do retrato. Qualquer coisa e ilustra-se com o retrato. A fotoreportagem está a ser completamente passada para segundo plano. É uma situação que desagrada aos fotógrafos. Retrato, retrato, retrato. Às vezes, é uma forma barata de resolver o assunto, em vez de se apostar na reportagem, que pode levar mais algum tempo. A esse nível, piorou editorialmente.

8 – A fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

O fenómeno é global, embora em Portugal seja mais acentuado. Se formos para França, que sempre foi uma referência em termos de fotojornalismo, onde surgiram as primeiras grandes agências privadas, a Gamma, a Sygma, etc. – algumas já faliram –, também já começa a acontecer. Nos encontros de fotografia, toda a gente se queixa que o fotojornalismo está a acabar. Tem a ver com questões económicas. Atualmente, já não há capacidade financeira para mandar as pessoas para qualquer lado. A "culpa" disso tem a ver com fenómenos que conheço bem. Antigamente, as agências fotográficas ou telefotográficas - o termo correto é este porque as agências fotográficas, que eram aquelas que tinham alguém que ia de porta em porta mostrar o trabalho aos jornais, estão a desaparecer – começaram a transmitir diretamente as fotos para os clientes. Claro que as outras também tiveram que fazer isso, caso contrário, faliam. As que não o fizeram acabaram por falir. O trabalho de agência - e estou neste setor desde o início da minha profissão; tinha vinte e quatro ou vinte e cinco anos quando comecei a trabalhar – era mau. Quer a nível internacional – Reuters, France Press, etc. - como nacional, o trabalho de agência era pouco diversificado e mau em termos de oferta. As fotos demoravam quase vinte minutos a chegar ao jornal. Agora, chegam em décimos de segundo. Ia-se fazer a cobertura do acontecimento e enviavam-se duas fotos, no máximo. Três, só em situações excecionais, tipo uma grande catástrofe, e havia muito pouca escolha. Por isso, o trabalho era muito mau. Muitas vezes, recorria-se a essas agências privadas. Os

fotógrafos enviam as fotografias de avião para as suas sedes, Paris, Londres, etc. ou, muitas vezes, nem se sabe bem como. Depois, ia lá o agente vender aos jornais e havia uma oferta maior. Custavam uma fortuna. Com este desenvolvimento tecnológico todo, a qualidade das agências fotográficas tornou-se muito boa. Aliás, é excelente, quer a nível de rapidez, quantidade, facilidade de escolha e é muito difícil competir com elas. O *Expresso* é um bom exemplo do que vou dizer. O jornal ia a todas. Caía o muro de Berlim e o *Expresso* ia lá, caía o Ceausescu e lá estávamos, caía a União Soviética e lá ia o *Expresso*, a revolta dos curdos a mesma coisa, quer dizer… Em tudo o que era grandes acontecimentos internacionais, o *Expresso* esteve sempre lá. Mandava imediatamente um fotógrafo como qualquer agência internacional. Queria ter as melhores fotos porque os tipos das agências estavam a chegar. Hoje em dia, isso é muito questionado.

9 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Em relação ao trabalho de agência, comecei a ser confrontado com essa questão porque, às vezes, questionava-me se valeria a pena enviar alguém. São trabalhos que ficam bastante caros aos jornais. Se for zonas de guerra, as pernoitas são pagas em triplicado por causa do risco, os seguros. Tudo isto custa muito dinheiro e o *Expresso* ainda fez bastantes trabalhos destes; fomos para a guerra do Golfo e para uma série de sítios. Muitas vezes, não é compensador. Muitas vezes, até é frustrante. Tive várias discussões porque claro que os fotógrafos não compreendem isso e barafustavam contra mim. Não é que eles não sejam bons fotógrafos. São e nós temos bons fotógrafos. No entanto, as agências, na maior parte das vezes, trabalham com fotógrafos locais e depois são reforçados quando vão para esses sítios. Por exemplo, agora está na ordem do dia tudo o que está a passar na Síria. É óbvio que é muito mais fácil um fotógrafo sírio andar no terreno, que fala a língua, conhece os cantos à casa, do que mandar um fotógrafo que aterra ali e não sabe nada. Nem sabe chegar aos sítios. Quando foram as grandes revoltas em França, em que queimaram carros, na altura do Sarkozy, decidimos mandar um fotógrafo para lá. Eu opus-me porque aquilo estava a ser muito bem coberto pela France Press, que tem lá profissionais que

conhecem aquilo tudo, mas o jornal quis enviar. Por acaso, foi João Carlos Santos, que é hoje coordenador. Ele chegou lá e, ao fim de três dias, ainda não tinha conseguido fazer uma foto de revolta. Nós estamos aqui e imaginamos que as revoltas estão no meio da cidade, mas não. Os fotógrafos locais têm toda uma série de contactos, na polícia, ouvem aquelas rádios que intercetam as conversa, etc. Tinha um amigo na Agence France Press e acabei por lhe ligar a pedir se ele podia dar uma ajuda. «Ele fica aí com vocês e se algum for a correr para um desses sítios de confrontos, levem-no convosco». Foi a única forma de ele conseguir fazer fotografia. É muito complicado mandar alguém para fora e agora ainda mais porque houve uma grande evolução. Depois, é uma espada de dois gumes. O fotógrafo pode chegar lá. Aliás, Jorge Simão fez um excelente trabalho no Cairo, até foi Prémio Gazeta do Fotojornalismo. Mas também se não fosse lá as fotos de agência eram ótimas. É só por dizer que é nosso. Não é uma questão de qualidade, ao contrário de antigamente, em que a oferta era má e reduzida. Hoje em dia vai-se, quer dizer, não se vai, a última cobertura que fizemos foi no Cairo e tão cedo isso não volta a acontecer, agora há sempre o risco do fotógrafo não conseguir fazer um bom trabalho. Não por defeito dele, mas por questões logísticas. Ou fazer um bom trabalho e depois ter a Reuters ou a AP com uma oferta incrível.

Quanto a desvalorizar a identidade, hoje em dia, entro muito em guerra com os meus colegas porque tenho uma visão completamente diferente do fotojornalismo. Os fotógrafos da minha geração e da anterior são muito corporativistas – esta geração não tanto. Eu não sou. Acho que a maioria dos leitores dos jornais não repara quem são os fotógrafos. Não ligam nenhuma às fotografias. Os fotógrafos destacam-se mais por um trabalho numa revista do que aquelas fotos isoladas na economia, na política, etc. Se calhar, sou muito conhecido pelos políticos, mas o público é capaz de não me conhecer. Nós temos a pretensão que somos importantes e acho o contrário. Muitas vezes, mandava um fotógrafo cobrir um acontecimento. Depois, tinha as fotos do nosso fotógrafo e as da agência, até de acontecimentos nacionais. Aconteceu a da agência serem bem melhores do que as do fotógrafo da redação. Aí, há o conflito: publico as do nosso fotógrafo, apesar de serem bem piores, ou as da agência que ilustram com muito melhor qualidade o assunto em causa? Se optar por publicar as da agência, arranjo uma guerra; querem logo a minha cabeça. Isso aconteceu nalgumas

situações comigo. Chamava a atenção, dizia-lhes que a situação tinha de ser vista do ponto de vista didático e não uma afronta ou uma guerra; o que estava a defender era o leitor, aquilo que ele iria ver publicado no jornal e não o fotógrafo. Já fiz muitas fotos piores do que o colega do lado. Isso acontece. Lembro-me da foto dos corninhos do ministro da Economia, eu estava lá e foi o fotógrafo do *Público* Nuno Ferreira Santos que fez a foto. Cheguei ao pé dele e disse: «Parabéns. Fui completamente comido por ti. Estávamos lá todos e só tudo é que tinhas essa foto.» Isto é um exemplo, mas a fotografia podia ser de agência. Há essa questão de publicar ou não publicar. É muito complicado. Coisa que não se passa lá fora. É uma situação muito nacional e isso tem a ver com os editores que escolhem as imagens nos jornais. Quanto às percentagens, não sei. Hoje em dia, a infografia passou a ter um peso muito grande nos jornais. Substitui-se fotografias por infografias. Isso é recorrente.

10 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

A objetividade é um conceito muito valorizado e as agências são uma escola nesse sentido. Não quer dizer que a pessoa não seja menos irreverente. Sou conhecido por isso. Tento sempre fotografar os políticos de uma forma mais caricata. Mas faço-o com todos, independentemente da cor política. Com limites. Não faço fotografias deles a fazerem gestos feios, nem com o dedo no nariz ou a porem o croquete na boca. Não concordo com esse tipo de registos. Tentar arranjar alguma irreverência quando eles olham uns para os outros, tendo, por vezes, em conta a atualidade. Tento ser objetivo e, hoje em dia, não há muita objetividade por parte dos jornais.

11 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Influencia. Talvez em termos de educação. A questão da objetividade e de reconhecer os princípios. O meu trabalho é muito especial. Movimento no palco político, lido com as pessoas e é muito importante ser diplomata. Hoje em dia, é muito difícil fazer fotos diferentes. Há muitos fotógrafos e estamos todos no mesmo sítio. A foto que saiu na penúltima edição da capa do *Expresso*, que era Paulo Portas a pôr a mão na cabeça, houve mais dois ou três colegas meus que a fizeram. A foto é boa, tem a ver com o momento, mas não é nenhum exclusivo. As máquinas são rápidas e todos o fizemos. Essa forma de estar, essa educação ao lidar com os políticos tem a ver, na maior parte

dos casos, em tentar fazer trabalhos diferentes, o que para grande frustração minha, neste país, é muito difícil. Gosto muito do fotojornalismo americano, sobretudo, na parte da política. Sei que aquilo é um bocado *marketing*, muitas daquelas fotos são encenadas, mas aquilo funciona muito bem. Por exemplo, quando estava na Lusa tinha muitos amigos da Agence France Press, que pertencia à EPA, da qual também faz parte a Lusa; trabalhávamos muito com a AFP. Hoje, alguns desses amigos até estão em cargos de direção. Cavaco Silva tinha ido aos Estados Unidos e encontrou-se com o Bush pai. Fiz a cobertura, fotografei-os na sala oval e depois decidi ficar em Washington mais dois ou três dias, passear ali um bocado. Fui almoçar com os amigos da France Press, mas lembro-me que nessa tarde o Bush assinava um decreto muito importante para o governo americano, como o aborto ou algo do género. Disseram-me: "Queres fazer um trabalho engraçado na Casa Branca. Acho que te consigo pôr na *pool*. Vais com o nosso fotógrafo e fazes uma coisa giríssima. A *photo oportunity* é muito engraçada". Ele assina, mas os fotógrafos não entram na sala. São feitas através de um vidro da Sala Oval. Aquilo tem uma espécie de colonato à volta da Sala Oval e estamos no jardim. Fotografamos com teleobjetivas atrás das janelas. É como se estivemos escondidos atrás de um arbusto da Casa Branca a fotografar o Presidente a assinar. Claro que aquilo lá dentro está muito bem iluminado. Funciona. É esse tipo de fotografia que é muito difícil fazer em Portugal. Isso obriga a ter quase uma relação e amizade e de confiança com as pessoas que se fotografa.

12 – Alguma vez teve alguma situação constrangedora com algum dos políticos fotografados?

Sim. Houve uma muito conhecida. Na altura, estava no *Tal & Qual*, que é um jornal muito polémico por isso. Uma foto de Mário Soares com uma rapariga em monokini. Na altura, ele era primeiro-ministro. Resolvemos fazer uma partida a Soares. Na altura, contratamos uma *stripper*. Quando Soares ia a passear com a mulher na praia do Vale, ela saiu de dentro de água e vai ter com ele. Então, as fotos estão muito giras, apesar de serem uma brincadeira, porque é Mário Soares a olhar e Maria Barroso a puxá-lo para não o deixar falar. O Soares tentava falar com a senhora, mas só olhava para a evidência da senhora com as maminhas de fora. Essa foto deu muita polémica. Os seguranças também ficaram numa situação enrascada porque nos conheciam muito bem. «Tens de nos dar o rolo. Não é o primeiro-ministro que quer o rolo, mas Maria

Barroso». – «Desculpem, mas não posso dar rolos. Só ganhando um processo em tribunal é que podem tirar». O *Tal & Qual* fazia muita coisa dessa. Como os árabes no Tavares Rico e coisas do género.

Na altura, foi engraçado porque quem fez mais pressão para aquilo não sair foi a mulher e não Soares. Nisso, ele é único e continua a sê-lo. Sei que muitos anos depois, quando já estava no *Expresso* e fiz a última viagem internacional de Soares a Angola como Presidente da República, íamos no avião e Soares tinha muito o hábito de falar e jogar às cartas connosco no avião, tirar uma fotografia connosco para recordação e, a dada altura, diz assim: «Você apanhou-me a jeito. É uma coisa que ando há anos para lhe pedir. Agora que vou deixar de ser Presidente, tem de me arranjar aquela foto de mim a olhar para as maminhas. Mas a minha mulher não pode saber.» Lá lhe dei a foto com uma dedicatório. Ele sempre teve esse *fairplay*.

12a) – Nesse caso da foto de Mário Soares, o jornal provocava uma notícia…

Estamos a falar de um jornal que fazia esse tipo de coisas e assumia isto. Fez isso umas quantas vezes. Já não há jornais com estas características, do politicamente incorreto.

13 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Depende muito. Por exemplo, na Assembleia da República, praticamente só trabalho com teleobjetiva. É uma única hipótese porque estamos nas galerias. Tento sempre fazer fotos limpas, sem ruído. Nem sempre é fácil, mas tentar fazer enquadramentos em que não haja ruídos.

14 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

É uma imagem que tenha informação, que diga onde foi, quem são as pessoas, o que estão a fazer. De preferência, que transmita alguma emoção a quem está a ver, quer seja em política, quer noutras áreas. É algo que se aprende muito em agência. Embora agora os fotógrafos de cá já tenham essa capacidade. Esta nova geração é muito boa. Gosto muito do trabalho que se está a fazer na geração dos 20 e tal anos, trintas. Há muito bons fotógrafos, que eu aprecio. A Lusa continua a ter muito bons fotógrafos. José Goulão, Mário Cruz. O *Público* tem excelentes fotógrafos, Nuno Ferreira Santos, etc. Sabem fazer fotos com informação. Vejo fotografias de colegas meus do *Expresso* que não diziam onde era, o local, que era uma coisa que tínhamos sempre a

preocupação em identificar. Na Associated Press, aprendi que as pessoas não são anónimas. Se fotografar um senhor que está aqui ao lado a tomar um café, tenho de lhe perguntar o nome. É uma coisa que não existia nos jornais. As pessoas são todas anónimas.

15 - Enquanto editor, a que critérios recorre para selecionar as fotografias?

Depende muito dos trabalhos. Se é só uma foto, tenho de ter atenção ao enquadramento. Depois, com a Internet ou os *tablet*, abriu-se outro caminho, que é a possibilidade de fazer *slideshows*. Antes, não tínhamos essa possibilidade. Existia na revista há muitos anos, no tempo de Ochoa, em que todas as semanas era publicado um *portfolio*, inteiramente da responsabilidade da fotografia. Idealizávamos um tema, todas as segundas-feiras tínhamos uma reunião para falar do jornal e das questões de reportagem. O fotógrafo ia fazer essa reportagem e só depois é que se tentava encontrar um redator que escrevesse sobre o trabalho. Muitas vezes, deslocava-se outra vez aos sítios. Hoje em dia, este tipo de trabalho é impensável, para grande tristeza minha. O que se faz hoje é aproveitar as fotos que fizemos, que muitas vezes não saem - na minha área então é fatal. Há semanas em que não sai uma única foto. Tentamos depois aproveitar esse trabalho *slideshows* ou *iPad*. Mas muitas vezes, o critério é ter em atenção se vai sair uma só foto ou várias, apesar de já não escolher fotos há seis anos.

16 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Tenho muita atenção às questões éticas. Há situações em que não fotografo se as pessoas não quiserem ser fotografadas. Entro em contradição comigo porque fazia isso no *Tal & Qual*. Nessa altura, era um jovem ingénuo de vinte e três anos, queria triunfar e tinha uma instrução diferente da que esta malta nova tem, hoje em dia. Por exemplo, toda a gente quer ter fotografias de Sócrates em Paris. No princípio do ano, foi mandado para Paris para fotografá-lo. Ele recusava-se a fazer fosse o que fosse. Fui, mas contrariado. Independentemente de gostar ou não da personagem, quando uma pessoa diz claramente que quer ser deixado em paz e que não o fotografem, acho que se deve respeitar essa vontade. A não ser que seja um bandido, um criminoso e mesmo assim deve-se respeitar um rosto. Agora, ir ali, estar escondido num carro…Acabei por não fazer nada, porque felizmente ele não estava lá. O direito à privacidade e à imagem deve ser respeitado e deve-se esgotar até à exaustão as

possibilidades de convencer a pessoa a fazer o trabalho. Se a pessoa não quiser, tem de se respeitar isso. Um jornal como o *Expresso* não tem essa necessidade. Um jornal como o *Correio da Manhã* ou outro, talvez. Hoje em dia, situações destas acontecem com alguma regularidade, talvez fruto da época e por que os jornais precisam vender.

Há pouco, vinha na auto-estrada e olhei para o *outdoor* luminoso enorme com publicidade à capa da *Flash* e não queria acreditar. Uma foto de Margarida Marante agarrada a Emídio Rangel e o título escandalizou-me imenso, que era "droga, amor e morte". Acho isso terrível. Estou a imaginar o meu filho a descer a auto-estrada e ver uma fotografia da mãe com ex-amante e aquele título. É horrível. É esse tipo de coisas que preservo muito.

17 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

No meu caso, é um bocado complexo. A maior parte dos redatores de política do *Expresso* são os jornalistas da velha-guarda. Como disse, alguns vieram comigo da Lusa e fazem um trabalho muito bom. A outra área em que também trabalho bastante é a economia, que também tem essa qualidade. Deve ser o único setor que praticamente mantém as pessoas de antigamente. A esse nível, não tenho problemas. Tenho talvez mais problemas com as pessoas novas que entraram. Têm uma forma diferente de abordar a fotografia. Já consideram a fotografia como complemento do texto. Uma coisa que me entristece bastante é não darem valor à experiência da pessoa, quer em idade, quer aos anos que estão naquele jornal. Isso custa-me um bocado. Felizmente, no nosso jornal não acontece muito, mas noutros sim. Acho que tem contribuído para o enfraquecimento da fotografia. Depois, as chefias não perceberem e não valorizarem isso.

18 - Geralmente, a escolha da legendagem da autoria do editor de secção ou de fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Que me lembre, no *Expresso*, nunca aconteceu. Felizmente, o jornal é muito rigoroso a esse nível. Muitas vezes, tenho de corrigir, mas são pormenores específicos. Utilizarem uma foto num contexto diferente, não. Normalmente, as fotografias da gente nunca têm a ver, mas todas as pessoas sabem que aquilo é para brincar.

19 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não vejo como concorrente. A televisão pode ser concorrente do jornalismo, não da fotografia. Já se fez várias experiências e até devia de haver mais, mas isso tem de partir do editor. A televisão pode ser um suporte para as nossas fotografias, no caso dos *slideshows*. Na SIC, já aconteceu algumas vezes. Por exemplo, em situações de debates polémicos, em que eles querem fazer uma coisa diferente e passam *slideshows* com fotos nossas. Isso é ótimo. Valoriza o nosso nome e trabalho. Se houvesse mais trabalho nessa área, até poderia ser uma forma de valorizar a fotografia. Não entendo que seja um grande concorrente. A imagem televisiva passa e a fotografia fica.

20 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Não. Está muito mal aproveitado. Pessimamente, mas em qualquer jornal. Os que poderão estar um pouco mais à frente, mesmo assim, são o *Público* e o *Expresso*. Estamos a anos de luz dos novos suportes serem bem aproveitados até porque apenas usam para aí uns 5 por cento do que existe. Hoje em dia, os fotógrafos, não só por obrigação, mas por gosto, começaram a ir para outras áreas que não iam antigamente. Muitas vezes, vejo-me com um gravador a captar som para poder depois inserir nos *slideshows*; coisa que nunca fiz. Ou gravar e isso é muito mal aproveitado. Temos os suportes, mas não são usados. Lido muito bem com esta tendência para o jornalista multimédia. É o futuro e tenho pena que não seja melhor aproveitado. E não é utilizado de duas maneiras: primeiro porque não aproveitam o produto final que, às vezes, fazemos até de uma forma muito artesanal. Depois, porque não nos dão formação para isso. Desenrascamo-nos, mas uma coisa é fotografar e outra é filmar.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Não acho que sejam concorrentes. Venho de uma escola que defende que temos de prestar um bom serviço ao público e não entre nós. No meu tempo, olhava muito para

o nosso umbigo. Os fotógrafos estavam mais preocupados com o que os colegas do jornal ao lado ou os amigos pensavam do seu trabalho do que o público a quem estávamos a tentar chegar. Muitas vezes, o trabalho que chegava aos leitores, não era aquele que melhor ilustrava a notícia. Por isso, acho que, num determinado acontecimento, se estiver lá um fotógrafo-cidadão que tenha melhores fotos do que a dos fotógrafos que chegam meia hora depois, não vejo qualquer problema em publicar.

21a) - A publicação de trabalhos de jornalistas-cidadãos representa algum risco para a profissão?

Não. O cidadão só tem de mandar as fotos. Depois, a decisão de publicar ou não é do editor. Mas esta questão iria para uma discussão muito mais larga. Hoje em dia, há uma procura constante de fotos que choquem, em que haja sangue, corpos carbonizados. Por exemplo, em 1985, fui dos primeiros fotógrafos a chegar a Alcafache, quando ocorreu o desastre ferroviário. Na altura, trabalhava para a Associated Press. Fernando Ricardo, que era o fotógrafo do quadro, estava de férias. As primeiras imagens eram dantescas; são imagens que nunca me saíram da memória. Comecei a transmitir s fotos para Londres durante horas, isso foi de noite. O editor de lá disse-me para parar de enviar imagens de corpos carbonizados, de pessoas decepadas, sangue e pedaços de corpos nas árvores; sangue à vista. Se pensarmos no que vemos hoje em dia, parece quase utópico pensar que havia esse tipo de exigência antigamente. Hoje em dia, as pessoas mandam muito esse tipo de imagens, que são utilizadas pelos jornais. Às vezes, questiono-me o que é que leva as pessoas de hoje em dia a quererem ver esse tipo de coisas e as televisões a passarem essas imagens quando as crianças estão acordadas. Banalizou-se esse tipo de imagens. Eu sou contra, apesar de as fazer.

22 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

A mudança maior é que é mais barato, mais prático. Devo dizer que tenho uma opinião muito própria. As melhorias não foram editoriais, mas a nível técnico, com a possibilidade de vermos as imagens que estamos a fazer, mas máquinas serem mais sensíveis à luz. Aí ganhou-se claramente. A parte económica também, obviamente. Hoje em dia, os fotógrafos são melhores, porque são melhores tecnicamente. Não

quer dizer que sejam melhores fotógrafos na fotografia em si. Apesar de tudo, acho que era melhor fotógrafo quando trabalhava em negativo do que sou hoje. Antigamente, ia fazer um trabalho normal e raramente gastava mais do que um rolo, que são trinta e seis fotos. Hoje, sou capaz de fazer cento e tal fotos. É uma estupidez porque não é necessário. Mas é uma coisa que não sei explicar porquê. Inconscientemente, sei que não estou a gastar dinheiro; depois, não faz sentido porque estou a ver que a luz está boa, que a expressão também. Antigamente, fazia trinta e seis e não sabia qual era o resultado. Era uma incógnita. Mas tinha mais cuidado nos enquadramentos e no que estava a fazer. É horrível porque ganhamos em rapidez, porque não temos de revelar os rolos, mas perdemos a editar. Em vez de editar trinta e seis fotos, vou editar trezentas. Antigamente, com a vista treinada, era muito rápido a escolher fotos em negativos. Cortávamos aquilo em tiras de seis, colocava-mos sobre a mesa de luz e tínhamos uma visão global, mesmo quando eram trabalhos dos outros. Quando eram meus, já tinha a foto na cabeça e sabia logo onde é que ela estava. Era só uma questão de a procurar. Antes, tínhamos uma visão global e agora temos de ver uma a uma. Ver trezentas fotografias é diferente de se ver trinta e seis. Acho que perdeu.

22a) – A democratização da imagem trazida pelo digital aumentou o número de fotógrafos. Quais são as consequências?

Há muito mais fotógrafos. É mais fácil o acesso porque é barato. Após o 25 de Abril, era muito caro fazer fotografia. Aliás, comecei a trabalhar em fotografia porque não tinha dinheiro para o papel e para os rolos e tinha de começar a ganhar dinheiro para poder comprar. Hoje em dia, se não tiver dinheiro, a pessoa fotografa com o *iPhone* se não tiver mais nada. Pelo menos, tem alguma qualidade. Nesse aspeto, fez crescer assustadoramente o número de fotógrafos. Quando digo assustadoramente, refiro-me às pessoas que querem fazer da fotografia a sua vida profissional. Veio modificar o mercado substancialmente. Estão a dar tiros no próprio pé. Houve uma altura em que conseguimos, de facto, elevar a fotografia. E estou agora a falar única e exclusivamente em termos salariais. O *Expresso* foi um exemplo, a Lusa, o *Público* e outros jornais também começaram a fazê-lo. Não com tanto peso, mas começaram a mudar. Quem ganhava muito e é mais velho, ao contrário do que acontece lá fora, tem de ir para a rua e não o contrário. Em Portugal, houve uma queda salarial. Duvido que

esta malta nova que ganha mil euros – e já será muito bom – consiga atingir o patamar do que alguns de nós ganhamos ou que ganhávamos. Nós estávamos ao nível de um redator principal ou de um diretor adjunto e acho que hoje em dia é impensável.

23 - E como vê o aumento do recurso ao trabalho das agências e ao de *freelancers*? Embora já tenha deixado algumas reflexões em contrário, considera que desvaloriza a identidade do jornal?

A maior parte das pessoas não liga ao nome de quem assina as fotografias. Esse foi um dos argumentos que usavam para fazer com que o projeto da agência não vingasse. A contestação foi tão grande que a administração decidiu pôr o projeto em banho-maria. Hoje em dia, corremos é o risco de isso vir a acontecer, mas ser uma iniciativa com intuitos económicos e não gerida por fotógrafos, como se propôs na altura. No caso, por exemplo, da Global Imagens acho que tem alguns defeitos. Nunca faria uma coisa com aquele mecanismo. A ideia seria um grupo como a Impresa, que tem uma série de publicações, continuar a aproveitar os fotógrafos, preferencialmente, nas áreas em que trabalhavam antigamente e não como faz a Global Imagens. Colocaram pessoas que faziam social a fotografar futebol ou os que faziam futebol a fazer social. Isso não pode ser. Por exemplo, nós temos os fotógrafos da *Caras*. São ótimos em retratos e a fotografar com trabalhos com produção. São melhores do que os nossos fotógrafos que fazem isso para a revista. Por que não aproveitar essas capacidades e fazerem também trabalhos para o *Expresso*. Por outro lado, há fotógrafos da *Caras* que não têm jeito nenhum para reportagem. Porque não ir um fotógrafo do *Expresso*. Uma coisa que está mal gerida na Global Imagens é isso. Além de que tem de haver especializações. Tinha dois colegas meus da Agence France Press que a única coisa que faziam era o campeonato mundial de Fórmula 1 e o ténis. Durante vinte e tal anos, só fizeram isso, mas eram excelentes nessa área. Isso tem de existir e, em Portugal, não acontece, o que é péssimo.

Ninguém liga à assinatura nas fotografias. Por que é que defendia uma agência? A maior parte da imprensa internacional, no caso dos semanários como a *Newsweek* e a *Time* - nos diários já não acontece tanto porque quase todos têm vinte e tal fotógrafos cada um -, não têm um único fotógrafo no *staff*. Trabalham só com *freelancers* e agências. Eles têm uma figura que cá não existe até porque o meio é pequeno. Há uma determinada agência, estamos a falar da Seven ou da Magnum, em que eles contratam

um *freelancer* para fazer uma reportagem em exclusividade para a *Time* ou *Newsweek*. Depois, depende do contrato; se pode vender para a Ásia ou outro continente. Isso cá não existe, mas vai ser o futuro. O fotógrafo no *staff* da redação vai desaparecer e tenho pena que esse passo não tenha sido dado pelos fotógrafos portugueses. Em parte, somos os grandes culpados pela situação em que nos encontramos, em especial, os mais velhos porque sempre tivemos uma maneira corporativista e muito na nossa gaiolazinha, em relação à questão do editor fotográfico. Já era muito crítico e agora ainda mais. Infelizmente, tinha razão.

24 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Enquanto me deixarem, não me posso queixar. E eu não era um caso único no *Expresso*. Posso dizer, por exemplo e só como referência. No *Expresso*, tínhamos uma política… Infelizmente, alguns colaboradores mantêm-se lá a recibos verdes ao fim de doze anos, situação que seria impensável antigamente. A última pessoa que contratamos, eu e Ochoa, foi Ana Baião. Há doze anos, o mínimo que pagávamos a um colaborador que começava ali a trabalhar era 1500 euros. Hoje em dia, é impensável. Nem um fotógrafo do quadro do *Público*, com uma série de anos de profissão, consegue ganhar isso.

25 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

As alterações normais que todos os fotojornalistas fazem: tratar a imagem em termos de luz, de contraste, cor. Uma ou outra vez, se for necessário, reenquadro. Não apago nada.

26 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Nem retirar, nem pôr elementos, mesmo que a fotografia ficasse melhor do ponto de vista estético. Às vezes, até pode ser uma coisa mínima. Um microfone que ficou aqui e hoje em dia é comum termos os microfones pela imagem a dentro. É preferível fazer o outro *crop* que não estrague nada. Às vezes, apago coisas mínimas e impercetíveis.

27 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Neste país, vejo o futuro do fotojornalismo de uma forma catastrófica. Não vai desaparecer, mas assusta-me a pouca importância que os jornais estão a dar ao fotojornalismo. Assusta-me também este *downgrade* de salários que contribui para

que a qualidade baixe bastante. Não sou velho do Restelo, nem tenho nada contra as pessoas novas. Como disse, admiro alguns jovens. Agora, é curioso que esses jovens estão em locais que mantiveram pessoas seniores. Ao contrário do que se passa noutros jornais. Para os jornais, é um grande risco estarem a mandar as pessoas seniores para casa. Esses fotógrafos jovens ficam sem referências. Há dias, na Assembleia da República, apareceu uma miúda com vinte e quatro anos completamente perdida com as suas máquinas, não sabia o que fazer. Perguntei o que estava ali a fazer: "Desculpe lá, não me diz onde é que é aquela coisa onde estão os deputados?" Aquela coisa é o hemiciclo e andei ali a tarde toda a servir de "guia turístico". Nesse dia, não tinha muita coisa para fazer. Situações destas passam-se, infelizmente, com muita frequência nos jornais portugueses. Isso assusta-me um bocado.

28 - É referido, muitas vezes, que a figura de editor, tal como a função era exercida há alguns anos, desapareceu e que por isso a editoria de fotografia perdeu autonomia. Qual é a sua opinião?

Nisso sou muito crítico. Já o era no meu tempo. Acho que sim, que desapareceu. Um ano antes de ter havido aquela reforma no jornal, depois de eu e o Rui termos saído de editores, até contra o Rui, apresentei um projeto muito polémico. Já previa o que ia acontecer na fotografia. Na altura, fiz um projeto, que foi aceite pela administração do grupo, nomeadamente pelo próprio Dr. Francisco Balsemão, de uma agência interna. A minha ideia era que os jornais deixassem de ter fotógrafos. Foi muito polémico. Quase que foi crucificado no *hall* de entrada do grupo. Porque achava que era um disparate um grupo como o nosso, que tem uma série de publicações, ter não sei quantos fotógrafos a fazerem a mesma foto de Cavaco Silva ou o primeiro-ministro a receberem alguém, que são dois indivíduos sentados numa cadeira a olhar um para o outro. Dificilmente, numa situação destas se faz uma coisa diferente. Criei um projeto. Não vou falar nisso porque é bastante complexo, mas deu-me graves problemas na altura. A profissão era muito corporativista – agora não é tanto – com as suas capoeiras e os seus galos e criticava muito a forma como os editores fotográficos funcionavam. E falava muito contra mim próprio. Isso continua a existir. Se fosse mudado, não ia ser já, mas ia ajudar muito o fotojornalismo português, que é a edição fotográfica não ser feita por fotógrafos, mas por pessoas treinadas para serem editores

fotográficos, como se passa lá fora. Em todo o mundo - e eu conheci vários casos nas minhas andanças de agência, no caso da France Press, que é a que conheço melhor -, não me lembro de nenhum editor que alguma vez tivesse fotografado. A maior parte deles nem sabe fotografar, no máximo fotografa com uma maquininha pequenina como as outras pessoas. Só que a dada altura tiraram um curso e especializaram-se em edição fotográfica. Acho que era bom que os cursos de Jornalismo em Portugal começassem a ter essa cadeira de edição fotográfica. Só nessa perspetiva e não como acontece hoje em dia, em que os cursos de Jornalismo só pensam em criar fotógrafos que não vão ter emprego. Os jovens andam para aí; há cursos de fotografia que nunca mais acabam e não há mercado. Para a edição fotográfica havia mercado. Isso poderia ajudar bastante os fotojornalistas, o trabalho deles. Eu tive essa experiência na Lusa. É muito difícil ser-se editor fotográfico e fotógrafo ao mesmo tempo. É uma ginástica muito grande porque, normalmente, temos tendência a pensar: «Se eu tivesse lá, tinha fotografado assim"». Normalmente, estamos a ver as coisas na perspetiva do leitor e de quem estamos a servir. Quando fiz o projeto de agência, uma coisa que queria criar dentro do grupo era uma escola de editores fotográficos; o próprio grupo dar aulas a futuros jornalistas e criar uma cadeira de Edição Fotográfica. O *Expresso*, a *Visão*… É muito raro no estrangeiro o editor fotográfico ser fotógrafo. Nunca se transita de fotógrafo veterano para editor. Quando se atinge uma determinada idade, aproveita-se esses profissionais para o departamento comercial. São pessoas que sabem muito bem vender as fotos e os serviços deles porque sabem o que está ali e como trabalham os fotógrafos. Conheço alguns fotógrafos que não foram para editores, mas foram para diretores de departamentos comerciais dessas agências e andam aí pelo mundo inteiro a tentar vender o seu trabalho aos jornais. E falo contra mim próprio.

29 - Considera que a edição eletrónica de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

De certa forma, sim, quando essa edição se transforma em manipulação e transforma, nalguns casos, a realidade, apagando elementos da imagem ou acrescentando outros. Infelizmente, isso começou a acontecer com alguma frequência quer em agências, quer em jornais de prestígio. O *Photoshop* só deve servir para tratamento da imagem e não, como disse, para edição e manipulação.

30 - Como vê o paradoxo de a imagem ser, em simultâneo, um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Em todos os casos, o fotógrafo tem que ser honesto com essa realidade; ao dar essa ênfase tem estar muito consciente do que se está a passar à sua volta e a natureza dos acontecimentos. Tal como o redator, deve ir, na maior parte dos casos, bem documentado para as reportagens e, sempre que possível, tentar com as suas fotos contar uma história sem deturpar a realidade; estar em perfeito sincronismo com o texto que o seu colega irá escrever.

31 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Precisamente quando a realidade que falei é deturpada a favor, muitas vezes, do sensacionalismo e, infelizmente também muitas vezes, para fins políticos.

Entrevista a Alexandre Almeida, ex-fotógrafo de *O Independente* e membro do coletivo Kameraphoto

Realizada a 7 de março de 2012, na Kameraphoto, em Lisboa

Biografia

Alexandre Almeida nasceu em Lisboa, em 1969. Estudou Fotografia na Academia de Artes & Tecnologias e, mais recentemente, Pós-Produção de Vídeo, na Restart. Em 1994, começou a trabalhar n'*O Independente*, onde esteve até 2004. Nos últimos anos, chegou a editar os suplementos de cultura e lazer. Ao mesmo tempo, tem desenvolvido vários trabalhos como *freelancer* – regime que mantém até aos dias de hoje. Ao longo da sua carreira, editou em várias publicações nacionais e estrangeiros, como o *L'Express*, *Libération, The Guardian*, *Courrier Internacional, Grande Reportagem, Visão, Única* e *Pública*. Com exposição em mostras individuais e coletivas, o seu trabalho tem seguido por um caminho de carácter documental e tem experimentado meios multimédia alternativos. É membro fundador da Kameraphoto, com quem desenvolve há alguns anos o projeto *Diário da República*.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa, especificamente o fotojornalismo?

Não consigo dissociar uma coisa da outra. Historicamente, o papel do fotógrafo na imprensa nacional sempre foi um pouco desvalorizado. Só a partir d'*O Independente* e do *Público* é que começou a haver uma maior atenção editorial com a fotografia. O papel que a fotografia documental deve assumir na imprensa é o de alertar ou mostrar uma determinada realidade, tendo em atenção uma série de questões que são alheias ao vídeo e ao movimento. Acima de tudo, deve ter um papel interventivo em termos sociais.

2 – Indique que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes ao longo do exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Há fotografias minhas que são marcantes e, se me perguntarem se essas imagens vão estar numa antologia minha, com certeza que sim. É preciso ter consciência que daqui a dez ou quinze anos vão estar numa antologia, pelo que elas significam para mim. Vou referir uma fotografia comentada e que saiu diversas vezes n'*O Independente*, onde

trabalhei durante algum tempo. A história que está por trás é: Estava a fazer umas eleições regionais nos Açores, em 1986, quando Carlos César foi eleito. Essas eleições tiveram também uma particularidade que foi ter sido eleito um deputado pelo CDS-PP, no Corvo. Aquilo em termos de balanço político regional era um *volte-face*. O Corvo que tinha pouco mais de quatrocentos habitantes. Tive de ir ao Corvo e vir no mesmo dia, de propósito, fotografá-lo. Tive levantar e aterrar em todas as ilhas. Outra imagem é a foto na praça Tiananmen. Gosto imenso dessa fotografia, mas teve impacto. Foi uma visita oficial de Guterres, mas foi um instante. Foi das poucas fotografias que fiz e tive consciência que seria uma imagem extraordinária. Esta fotografia suscitou imensos comentários. Na altura, saiu em página inteira no *Libération* e n'*O Independente.* Como todas as leituras que tinha, por causa do massacre de Tiananmen. A bandeira molda o chapéu e a cara dele. É uma fotografia emblemática. Outra é uma fotografia mais de carácter documental, que surgiu de uma encomenda da Câmara Municipal de Oeiras de criar um documento sobre a vivência dos últimos bairros de lata do concelho, numa altura em que estavam a fazer a recuperação urbana. Esta fotografia foi importante. Esteve no *Diário da República*, em 2010. E será das fotografias que me vai marcar. Não sei se irá ter algum impacto junto da opinião pública ou não. A de Pequim talvez terá tido algum impacto relativo na opinião pública.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Não tento, de todo. A questão da objetividade é uma ilusão. Só a partir do momento em que escolhemos um determinado enquadramento e nos desviamos um pouco da direita para a esquerda já estamos a ser subjetivos. Uma das coisas que lhe dá piada é que a fotografia pode ser das coisas mais falsas do mundo. Às vezes, quando faço retratos, as pessoas dizem-me: «Tire-me a foto enquanto estou a falar porque assim não estou em pose». É mentira. Nós, neste momento, estamos em pose.

A fotografia nunca é objetiva e, nessa questão do retrato, eu que trabalhei n'*O Independente* e a nível de fotografia editorial sempre segui a linha do jornal. Ainda há pouco, mostrei uma fotografia do Zapatero, feita numa entrevista, e fui eu que lhe pedi para estar a arranjar a gravata, num retrato a preto e branco. Quando faço um retrato, tenho de transmitir um pouco do que é a pessoa e só tenho ali um fotograma.

Da mesma maneira que gosto de fotografar as pessoas a falar por causa dos trejeitos que muito facilmente se ganham. Estou obviamente a construir uma imagem e a ser subjetivo, dependendo do nível de empatia que se estabelece com a pessoa. A nível de fotografia de reportagem ou de rua, nunca se é objetivo. A partir do momento em que se escolhe um tema, um determinado percurso, em que se escolhe determinado enquadramento, estamos a perder toda a objetividade.

5 - Enquanto editor, a que critérios recorre ou recorreu para selecionar as fotografias?

Quando estou a fazer uma história, pretendo que haja uma narrativa. Mas no caso de uma reportagem, essas fotografias têm de condensar o máximo de informação possível. Ainda mais nos tempos que correm, em que não é normal existir um grande número de fotografias. E não considero que tenha de haver muitas fotografias. Às vezes, *less is more*. Têm é de ter os elementos que contem a história ou a sugiram. Não quero com isto dizer que seja uma ilustração do texto. É mais rico, quanto mais os dois trabalhos se autonomizam e, ao mesmo tempo, se complementem. Em termos estéticos, tem de ter alguma coisa com o que eu me identifique e tenha resultado em termos de narrativa da história. Há fotografias que isoladamente podem não fazer sentido ou não ter complementaridade imediata, mas quando inseridas num ensaio, numa reportagem tornam-se claras e fazem parte da história.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Intervém sempre, embora isso se possa refletir de forma mais vincada no trabalho autoral. Temos de dissociar duas situações: a primeira é porque ou se faz parte da equipa de fotógrafos residentes no jornal e temos de estar sujeitos ao trabalho que nos pedem; mesmo como *freelancers* estamos sujeitos a que nos peçam trabalho e outra coisa é o nosso trabalho, no sentido *freelance*r, mais genuíno do termo, que é escolher uma história e ir sugeri-la a um jornal ou revista. Obviamente que os temas tratados refletem muito mais as preocupações de cada um e o seu papel perante a sociedade. Acima de tudo, considero-me humanista.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

O tipo de máquina que se usa e a atitude que se tem quando estamos a fotografar em médio formato é diferente de trabalhar com uma DSLR. Tem a ver com a atitude, a postura, o *modus operandi* como se realiza e essa diferença técnica influencia muito o resultado fotográfico. Vários amigos, principalmente, na Kameraphoto, dizem que sou fotógrafo quadrado. Gosto de fotografar em médio formato, aquela fotografia quadrada em 6: 6.Também gosto de fotografar com luzes duras, com luz ambiente.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Não é nada fácil responder. Na fotografia tipicamente de imprensa, algumas das melhores fotografias de guerra são aquelas onde não vemos uma gota de sangue. Quando se entra num campo muito sensacionalista, as fotografias podem tornar-se pornográficas. Uma coisa é denunciar a situação; a outra é utilizar uma situação e mostrá-la de uma forma gratuita. Esta é uma questão que, quer em termos éticos como filosóficos, pode levar a pensar se devemos fotografar uma determinada cena. A fotografia do Eddie Adams, do soldado a apontar a pistola a um vietcongue, é um fotograma de um vídeo de 16 mm. O fotograma que se torna conhecido é a pistola a apontar e não a execução propriamente dita. Estamos a falar de uma situação em que existia essa imagem. Curiosamente, isso remete-nos para um tema contemporâneo, mais na fotografia de autor, que é ser uma narrativa aberta ou fechada. A leitura que se tem de uma foto com uma arma apontada à cabeça de alguém pode ser muito mais forte do que ser fornecida a imagem de uma forma imediata.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

A fotografia enquanto espelho do real não tem ser uma representação estrita do real. Quando mais não seja porque entra a subjetividade do fotógrafo. Só que esse real pode ser insinuado ou até encenado. A forma mais fácil e imediata de transpor essa questão para uma situação prática é através do registo do retrato. Quando vamos fotografar alguém, é encenar algo que possa contar mais da história dessa pessoa. Uma vez fotografei Gaspar da Silva, o embaixador de Portugal na Índia, quando foi a invasão de Damão e Diu pela União Indiana. Aquele senhor tinha uma história de vida fantástica e fotografei-o num antigo ginásio do Grémio Literário, que era uma sala com

um relógio de pé, um espelho. Ele sentado na cadeira. Quando se olha para aquela imagem, de alguma forma, pressente-se que se está perante um pedaço de história. Aquele perfil do senhor de cabelo branco, fato e gravata, num cenário daqueles. Salvo erro, ele está a fumar – hoje em dia, não seria politicamente correto se ele estivesse a fumar. Aquela fotografia é mais interessante do que se eu tivesse seguido o padrão de fotografia na imprensa, onde nada pode ser encenado. Estive em Angola a fazer uma série de histórias, com Jorge Araújo, que ele até transpôs depois em livro, sobre uns meninos de rua que viviam nos esgotos; viviam literalmente dentro das sarjetas para não serem espancados pela polícia. Lembro-me de ter entrado na sarjeta, muito a custo, pois era essa a defesa deles, muito dificilmente um adulto conseguia ali entrar. Tenho a cara do menino fotografado dentro da sarjeta. Aquela fotografia foi encenada, mas conseguia dizer muito mais. Tenho outra fotografia do menino a sair da sarjeta, na rua, com os carros a passar. A foto é mais imediata; olha-se e percebe-se que está um miúdo dentro de uma sarjeta. A outra não é tão imediata, mas remete-nos para a questão da luz na caverna na Alegoria da Caverna de Platão. Vemos só aquela cara um pouco iluminada pela luz que vem da sarjeta, depois a silhueta em cima. Em termos estéticos e simbólicos, é muito mais forte do que ser o óbvio da criança. E isto remete-nos, mais uma vez, para a questão que é se devemos ou não fotografar determinada situação e até que ponto estamos a ter uma atitude abusiva. Fotografei das duas formas. E acho que havia ali uma cumplicidade e, embora estivesse de alguma forma a evadir - não era de forma ostensiva - a intimidade daquela criança. Mas houve uma forma muito óbvia de expor as coisas e outra muito mais insinuante. Mesmo em termos emocionais, é muito mais forte do que a outra.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Nem iria pela questão da manipulação. Não tenho nada contra aos tratamentos que dão às imagens, agora a manipulação de retirar pessoas é inaceitável. Quando se está a fotografar alguma coisa em que sabemos que não vai ser usada para contar a verdade. Há uma fotografia que foi capa da *Time* sobre a Guerra da Bósnia. Via-se uns homens por trás de um arame farpado. Aquilo era mostrado como sendo um campo de concentração sérvio e não era. Quando se fez esta história, já se ia com a intenção de não contar a verdade. Agora, quando escolho um tema e o retrato, estou a assumir

a minha posição ideológica perante um determinado acontecimento. Há uma questão que é tantas vezes levantada que é, enquanto fotógrafo, estar a trabalhar para um determinado regime, como acontece com a Leni Riefenstahl. Ela tem um trabalho brilhante e muito forte. Agora, não se contam os dois lados da história. É necessário ter alguma equidade em contar os dois lados da história.

11- Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É uma linguagem completamente distinta. Há determinadas coisas que funcionam em movimento e não numa imagem estática. Um segundo em televisão tem vinte e cinco imagens, que se seguidas constroem um determinado sentido. A fotografia tem um fotograma. Daí, a necessidade de condensar informação para a ter uma narrativa o mais completa possível, não tem te ser de uma forma óbvia. Da mesma forma que – e voltando à história do retrato – em televisão, as coisas vão fluir e em fotografia não; é aquele instante. Mesmo tendo em conta o tempo de vida de um jornal, que são 24 horas, quando nos fixamos numa fotografia temos todo o tempo do mundo para ver aquela imagem. Não é tanto na televisão, que entra pelos olhos a dentro, mas, pelo contrário, nós é que entramos para dentro da imagem. São linguagens muito distintas e o que as torna, essencialmente, diferentes é a facilidade com que uma imagem do jornal "desaparece", mas ao mesmo tempo, enquanto vivem, tem mais intensidade do que a televisão. Depois, os registos, a nível estético, são completamente diferentes.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

O que mais facilmente me pode parar é o lado ético da questão. E já me parou.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelo jornais onde tem exercido funções ou colaborado como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Sem dúvida. *O Independente* foi um jornal que começou por marcar ainda antes de começar a fotografar. Depois, marcou-me e muito, quando lá trabalhei. Foi o primeiro jornal, em Portugal, que realmente valorizou a fotografia.

Tem havido uma tendência para a valorização da fotografia nos jornais. Se bem que, na história portuguesa contemporânea ou moderna, começou com *O Independente*. Nos últimos tempos, na primeira fase do *i*, a fotografia voltou novamente a ter um papel preponderante. Como disse antes, às vezes, *less is more*. E o *i* adotou um pouco essa postura. Se há uma tomada de posse em que tenho uma belíssima fotografia, não tem que mostrar a cara de ministro a ministro. Em termos de linguagem fotográfica, isto condiciona imenso. Quando se está a fotografar, uma coisa é saber que a fotografia vai sair deste tamanho e outra é que vai ser publicada num A3. Em termos de composição, estética e em todas as questões formais da fotografia, vai condicionar imenso o trabalho. Condicionar no bom sentido. Não é tanto condicionar, é mais alargar. Faríamos muito mais do que se soubéssemos que estamos a fotografar para um 2:15.

14 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Depende. Há pessoas com quem trabalhava melhor em equipa do que outras. Lembro-me de ter ido fazer uma história para *O Independente* com o Luís Pedro. Aquilo era uma história sobre a castanha. Só que quando chegámos à aldeia, já ninguém ligava às castanhas. De repente, tínhamos um não assunto. Mas aquele sítio era fantástico. Tinha personagens interessantes. A história toda mudou. Havia pessoas com quem trabalhava melhor e com quem, às vezes, construíamos a reportagem, mesmo a fotografia.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Depende o que é a imprensa internacional e o que é a nacional. Realmente, há países onde a imagem tem um peso muito forte. Em França, na Alemanha, Inglaterra, Estados unidos e outros, onde a fotografia é tratada de uma forma completamente diferente. Nós, em Portugal, não temos a figura de um editor de fotografia como acontece em França. Não são fotógrafos. Às vezes, nem sabem fotografar. E não estou a dizer que não haja fotógrafos que não o conseguem fazer, mas é difícil. O seu treino não é tirar a fotografia, mas olhar para um conjunto de 50 imagens e dizer: «são estas dez».

Quando começámos a Kameraphoto, enquanto agência, tivemos um bocado à frente e o mercado português não está ajustado a este tipo de estruturas. Mas fomos a Paris, onde tinham um editor geral de fotografia e depois há editores da especialidade. Há um editor de fotografia para desporto, para o internacional, etc. E se alguém disser «agora vamos fazer um especial sobre a Páscoa», venha um editor de fotografia freelancer editar esse número ou fazer as férias do editor que está de férias. Só por esta orgânica é que vemos a importância da fotografia. Esta orgânica é um reflexo do peso da fotografia e da imagem. São países onde a cultura da imagem é muito mais forte do que em Portugal.

16 - Geralmente, a escolha da legendagem é da autoria do editor de secção ou de fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Imensas vezes. Uma vez estava a fazer um perfil. Conseguimos um acesso altamente privilegiado a uma pessoa e durante mais tempo do que era suposto. A ideia era traçar um perfil de vida. De repente, quando sai na publicação em questão, um dos editores adjetiva essa pessoa de uma forma muito pouco simpática. Haveria um boato sobre essa pessoa, que também não era nada de escabroso, mas da forma como foi utilizado e adjetivado, senti o meu trabalho e do jornalista posto em causa. Quando se escreveu o texto, aparecia de uma certa forma e quando é mostrada na entrada está a insinuar, aliás, a afirmar o contrário. Isso gerou um grande mal-estar na relação com a pessoa.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Foram as piores. Hoje, qualquer pessoa faz fotografia ou pensa que é fotógrafo. E depois, em questões financeiras, também mudou para melhor. As pessoas pensam «não gastas filmes». Não gastamos filmes, mas desgastamos o material. Quando entrei para *O Independente*, em 1984 ou 1985, era o único jornal onde ainda se fotografava a preto e branco. Os outros já estavam a usar a cor. E revelava-se e imprimia-se à mão – também era um semanário. Era um semanário, mas havia um dia que era um diário a 300 por cento. Quando estive n' *O Independente*, existiam quatro fotógrafos no jornal e três na revista. Estive lá até 2004 e muita coisa se passou nos entretantos d' *O Independente*. Com o digital houve o desvalorizar do trabalho do fotógrafo, mesmo em termos de remuneração.

A nível de atitude, quando estou a fotografar com um 35 mm digital ou mesmo analógica, não é a mesma de quando estou a fotografar com uma Hasselblad. É uma coisa muito pessoal. É o tempo. Como a DSLR encosto a máquina à cara, foco ou uso autofocus e disparo. Como a Hasselblad, tenho de ir ver a luz no fotómetro, etc. A atitude é outra, não é tão imediata. É como se o momento ganhasse uma solenidade diferente. Não sou eu que tenho mais ou menos respeito a fotografar de uma maneira ou de outra. Como eu posso fotografar com uma máquina e com outra é diferente. Hoje em dia, apenas trabalho com médio-formato em coisas muito pontuais, por causa do custo.

18 - Ao editar as imagens em Photoshop para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Digitalmente falando, a mais notória é passar as fotos para preto e branco. Se bem que, à partida, quando vou fazer um determinado trabalho já sei se é a cores ou a preto e branco. Não gosto de manipular as imagens. Elas devem valer pelo que são.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Em termos de fotografia de imprensa, o limite será quando estamos, claramente, a adulterar uma verdade. Não digo que é contar uma mentira, mas a adulterar intencionalmente a verdade.

20 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

As pessoas continuam a acreditar na imagem para validar o acontecimento. Hoje em dia, até mais em termos de televisão. Mas, por outro lado, acho que há uma consciência geral das pessoas de que as imagens, muitas vezes, podem ser manipuladas. Apesar de, muitas vezes, nem saberem muito bem o que isso é. Acho que há uma consciência mais generalizada dessa possibilidade.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media online, e como vê o aumento do recurso das editorias dos media a fotografias de agência e não dos profissionais da redação?

Para aquilo que gosto de fazer, não os vejo como uma ameaça. Isso funciona no imediato, num determinado momento marcante, seja a queda de um edifício, um desastre ou uma catástrofe natural. O que gosto de fazer é um trabalho mais

estruturado, mais de reportagem. Só que, hoje em dia, os jornais têm cada vez menos espaço para isso e privilegiam muito mais o sensacional e o imediato. Estamos cheios de situações em que os registos de amadores têm um valor documental e histórico enorme. Estou a lembrar-me, por exemplo, do caso óbvio e mais mediático que talvez seja o assassinato do Kennedy.

22 - Porque motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Estava a falar que a Kameraphoto tinha surgido antes do tempo e ainda mesmo hoje em dia, o mercado português continua um pouco a contra círculo da generalidade do mercado europeu e ocidental, em termos de fotografia. Continua a haver um corpo de fotógrafos residentes muito forte e grande, o que reduz o espaço aos freelancers. Por outro lado, é um mercado altamente desregulado e descriminado nalgumas situações, até a nível de legislação. Para além do papel do freelancer ser valorizado e estar bem defendido em termos sindicais e legais, numa série de países, em Portugal pode-se pagar o que quiserem. Existem jornais a pagar trinta euros por serviço. Acho que não se pode responder às duas questões na mesma pergunta.

O recurso às agências é por uma questão de custos. Claro que desvaloriza a identidade do jornal, mas valoriza os lucros da sociedade ao final do ano. O nosso mercado é uma coisa completamente horrível e selvagem.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

Nos jornais, neste momento, muito dificilmente. Quanto mais não seja pelo condicionante socioeconómico que vivemos atualmente, que não deixa capacidade para existir uma grande mudança de atitude. Isso iria implicar as pessoas estarem dispostas a pagar mais por determinado tipo de histórias e não estão. É aí que entra a questão da cultura da imagem ou da fotografia em França, Inglaterra, Estados Unidos e mesmo em Espanha e que tem cá. A lei do Direito de Autor diz que qualquer jornalista, ilustrador, qualquer pessoa que faça uma colaboração para um jornal tem direitos sobre essa obra, mas há uma exceção para a fotografia. Se for propor uma história que fiz a um editor de um jornal, se não tiver, de alguma forma, salvaguardado que os

direitos da imagem são meus, o fotógrafo pode perder os direitos de autor sobre a imagem. Isto é uma lei de 1985, que é uma coisa extraordinária.

Quando foi a entrega dos prémios de fotografia da Sociedade Portuguesa de Autores, João Pina, que ganhou o prémio e alguém leu um texto por ele, em que dizia que enquanto se insistir num jornalismo *low cost* não vai mudar nada. Tem de haver uma alteração de paradigma em relação ao que é e o que deve ser a fotografia. Tudo isto leva tempo e, às vezes, até é difícil por em prática. Curiosamente, há algumas novas plataformas, como a internet, que podem abrir caminho para fazer coisas que se deixaram de fazer no jornal. Um trabalho mais aprofundado, quase ao nível do ensaio, mais ao nível documental. Para mim, a fotografia editorial deve ser documental.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Começa a haver um despertar para isso, em Portugal. Mas quando se tem como termo de comparação outros casos internacionais…Estou-me a lembrar da *Storm*, em que fazem conteúdos multimédia para vários jornais. Muitas vezes, o material desses diaporamas é fotografia e locução. São coisas muito bem-feitas. Cá começa a haver. Os jornais e as revistas já começam a ter aplicações para *iPad* e *iPhone*. Deveríamos ter aprendido com as coisas do passado. Cá, quando se começou a falar *e-papers* e as versões *online*, o erro foi quererem fazer uma cópia do papel em computador e as coisas não funcionam assim. A leitura é outra. As potencialidades são outras e, se calhar, o público é outro.

25- O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Hoje em dia, em Portugal, o trabalho de *freelancer* é muito mal pago.

Entrevista a Alexandre Azevedo, ex-fotógrafo da revista *Focus* e fotógrafo da *Sábado*

Realizada a 19 de janeiro de 2012, na redação da revista *Sábado*, em Lisboa

Biografia

Completou o curso de Cinema e Fotografia e, em 1992, tornou-se assistente de vários fotógrafos. Em 1999, integrou a equipa de fotografia da revista *Focus*. Desde 2006 que trabalha como fotógrafo da revista *Sábado*.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental fotojornalística publicada em imprensa?

Quando acreditamos que existe uma função social da fotografia, esse é o lado romântico no jornalismo. Temos de responder a um equilíbrio de necessidades. Existem perguntas a serem feitas e respostas a serem dadas. A fotografia é exatamente isso: mostrar e provar que a história existe. A forma como se leva essa história até ao público depende de nós e da estrutura para a qual trabalhamos. Somos os piões de uma máquina gigante que temos de alimentar até ao *deadline*, mas a resposta somos nós que temos de a dar. Acima de tudo, temos de responder por nós; que é quando temos uma história, a vamos fotografar e trazemos uma imagem para o órgão de informação para o qual trabalhamos, para além daquelas coisas chamadas e que estão equidistantes na cabeça das pessoas, que são os códigos deontológicos, depois tem tudo a ver com a nossa postura enquanto ser humano. Somos pessoas que contamos histórias sobre pessoas; de pessoas para pessoas e temos de definir isso. O que acontece é quando chegamos à redação, há muita transformação. Como é que "embrulha" isso. A função social é essa: é ser um contador de histórias fiel.

2 – Indique que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes nos últimos vinte anos de exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Os temas que mais gosto são os assuntos e histórias de sociedades; são os mais difíceis. Por exemplo, as técnicas de reinserção social onde entramos num clima, em que se tem negociar cada passo. A postura profissional, a justificação de presença física é medida ao segundo; temos de receber sinais que as pessoas querem contar a sua história. Nós medimos isso. Às vezes, não temos de dizer nada. Basta olhar e

perceber que a pessoa está pronta para estarmos ali. Não é um espião, mas uma jornalista que quer ser um veículo para contar a sua história. Lembro-me que fui a três ou quatro bairros a acompanhar as técnicas de reinserção social. Cada caso era pior do que outro; era uma história cada vez mais hardcore. O trabalho funcionou muito bem. As pessoas querem expor a sua vida e não dizer apenas "estou mal". Não. Dizem: "Entra em minha casa." Esse trabalho foi de 1999, para o início da revista *Focus*. Lembro-me de fazer uma reportagem sobre os militares portugueses na Bósnia, que era uma coisa impressionante. Duzentos tipos fechados num sítio, que só pensam na família e andam por aquelas serras. Outro dos trabalhos em que houve mais resposta foram as reportagens com o INEM, quando era permitido andar com eles. Agora, por questões de saúde, já não é. Lembro-me que havia muita reportagem sobre o INEM e a emergência médica. Tive muito *feedback* das pessoas com esse trabalho. Os temas de sociedade são sempre os mais interessantes. Por exemplo, sobre religião. Fiz um trabalho sobre a vinda a Portugal de Edir Macedo, em que estavam duas mil pessoas a gritar. Sentimo-nos como a rolha que está a flutuar numa enorme onda e conseguimos ir lá para cima e ver tudo. Isso é muito interessante. Outras coisas que me arrepiaram. Retratos de algumas pessoas. Há pouco tempo fui fazer o retrato de um tipo poderosíssimo no Vaticano: Monteiro de Castro, um dos braços direitos do Papa, e que disponibilizou duas horas para estar com ele. Fiquei impressionado. Para entrarmos dentro do edifício, somos revistados três vezes. Fiquei impressionado com figura humana dele, com o carinho que as pessoas têm com ele e com o lado humano, muito próximo e especial. Como é que uma pessoa tem tanto poder e, ao mesmo tempo, é assim. Nos temas da sociedade é onde se sente mais a função social. Só interessam mesmo às pessoas que querem ler.

3a) – Considera que crise fez com que as publicações voltassem a publicar temas de carácter social ou foi, precisamente, o contrário?

Esta crise que estamos a viver tem duas caras, que é a das pessoas que esgotaram a paciência para o drama da vida e só querem alternativa colorida e não compram drama da vida e o supra consumo da notícia mais *Correio da Manhã*. Há as duas linhas de leitores. Podes fazer uma que tem as duas coisas. O "pipoca" e o noticioso ou, às vezes, colorir o noticioso, que é um coisa dificílima e que é preciso ter muito bom gosto para se fazer bem feito.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Se estou a fotografar, já tenho de estar presente e ser objetivo é um contrassenso. A nossa presença física interfere sempre. É absurda a linha purista que diz que não usa *flash* para não interferir, mas depois usam a 21, a 18 ou 16 mm para estar a um dedo do acontecimento. Isso é um falso purismo. Quando o fotógrafo está presente, as pessoas têm de assumir isso e aceitá-lo. Não se pode ser espião, não se pode falar…Não. Já estive numa sala com imigrantes ilegais. É claro que eles sentem a minha presença, mas eles têm que aceitar e acreditar que somos honestos. Falo com eles, rio, outros ficam zangados à espera que não tire mais imagens. Tenho que negociar. Estou lá. Se ser objetivo é ser honesto, então sim. Explicar às pessoas que estou aqui a fazer isto, preciso de contar esta história; vocês deixam-me? Quando tudo isto falha. Há que ser muito inteligente e muito sensível. Temos que fazer o trabalho com respeito.

É possível ser objetivo, pois tudo depende do fotógrafo. Por exemplo, uma figura pública está a fugir à Polícia Judiciária há não sei quanto tempo. Vamos ficar à porta na casa dele, pois o contexto noticioso é esse. Mesmo que ele resmungue e nos ameace, temos mesmo de fazer a foto, pois a notícia tem mesmo de sair. Se não sou eu a fazer o brilharete, é outro.

5 - A que critérios recorre para selecionar as fotografias?

Temos de ter uma noção de narrativa e depende muito do modelo que estamos a seguir. Há pessoas que trabalham como se fossem peças televisivas, que fotografam imenso e com detalhe: grande plano, ambiente, etc. Tem a ver com o estilo de fotografia. Tudo isso vai influenciar no conjunto de imagens. Não existe um número certo. Tem de se ter um princípio, um meio e um fim. Sempre. Mas não caindo naquela tendência televisiva de fechar a porta no fim; de ter não sei quem a ir embora. Não é necessário. Acho que tem tudo a ver com a ideia de num varrer de olhos percebermos logo aquilo que está a acontecer. Aquele modelo que me refiro também tem a ver com a publicação para a qual trabalhamos. Se abrimos uma grande foto, que pode ser um rosto, ou o retrato num bom ambiente, e depois continuamos para o ambiente onde a pessoa vive. Tento sempre que seja muito rápido. Faço, essencialmente, retratos em ambiente e quando faço isso sou muito organizadinho. Quando escolho, acho que

todas as histórias têm de ter um retrato. Um retrato numa história é muito importante, porque isso só vai credibilizar a história.

É uma pergunta com difícil resposta, pois tem a ver com diferentes fatores. Que critérios uso para escolher o próprio trabalho. Temos de colocar as imagens sobre a mesa e num passar de olhos perceber a história.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Interfere sempre. É inevitável. Nós somos diferentes. Reagimos a uma boa ou má notícia de maneiras diferentes, ao ambiente que encontramos no local. Lembro-me de estar a realizar um trabalho à volta do estádio de Cascais e um dos porteiros empurrou-me e disse: "Não te quero ver aqui". Estavam a confundir-me com outro tipo. Fiquei muito parvo e incomodado com aquilo, mas tive de continuar o trabalho. É um jogo mental, um ato de disciplina. Parei, ele continuou a estrebuchar e dei a volta e segui. Isso é um pequeno exemplo. Na reportagem do INEM, nós saímos do carro e estava um tipo muito mal, com a família a chorar à volta. Saio quase antes do médico e do enfermeiro, eles rodearam o corpo e eu continuei a fotografar. Tive um momento de vou não vou, está toda a gente a chorar, a filha agarrada ao pai e eu continuo a fotografar e ninguém se apercebeu da minha presença física; ninguém percebeu aquilo que estava ali a fazer. Quando começo a fotografar, percebo que eles não vão entender que estou ali. Esse jogo de ambiente e de situação vai influenciar o resultado. Obviamente que eles me viram, mas digeriram a coisa. Em momentos críticos de grande stresse, as pessoas têm vários tipos de reação. Qualquer jornalista tem perceções diferentes do que está a acontecer.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Uma mistura de tudo o que possa beneficiar a imagem. Penso que quando sentes esforço numa imagem é fácil ver quando foi bem-feita. Muitas vezes, aconteceu-me também, talvez por estar num comprimento de onda certo as imagens virem ter comigo e saber fazê-las no momento certo e acontecerem à minha frente.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Quando sentimos que tudo aquilo foi feito num equilíbrio de momento, de enquadramento, de luz. Quando nos apercebemos que estamos a fotografar um momento que é muito difícil. Há imagens impressionantes que são muito boas e que não são apenas aquelas fotografias espetaculares de violência. Não é isso, mas quando, de facto, temos uma noção de quem está a olhar pelo "buraquinho de fechadura" da máquina e está a ouvir aquela voz "isto é assim". E é muito difícil quando estamos na maior confusão, na maior gritaria com pedras a voar pelo ar, tudo a fugir e ter aquela voz interior, que nos comanda e nos diz que está tudo em equilíbrio, isto é uma boa fotografia. Não é preciso ir muito longe. Naquelas coisas selváticas da saída de Carlos Cruz em tribunal. Quando fazemos uma boa foto, alguma coisa dentro está a falar connosco. Isto não é esquizofrenia (risos), mas uma linha de pensamento que temos de manter.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Temos sempre esse dilema. Nunca mostramos tudo, nem a televisão. Aliás, a televisão mostra menos do que a fotografia. Tem a ver com isso: por mais que nos esforcemos, por questões de espaço, de linhas e questões editoriais, nunca temos a possibilidade de mostrar tudo. O Alexandre consegue transmitir diferente de outro fotógrafo. O jornalista que trabalhe com uma máquina fotográfica não consegue captar tudo. Podemos é fazer traços gerais de um retrato sobre um determinado ambiente. Num trabalho sobre proteção de menores, com o Instituto de Reinserção Social, há situações em que estas senhoras que lá trabalham, embora não sejam assaltadas, mas vêm-lhe pedir dinheiro, vêm pedir-lhe o carro emprestado. São mil e um casos em que não conseguimos transmitir tudo. Quando fazemos uma reportagem sobre polícias cowboys, em que os polícias dizem "está a ver, temos de os agarrar assim", mas, na verdade, ele não é assim, pode chegar a casa e ser um menino. Há um compromisso. Naquela janela de tempo, temos de tentar ao máximo levar aquilo que é permitido ver. Depois, tem a ver com a postura, de ser furão ou não, de conseguir espremer ao máximo quem temos à nossa frente. Depois, em tão pouco tempo, ele não consegue ser eu.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Quando se fecha muito o ângulo. Quando o fotógrafo é muito do seu umbigo e a fotografia tem demasiada linha; acha que está a fazer um exercício do Ar.Co.

10a) - E na fase de edição da imagem?

Há uma discussão muito grande sobre isso. Antes do digital, os fotógrafos mais conhecidos trabalhavam a foto na ampliação em papel; colocar as mãos para escurecer sítios, contrastar rostos, etc. É a mesma coisa, mas a ferramenta é outra. Na moda e publicidade, tudo é permitido. No jornal, o limite é quando se descontextualiza. É só isso. Temos de ter essa noção. Se usarmos programas de edição, que não é o *Photoshop*, mas o *Lightroom*. Eu defendo que devíamos ter apenas o *Lightroom*, que é para reenquadrar, escurecer. A Adobe reuniu cem fotógrafos jornalistas e perguntou "como querem o programa? Queremos fazer uma coisa para vocês." Juntaram mais de 300 opiniões, não sei quantos questionários e fizeram um produto genial.

Há uma coisa que se tem no digital, que não se tinha no analógico. Então, temos de distinguir o que é sujidade e o que são coisas a voar. Lembro-me de a *Time* ter um tipo nas Bahamas, que tratava as fotos e depois era ele que punha no FTP da *Time.* Impressionante. Os Salgados, os Nachtweys, etc. vão a um tipo que é especialista em impressão e que está ali a trabalhar durante não sei quanto tempo. No filme *War Photographer*, mostra como James Nachtwey é o mais purista possível e como está quatro horas para fazer uma impressão e ganhar o céu, mais drama. Isso só é trabalhar e melhorar.

A partir do momento em que se começa a descontextualizar, a usar o HDR, etc. isso só é aceitável quando se está a trabalhar em editorial, num trabalho sobre paisagens, destinos. Só se está a juntar imagens, está-se a sobrepor. E isso também já se fazia no analógico. Não se pode é descontextualizar o assunto fotografado. À pala de descontextualizações muito sérias, o *New York Times*, a Reuters, a AEP já despediram fotógrafos de um dia para o outro. Só quem não está no meio é que julga que tudo é Photoshop.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de

prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É uma outra linguagem. Podemos ter histórias muito boas, mas é tudo mais efémero, muito rápido; não fica. Por que é que há pessoas que autorizam a fazer muitas histórias para televisão, mas não para imprensa? Porque a fotografia circula, tem mais poder; circula na televisão, nos telemóveis, no *facebook*, *o damage control* é mais difícil ser feito. Claro que se pode pôr vídeos no *youtube*, nos blogues, mas a fotografia circula, por enquanto, com uma velocidade maior. São linguagens muito diferentes. Há uma outra relação com as pessoas. Há uma mulher que foi atropelada pelo comboio. Estou lá a fotografar. Chega o carro da SIC, a câmara liga-se e começa tudo a chorar. Ninguém estava a chorar antes. No futebol, liga-se uma câmara e os adeptos começam todos a reagir. É tudo muito grande, é muito mais espetáculos televisivos.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Não sei. Tem muito a ver com a nossa evolução e maturidade profissional. Uma pessoa pode gastar todo o seu esforço com uma foto que não vai resultar e, se calhar, agora vou pensar três vezes antes de subir a uma árvore porque já percebi ou vou mudar de objetiva antes da senhora cair das escadas. Há medida que se vai ganhando experiência vamos canalizando o nosso esforço para obter determinadas fotografias. Por outro lado, estamos muito ensinados e quando nos devíamos esforçar em certos acontecimentos, não o fazemos. Perdemos muita coisa. Tem tudo a ver com avaliar bem a situação. Há coisas que nunca se devem fazer como comprar pessoas com dinheiro. É um erro. As pessoas têm de te aceitar e têm nos abrir a porta. Por exemplo, em Marrocos, só conseguimos fazer uma reportagem sobre a pintura das peles se dermos alguma coisa. Fez é uma cidade espetacular, uma das mais antigas, com nove mil ruas. Eles só te aceitam se pagares para fotografar aquela pessoa no meio daquelas tintas coloridas. Nessa situação, aceitaria pagar, mas nunca noutras. É diferente. Já acontece pagarem a pessoas por entrevistas e fotografias, mas é um erro enorme, que fecha mais portas do que o que abre.

13 - A fotografia tem sido valorizada nas duas *newsmagazines* onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido

concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Valorizam, mas não são cegos pela imagem fotográfica. É cada vez mais difícil pôr as pessoas a ler, sobretudo, em temas de política. É preciso ir buscar muita criatividade gráfica para conseguir isso. Às vezes, põem fotos a preto e branco com partes a cor. Nunca estive no jornal, portanto, só posso falar de revistas. Na Impala, cheguei a trabalhar para as várias revistas do grupo e, a serviço da VIP, fui para Timor. É engraçado que, por vezes, esses sítios dão-nos mais valor à fotografia do que nos jornais. No jornal, tem-se um retângulo ao alto e ao baixo; tem recortes, mas temos umas páginas mestras e vamos trabalhar para este modelo. Nas revistas, há linha, mas é muito flexível. Mas os fotógrafos de jornais são mais livres porque só podem pôr uma foto num retângulo do que nós aqui. Por muito estranho que pareça. Na *Sábado*, podemos fazer algo espetacular, mas também podes fazer algo terrível. Fotos a abrir ao plano, mas depois também podem…É completamente imprevisível. Tem a ver com a linha que a revista está a seguir.

Comparando a *Focus* com a *Sábado*, esta é melhor. É completamente imprevisível. Tem a ver com o diretor gráfico, o gosto que se tem com a publicação do trabalho, as caixas brancas escritas em cima das fotos. Acredito, piamente, que há um equilíbrio entre texto e foto. Não posso ser umbiguista ao ponto de querer que o trabalho seja só fotografia. Esquece. Trabalho num mundo editorial.

Quanto à percentagem, não sei responder a isso porque depende das situações e é muito imprevisível. O importante é olhar para uma página e o trabalho funcionar sem interferência entre o texto e a fotografia.

14 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

É uma equipa, às vezes, há muita informação. Há dias fui fazer uma reportagem sobre o encerramento da linha Beja- Funcheira. É uma delícia, é ótimo. Ele teve meia página para fazer a história e eu tive duas fotos giras. Ainda tive a edição *iPad* com uma data de fotos. Portanto, deu muito gozo. Tem muito a ver com o trabalho de equipa e perceber qual é o potencial da imagem que, às vezes, safa o texto e, quando não há fotografia, o texto safa a imagem. Conto histórias e, quando fotografo, vou fazer o

meu trabalho de jornalista. Se o meu colega for otário ou tiver essa postura. Geralmente, trabalho bem com pessoas que não me dou bem. Cada um tem noção do seu trabalho. Depois, tem a ver com a comunicação profissional.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

É por comparação numérica. Nos Estados Unidos, se fizermos uma revista para nichos de mercado, não há problema nenhuma porque tens outra sobre outra coisa que vai ter. Existe um mercado tão grande. Aqui, temos as "meninas de ouro", que estão em risco. O *Público* está em risco; houve a ameaça de, até julho (2012), aquilo ficar tudo *online*. Há o *i*, que é uma pérola gráfica e fotográfica, voltou a fazer o que era de bom há doze anos e está a acontecer o mesmo. Há alguns jornais que valorizam e a *Sábado* é das revistas que tentam estar à tona, com a preocupação de melhorar e reagir. Tenta pôr boas fotografias, mas o espaço não chega. Há ferramentas como os *iPads*, que vêm salvar muito trabalho fotográfico. Pode-se pôr som nas fotos; é muito apetecível. Há é que ter tempo.

16 - Geralmente, a escolha da legendagem das suas fotografias é da sua autoria, do editor ou outro?

Por um mal-entendido, já aconteceu, mas é muito raro. Geralmente, isso acontece mais quando se está num núcleo fotográfico separado da redação. Na Impala, acontecia. Aqui não, porque estamos em cima. Mas estamos a caminhar para isso. Os grandes grupos editoriais estão a colocar as editorias num sítio e a de fotografia noutro. Vai haver um desfasamento cada vez maior entre imagem e texto. Aqui não sabemos como vai acontecer.

17 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

A grande consequência é de quando trabalharmos com filme, pensávamos mais antes de disparar. O que acontece agora é que vamos fazendo um "esboço" do trabalho final, vamos garantindo a imagem que queremos, por isso disparamos mais durante um trabalho. Também posso dizer que há uma linha de pensamento e de método de trabalho que defende que devemos tratar as imagens digitais iguais ao filme. Há colegas nossos fotógrafos que tentam mesmo não fazer o tal esboço por questões de disciplina profissional. Passa-se o mesmo com querer usar objetivas fixas ou *zooms*.

Saber ver ao enquadrar e captar a imagem com a objetiva certa à primeira (defendo muito esta última prática).

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Sobretudo, pensar menos a fotografia antes de disparar.

19 - Ao tratar as imagens num *software* eletrónico de edição para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Apenas para melhorar a fotografia, sem descontextualizar nada.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Quando se retrata alguém, a imagem tem de ser, no mínimo, digna. Quando se vai trabalhar a fotografia, temos de ter uma noção do que foi feito, enquanto fotógrafo. A foto vai ser o que fizemos e não o que se vai trabalhar nela. Pode-se pôr a imagem a preto e branco, com grão, uma *vintage* especial, com uma exposição esforçadíssima, muito denso e já não é a nossa foto. Pode-se trabalhar a fotografia, para melhorá-la, desde que não saia da linha que quisemos quando se fez a foto. Há várias imagens, uma coisa completamente nova e que apareceu em diversos concursos de fotografia que foi a alteração das cores e levantar as sombras. Quando se tem uma exposição com uma zona de muitas altas luzes e outra de baixas, em que se levanta a sombra completamente e baixa-se em demasia. Houve fotografias eliminadas por alteração de exposição. Nunca tinha visto. Aconteceu nos prémios Fuji, há dois anos. Foi uma grande discussão, pois muito do trabalho do *World Press Photo* está aí. A imagem é trabalhada para um prémio. Há mesmo pessoas que fotografavam para prémios. “Isso é mesmo fotografia de prémio”. E depois, resulta.

Para averiguar se isso acontece, pede-se muitas vezes o *Raw*. Às vezes, não há o *Raw*. Numa reportagem de uma semana, em que se está em alto-mar, com cartões limitados, não se vai fotografar em Raw. Quando se sai do contexto para o qual se está a fotografar.

Por exemplo, na imagem do *World Press Photo* 2011, o tipo da mão que estava a ser enrolado, a discussão não foi se o fotógrafo pôs grão e se transformou a preto e branco ou como é que fez o enquadramento. Foi isso, mais a eliminação do sexto dedo da mão. Fez um erro e isso é terrível. Era uma foto ao baixo; ele foi buscar, a mão de outra foto. É um tipo que está a enrolar uma ligadura na mão. Aquilo ficou muito

bonito, mas já não é a mesma coisa. As agências seguem a regra do *Straight, Sharp* e *Simple*, que é cortar o mais possível, fechar a história ao que queremos mostrar. Todos eles o fazem.

A Reuters tem um sistema, que é um fotógrafo está numa reportagem, insere o cartão e o *desk*, por exemplo, em Singapura, entra no cartão, tira-lhe as fotos, escolhe ele e diz ok ao cartão. Ele volta a tirar e está limpo. Portanto, em coisas muito rápidas, os fotógrafos já nem mexem nas fotos.

21 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Tive uma conversa há uns dois anos aqui com a direção editorial. Estamos a fazer muitas montagens. As pessoas vão deixar de acreditar na revista. Havia um hábito na revista de convidarem as pessoas uma a uma a dizerem o que achavam, aliás, um ótimo hábito e eu disse que estavam a abusar das montagens e as pessoas iriam deixar de acreditar na revista. Pôr um dente de ouro porque estamos a falar dos dinheiros do Mugabe ou apagar a cruz que está atrás da cabeça do papa é uma decisão vossa. Esta é a minha opinião. Não sei se teve alguma influência, mas essas montagens desceram radicalmente aqui.

A minha opinião é que a credibilidade enquanto jornalista passa por aqui. Não podemos pôr uma rua com 30 graus de sol e pôr o mesmo cenário a nevar. Isso é cinema. Quando se trabalha neste meio, tem de ser ter esta consciência. Agora, há decisões editoriais que saem do meu controlo; aquilo já não é a minha fotografia. Colocam um filtro como se ficasse tudo desfocado para dar a ideia que as pessoas estão a ler ou que estão com os copos. É horrível e não deve ser feito. Estamos a deturpar um veículo, que é a revista, para contar a história. Estamos a fotografar para ser mais credível, mas depois aplicam 300 filtros e a imagem passa a ser gráfica e não jornalística.

22 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media online, e como vê o aumento do recurso das editorias dos media a fotografias de agência e não dos profissionais da redação?

Respondo com uma frase de Francesco Vezzoli, nos prémios Mora, em que ficou tudo de boca aberta, mas ele tinha razão. Na altura tinham começado as revoltas no Irão e

havia uma imagem muito conhecida, a mais importante nesse ano, com uma mulher a esvair-se em sangue, com os olhos a revirar-se e que voou no *Twitter* para toda a gente. É uma imagem altamente gore e que viajou noticiosamente por toda a gente. De facto, mostra o poder que o repórter-cidadão tem. É terrível, porque não há regras. Pode-se levantar voo com uma história que não é verídica, mas que toda a gente compra aquele "bombom" muito bem embrulhado. Temos de ser nós jornalisticamente a controlar a veracidade da história. Defendo essas secções *online*. Tem é de ter rotulado, que foi feito por um cidadão. Por exemplo, o projeto dos carteiros. Três mil imagens, que depois foram reduzidas para trezentas e que foram publicadas no site. Há ali coisas que seria impensável qualquer jornalista conseguir. São de uma espontaneidade, de uma postura tão honesta. Só um carteiro é que conseguiria fazer e isso tem muita piada. Havia um fotógrafo social, Rui Castro, que era uma raposa velha. Ninguém conseguia entrar nos camarins. Ele dizia "faz aí uma fotos com os teus amigos" e depois tinha coisas que mais ninguém tinha. É manha.

23 - Porque motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redacção? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Por questões económicas. O que se está a fazer é recorrer a cada vez mais *featers* das agências. Por questões orçamentais, os núcleos estão a desfazer-se. É muito mais económico os grupos recorrerem a profissionais aos quais não lhes têm de pagar férias, descontos de IRS ou segurança social. Acho terrível, pois a vantagem do núcleo fotográfico é uma identidade fotográfica. O *i* tinha essa marca com a Kameraphoto, o *Público* e o *Expresso* também. O *DN* já é mais agência. Contam-se pelos dedos a quantidade de núcleos fotográficos. A *Visão* também tem, mas pouco mais. Isso obriga os profissionais a trabalharem para vários sítios. O que é uma coisa terrível. Há certos editores que não aceitam que trabalhes para a concorrência, mesmo sendo freelancer. Isso é impensável.

Há muitas agências, fui para Itália porque era mais barato do que um fotógrafo *freelancer*. Hoje em dia, é mais económico enviar o jornalista da escrita e a fotografia resolve-se. O que se pode fazer contra uma decisão que é da administração? Nada. somos um funcionário. Claro que isso causa revolta. Jacques Rodrigues era louco, mas

foi para o mundo inteiro graças a permutas de publicidade. Como é que numericamente se resolve estas questões. Se só há dinheiro quando há muita publicidade. Quando não há, tem de se fazer. Temos três ou quatros avençados e tentamos rentabilizar isso. Temos uma janela. O futuro passa por ter três ou quatro pessoas no quadro, na fotografia, como se passa lá fora, e depois ter um bolo de gente que colabora à volta da editoria fotográfica. Têm três ou quatro pessoas a trabalhar no stresse e depois existe muita gente à volta. Esta é a tendência.

24 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

Hoje em dia, há muita coisa onde podes caminhar para expor o trabalho. A revista *online* tem de ser paga, mas também não é a solução, que, a meu ver, poderia passar numa fusão entre a revista editorial e o online, mas não sei como.

25 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

A estratégia é a maximização dos lucros, mas há que estar ciente que se quer ter uma publicação com nome e com a qualidade mínima, é necessário preencher os mínimos olímpicos, com meios e condições para comprar a revista. Toda a gente quer ser como o *New York Times,* a *Vanity Fair*, a *Time*, mas quando se abre a Lighbox dessas publicações vê-se que são muito bem feitas, mas são quinhentas pessoas num sítio. Há que ter uma estrutura investida nisso. As pessoas que estão como *freelancers* têm todas *sites*, mas o problema é que hoje em dia vale tudo. Outro exemplo: o Sapofama é o quarto *site* mais vivo neste momento. São cento e cinquenta fotos.

26 - A profissão é valorizada monetariamente?

Quando vim para aqui, disseram-me: “damos um x de dinheiro”. Geralmente, a profissão é mal paga. O *Expresso* teve de reduzir ordenados. Antigamente, ganhavam muito. Em *freelancer*, toda a gente pede para reduzir o dinheiro. Um fotógrafo pode estar um dia com Mário Soares na praia e não pagam mais de cem euros. Todos os órgãos de comunicação tentaram reduzir as colaborações.

Alfredo Cunha, editor do jornal *Público*, na sua fundação e até 1997, editor do *Jornal de Notícias* e, posteriormente, da Global Imagens até julho de 2012

Entrevista realizada na redação do *JN*, no Porto, a 2 de setembro de 2011

Biografia

Nasceu em Celorico da Beira, em 1993. Em 1970, iniciou a carreira profissional na área da publicidade e fotografia comercial. Um ano mais tarde, começou a colaborar no jornal *Notícias da Amadora* e, em 1972, tornou-se fotógrafo do jornal *O Século* e da revista *O Século Ilustrado*. A partir de 1977, entrou para a agência noticiosa portuguesa ANOP e, em 1982, passou para a agência NP, Notícias de Portugal. Em 1989, foi convidado para formar, como editor de fotografia, a equipa de fotojornalistas do *Público*, onde permaneceu até 1997. No mesmo ano, assumiu o cargo de editor de fotografia do Grupo Edipress. Em 1999, foi editor de fotografia do jornal *Comércio do Porto* e, em 2000, foi fotógrafo da revista *Focus*. Passou para editor do *Jornal de Notícias*, função da qual depois foi transferida para a Global Imagens, agência entretanto criada para assegurar o serviço fotográfico de todas as publicações do grupo Global Press, mais tarde, transformado em Controlinveste. Em julho de 2012, cerca de um ano após esta entrevista, saiu contrariado pelas opções tomadas pela direção da Global Imagens. Tem vários livros de fotografia publicados e é autor do maior legado fotográfico sobre o 25 de Abril. *A Cortina dos Dias*, lançado em dezembro de 2012, propõe uma viagem fotográfica pelas últimas quatro décadas de Portugal e do mundo, exibindo imagens de alguns dos acontecimentos nacionais mais importantes deste período, como o 25 de Abril, a descolonização, e internacionais, como a guerra do Iraque. Na comemoração dos 40 anos do 25 de Abril, em 2014, as suas fotografias foram publicadas no livro *Os Rapazes dos Tanques,* com textos de Adelino Gomes.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Informar com verdade.

2 - Quais as fotografias que considera serem as mais importantes desde que começou a trabalhar como repórter fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em

que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Sempre me surpreendi com o impacto da fotografia da aldeia de pescadores de Minamata, de Eugene Smith. Essa fotografia conseguiu desmantelar uma indústria química. A capacidade de denúncia. O que poderá marcar a diferença foram as minhas fotografias da descolonização. Falam-me sempre nas fotografias do 25 de Abril de Salgueiro Maia, que é um retrato romântico, é um ícone, mas não considero essa fotografia mais importante, mas sim a descolonização, em que fiz perceber às pessoas que estamos perante um drama. Se fiz alguma coisa de útil na fotografia foi com essas imagens. Depois, há outros trabalhos como a revolução da Roménia, que é o fim do comunismo, o 25 de Abril, o Iraque, o da Geração Rasca, a fome em Moçambique, em 1993. Mas não podemos ter ilusões, Portugal é um país pequeno e a imprensa tem pouca importância.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Nunca tento ser objetivo. Tenho a minha visão e sou completamente parcial. Sou politicamente de esquerda, tenho preocupações humanistas. Como costumo dizer, a objetividade é muito subjetiva.

5 - Enquanto editor, a que critérios recorre para selecionar as fotografias?

Critérios de qualidade, informação e, por vezes, de espaço.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Completamente.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Sou um fotógrafo de influência humanista. A minha ferramenta inicial no fotojornalismo era a Leica e a Nikon F, que eram a máquinas míticas dos fotógrafos do Vietname. Na minha cabeça, tinha o mito dos fotógrafos do Vietname. Por exemplo, quando fiz as fotografias do 25 de Abril tinha outras fotos na cabeça. Tem a ver com a luz. Esta fotografia poderia ser do Golpe do Chile porque a luz e a ambiência eram as mesmas, os capacetes, as fardas. É o Golpe do Chile revisitado do ponto de vista fotográfico. No fundo, nunca fazemos nada de novo; estamos sempre a escrever o

mesmo livro. Tenho um livro que considero particularmente interessante, que vai de 1970 a 1995. A abordagem estética é a da Leica e da Nikon, que agora retomei com as câmaras micro quatro terços. A fotografia está-se completamente a reinventar com os novos sistemas que são muito mais baratos. Tem câmaras lindíssimas e muito mais baratas. Sou um fotógrafo que gosto imenso de máquinas fotográficas; o meu saco é sempre uma montra da última tecnologia, mas sempre foi. A luz é muito importante. Fotografo sempre de forma a filtrar, a condicionar a visão. A impressão, o tratamento das minhas imagens, tudo isso tem uma estética. O fotógrafo com quem mais me identifico é Eugene Smith. As pessoas falam muito de Cartier-Bressom. Gosto de Cartier-Bresson, mas mais de Nacho López e Eugene Smith. Os meus fotógrafos favoritos são para aí uns dez. Se pudermos classificar, o Bresson estará em vinte. Agora se me perguntarem qual é o fotógrafo que gostaria de ser? Eugene Smith. Até mesmo fisicamente me identifico com ele, a postura, a maneira de ser. Também gosto muito de Philip Jones Griffiths.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

É uma fotografia que impressione. Eventualmente, até pode nem ser boa a nível técnico. Mas se for boa tecnicamente e reunir tudo, a forma de olhar, a abordagem, informe, é isso que faz a diferença. Toda a gente fotografa hoje em dia, mas poucos fotografam bem.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Segundo o meu ponto de vista, isso não é um paradoxo nem a essência da imagem. Como jornalistas, somos mediadores de informação. A informação que as pessoas recebem é mediada por jornalistas que têm determinadas normas éticas, deontológicas… e nós trabalhamos segundo normas. Estéticas. Houve uma geração de fotógrafos a que chamo *pop*, porque utilizam abusivamente a grande angular de 16-35mm. Há tiques que, no fundo, são manipulação da informação. Por exemplo, introduzir dinâmica em assuntos que não têm dinâmica através da grande angular, a conversão dos planos com teleobjectiva e que é muito usado no desporto. Isso também é manipulação da informação.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçado pela fotografia?

Em situações de manipulação da informação. Há manipulação digital, há falsificação de fotografias, fotógrafos que são despedidos porque vendem fotografias que não existiram. Em Portugal, tenho conhecimento de casos, mas não quero particularizar. No entanto, alguns são mesmo muito graves. Fazem-se manipulações nas revistas do social, onde se retoca até à exaustão. É encarado como uma coisa normal por toda a gente, mas acho uma vergonha.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não acho que seja concorrência. Atualmente, vivemos uns tempos um pouco confusos com o multimédia e com o vídeo, que são linguagens diferentes. Há fotógrafos que têm apetência para isso, outros não. A mim, o vídeo não me interessa nada. Sou fanático por cinema, mas não me imagino a fazer vídeo. São coisas diferentes. São tempos. Até passar, a imprensa há-de evoluir não sabemos para onde. Estamos numa altura em que as coisas estão a mudar a uma velocidade vertiginosa. Já aprendi quatro vezes a profissão. Do ponto de vista técnico, já passei por várias mudanças. Comecei a fotografar com Rolleiflex, depois com 35 mm, para os negativos, depois para a cor, os *slides*, depois para o digital e tenho vindo a adaptar-me, mas confesso que começo a ficar um pouco irritado com tanta adaptação. No vídeo, tento gravar, já tentei e aconselho os fotógrafos a gravar, acho até que o multimédia tem uma linguagem fantástica, mas a mim, de facto, não diz nada.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Vou fazer sessenta anos. Tenho quarenta de fotografia. Nunca tive um processo e sempre olhei na cara as pessoas que fotografo. Eu sinto quando é que as pessoas querem ou não ser fotografadas. É algo que parte do bom senso de cada um. Como nunca fiz fotojornalismo rasteiro, não tenho esses problemas.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelos jornais onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo e, agora, na Global Imagens? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem

sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Sim. Quando vou aos arquivos, vejo muitas fotografias minhas nos mais diversos jornais. O *Público* foi o jornal que mais valorizou a fotografia. No entanto, o *Público* de hoje não tem nada a ver com o jornal de há vinte e cinco anos. Aí orgulho-me de ter tido um papel determinante. Fui um editor muito contestado no jornal porque aquilo era só artistas e eu obrigava-os a trabalhar. Cada tipo que entrava considerava-se um génio. Mandava-os fazer um jogo de futebol. Por exemplo, Daniel Rocha fazer um jogo de futebol. "Futebol não faço". O quê. O *Público* faz a introdução da qualidade. Normas éticas e conceitos estéticos altíssimos. Quando fechou *O Século* e o *Diário de Lisboa*, reintroduzimos essa qualidade no *Público*. O jornal tinha jornalistas de alto nível. O Agualusa, por exemplo, foi estagiário no *Público*. Luís Pedro Nunes veio fazer reportagens comigo na Roménia, na condição de estagiário. Pedro Rosa Mendes, Ana Sousa Dias... Era pessoal que sabia ler e escrever. A redacção do *JN* é constrangedora. Não dá para acreditar. Redatores e redatoras que se perderam grandes donas de casa e grandes trolhas.

Atualmente, vivemos uma fase complicada, que tem a ver com a situação na imprensa e com uma predominância dos gráficos e dos grafismos *standard*. Tudo isso é limitador. Mesmo a actuação pessoal do departamento gráfico é sempre uma tentativa de poder editorial sobre a fotografia, algo que sempre rejeitei. Nunca permiti que os gráficos interviessem na fotografia; posso colaborar, mas mais nada. Uma das coisas que está a matar os jornais é que eles são todos iguais.

14 – O trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Havia um condicionamento que era cultural. Antigamente, os fotógrafos, do ponto de vista de cultura e formação académica, estavam numa escala inferior aos redatores. Hoje, essa tendência inverteu-se. Os fotógrafos conduzem, fotografam, trabalham com programas de edição de imagens, têm uma visão mais alfabetizada. Mesmo a escrever as *file info*, são muito rigorosos. Essa coisa de que a imagem vale mais do que mil palavras é outra treta. Os fotógrafos têm mais facilidade em mexer com as novas tecnologias e de se adaptar ao multimédia. Mas sinto que existe um bom trabalho de equipa. Se, por vezes, são um bocado burrinhos, isso tem a ver com o ensino, não tem

a ver com eles. Com o tempo vamos tornando-nos cínicos e isso é mau. Tenho filhos adolescentes e gosto sempre de me surpreender com as coisas.

15 – A fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Valoriza menos. É uma questão de gosto e de diretores de arte. Os nossos diretores de arte são muito fracos. Aliás, nem há a tradição de arte nos jornais. O jornal que tem melhor direção de arte em Portugal é o *Expresso*, cujo diretor é brasileiro. Como não há direção de arte capaz, os jornais são maus. Lá fora, sempre existiu direção de arte.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada em página alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Acontece muitas vezes. Estão com pressa de se irem embora e nem veem as fotos.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Foi benéfico. Para nós, foi fantástico. Dizer que o negativo tem mais qualidade é um fundamentalismo barroco. A fotografia está hoje mais democratizada, existem mais pessoas a fazer fotografias. Hoje é muito difícil acontecer alguma coisa em que não haja lá uma máquina fotográfica ou de filmar. Acho isso fantástico. Do ponto de vista técnico, é uma delícia. Chegamos à redação, passamos para computador e vemos de imediato o nosso trabalho. É muito bom.

18 - Ao tratar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Nenhuma que não fizesse em laboratório.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Não tirar, nem pôr nada que não tivesse nas fotos. Atualmente, fala-se muito na questão da manipulação da cor. No entanto, é uma questão absurda porque, antigamente, dependendo a escolha cromática que utilizássemos no rolo, as cores eram diferentes. Quando íamos para o laboratório, fazíamos mais ou menos denso conforme o nosso gosto e é nisso que aplicamos o *Photoshop*, conforme o nosso gosto.

20 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Está a abalar a crença na fotografia.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Sou completamente contra. Se um cidadão fotografa uma coisa relevante, a fotografia é um testemunho, que poderá ser aproveitado ou não jornalisticamente. Agora, para mim, o jornalista-cidadão não existe, pois entramos num campo muito perigoso. Passamos a ter o médico-cidadão, que não tem curso, o taxista-cidadão, que não tem carta, o arquiteto-cidadão, etc. Há mais do que haver uma desvalorização da profissão. Quem pratica a medicina é quem está habilitado a exercer, quem pratica o jornalismo é quem está habilitado a exercê-lo. Hoje em dia, existe uma grande preocupação de não deixar chegar os jornalistas aos sítios. Vê-se, por exemplo, o caso do Médio-Oriente. O material deve ser visto, mas deve ser filtrado porque pode ter imagens muito perigosas. Não é uma questão de censura, mas uma questão de normas.

22 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação?

Porque é mais barato. Essa tendência está a desvalorizar a profissão, uma vez que põe em causa postos de trabalho, direitos adquiridos, mas que é uma tendência comum à sociedade toda. Existe uma regressão social, que também é visível nos próximos anos.

23 - A opção de criar a agência Global Imagens, um banco de imagem comum para todos os jornais do grupo, não poderá revelar uma desvalorização da própria fotografia, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias, na identidade de cada jornal e do próprio trabalho de autor?

É uma falsa questão porque as agências sempre existiram. France Press, Reuters, AP, etc. Sempre as utilizámos. A questão prende-se com a rentabilização; é uma questão de custos. Claro que eu preferia trabalhar num jornal com que me identificasse. Agora, não trabalho para jornais, mas para cerca de trinta títulos.

24 - E quando está a fotografar, pensa na ideia de que a fotografia tem de encaixar na linha editorial de diversos media?

Penso. Por vezes, é confuso e prejudica o trabalho e por isso tentamos que quando um jornalista vá fazer um trabalho seja para um só jornal. Temos conseguido isso, mas às vezes não é possível.

25 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

A fotografia vai voltar a ser valorizada porque as pessoas também se cansam do lixo.

26 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Há fotojornalistas bons e maus, como sempre houve. Comecei há quarenta anos num panorama fotográfica que era absolutamente lamentável e não acho que hoje seja pior do que nessa altura.

27 - Como é que era fotografar há quarenta anos?

Era muito engraçado. Era um risco. Havia a PIDE…

28 - O que mudou em quarenta anos no fotojornalismo?

Mudou a nossa vida, o nosso estatuto. Apesar de tudo, o fotógrafo já não é o "bate-chapas". A questão da segregação das redações já não se coloca, antes pelo contrário. Antes não tínhamos carteira, por exemplo. A questão de assinar as fotografias, por exemplo, começou com *O Século*. Entretanto, *O Século* fechou e, treze anos depois, o *Público* recuperou a assinatura das fotografias. Aliás, essa tradição recuperei-a no *Público*.

29 - Quando foi o auge do fotojornalismo?

O auge das coisas é sempre a nossa juventude. É o nosso tempo. A fotografia lida com uma coisa muito delicada, que é o tempo, e nós vivemos o nosso tempo. Uma das coisas que me angustia um bocado, uma angústia suave, é saber que o meu tempo na fotografia está a acabar e outros virão. Claro que vou fotografar até que me doa o dedo. Na altura, havia mais jornais. Gostava de saber responder se, como se diz, os jornais vão morrer. Claro que não vão poder continuar a gastar papel desta maneira, porque ele é muito caro. Mas eles vão evoluir. Para outros suportes, talvez. Há coisas de que ninguém fala. O digital matou a fotografia comercial. A maior parte das lojas e laboratórios de fotografia fechou.

30 - Com Luís Vasconcelos, foi fotógrafo oficial do Presidente da República Mário Soares na mesma altura que trabalhava no *Público*. Não é uma função incompatível com o exercício da profissão de jornalista?

Éramos os dois editores do *Público* e os dois fotógrafos de Mário Soares. Era a mesma base em que trabalham os fotógrafos americanos. Impusemos isso ao sindicato e eles

concordaram. O que ganhávamos no *Público*, naquela altura, era muito pouco. Era preciso escolher uma segunda atividade para aceitar o ordenado. Então, aceitamos ir para o *Público*, na condição de sermos fotógrafos do Soares e assim foi. Isso ficou escrito. Cinco ou seis anos mais tarde, o Sindicato dos Jornalistas retira-nos a carteira porque considera que é ilegal. Contestei porque achei que não tinham legitimidade para fazer isso. Primeiro porque o que fazíamos já era público. Eles não queriam que deixássemos de ser, mas apenas uma declaração que não éramos. Tinham obtido essa declaração do fotógrafo de Cavaco Silva. Retiraram-nos a carteira. Pedimos então a carteira à FIJ (Federação Internacional de Jornalistas), contando a história. Eles deram-nos a carteira internacional, que dava para trabalhar em Portugal e borrifamo-nos para o Sindicato. Nunca lhes entreguei a carteira. Disse-lhes que ganhava trezentos e cinquenta contos na altura como fotógrafo oficial do Presidente da República e, se eles mos dessem, deixava de ser. Precisava desse dinheiro. Tinha três filhos, um estilo de vida que queria manter e o equipamento para comprar. Eles não cederam, nós não cedemos e trabalhámos com carteira da FIJ. Estávamos mais bem credenciados do que se fosse do sindicato. A FIJ é que regulamentava a existência do Sindicato de Jornalistas e estava acima deles.

31 - Não existem negociações para regulamentar situações como essa?

Não porque ninguém quer saber. Não é o meu caso, mas há fotógrafos que ganham muito pouco e uma câmara custa quatro e cinco mil euros, fora o restante equipamento fotográfico. Têm de fazer casamentos e outros trabalhos para conseguir manter-se. Eu e o Luís fazíamos muitas capas de disco e era assim que nos mantínhamos. As primeiras capas dos discos dos Xutos & Pontapés são minhas, da Lena de Água, etc. A Valentim de Carvalho pagava muito bem. E isso também é fotografia comercial. As editoras são empresas.

Entrevista com Ana Baião, ex-fotógrafa do *Diário de Notícias*, d'*O Independente* e fotógrafa do semanário *Expresso*

Realizada na Impresa, *Expresso*, em outubro de 2012

Biografia

«Completei o 12ºano e depois entrei no Instituto Português de Fotografia, onde tirei um curso de três anos de Fotografia. Quando terminei, a 1 de dezembro de 1988, fui estagiar três meses para *O Século*, dirigido pelo Artur Albarran. Depois, o jornal abriu falência. Entretanto, convidaram-me para fazer a campanha de Jorge Sampaio, à Câmara Municipal de Lisboa e aceitei. Posteriormente, convidaram-me para trabalhar na autarquia de Lisboa como fotógrafa, onde fiquei até 1992, que é quando vou para o *Diário de Notícias.* Em 1998, entro para *O Independente*. Em 2001, vim para o *Expresso*, onde ainda permaneço. Já foi há doze anos.»

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A fotografia é, essencialmente, uma forma de contar histórias por imagens. Mais do que contar o que realmente aconteceu, as pessoas veem e acreditam mais numa imagem do que naquilo que se diz. Podemos escrever uma notícia a relatar que aconteceu isto ou aquilo, mas por lá uma fotografia é como se fosse uma prova de que aquilo, realmente, aconteceu, embora a fotografia não mostre o que, de facto, aconteceu.

2 – Indique que fotografias da sua autoria considera serem as mais durante o exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Os trabalhos que mais me marcaram foram, de facto, quando estive em Timor e no Médio Oriente. Aí, não foi uma questão apenas de trabalho fotográfico, mas um todo, pela situação que se estava a viver ali. Estive em sítios onde senti a importância de ser fotojornalista. Quando se está na redação, uma pessoa vai fazer uma reportagem à Assembleia da República, aqui e ali. No Médio Oriente e em 1999 e 2000, quando estive em Timor, todos os olhos estavam ali parados. Havia uma tensão para se fotografar e para se viver porque não eram condições normais. Uma pessoa dormia no chão e mal tinha que comer. Depois, tínhamos de fazer as fotografias chegar a tempo e

horas a Lisboa. Havia o recolher obrigatório. Isso tudo que acaba por nos condicionar em termos de trabalho, mas todos os dias íamos à procura de fotografar aquilo que estava a acontecer. Acho que também essas duas experiências, em que convivi com fotojornalistas internacionais, e pude ver qual era a realidade e a forma de trabalhar deles e ver em que se assemelhavam ou tinham diferente de nós. Basicamente, era uma questão monetária.

Em relação ao impacto, não tenho bem essa noção. Há quatro ou cinco anos, fiz uma série de trabalhos com Saramago. Sei que essas fotos tiveram algum impacto junto de pessoas que o conhecem. Não digo jornalistas, mas pessoas que o conhecem, como a mulher, e sei que foram fotografias muito apreciadas. Houve pessoas que disseram a outros jornalistas que me conhecem que as fotografias estavam fantásticas e que o tinha fotografado muito bem. Houve algumas coisas que faço que não sei muito bem qual foi o feedback. No *Diário de Notícias*, em 1996 ou 1997, realizei um trabalho muito grande sobre os hospitais. Na altura, a ministra Maria de Belém fez uma restruturação nas urgências e andamos um mês e meio a fazer uma série de reportagens nalguns hospitais onde iam mudar as urgências. Nós falávamos com os médicos, vimos as condições dos hospitais e depois as reportagens foram publicadas, durante mais de um mês. Isso foi o primeiro grande trabalho que realizei em que me chegaram ecos. Aquilo saiu no *DN*, que é um jornal diário e já havia internet. Sair todos os dias durante um mês levou a que muitas pessoas escrevessem cartas. Foi a primeira vez que recebi cartas de leitores, a dizer "que trabalho magnífico", "as fotos eram ótimas". Sabe muito bem porque é sinal que as pessoas leem, veem e gostam. Aconteceu-me isso n'*O Independente*, que tinha poucos leitores, mas deveria ter os seus seguidores fiéis. Foi dos jornais onde recebi mais cartas de pessoas que gostavam do meu trabalho e isso é muito bom. No *Expresso* também já tenho recebido, de colegas que trabalham no grupo, de jornalistas de outros jornais, que, às vezes, telefonam. Estive seis anos no *Diário de Notícias* e achei graça quando fui para *O Independente* porque, de repente, comecei a receber muitos telefonemas de colegas do *DN*, que não me lembrava de eles alguma vez me terem dado elogios quando trabalhava lá. Também era um trabalho diferente, tinha uma revista e eles devem ter achado. "De repente, a Ana está a trabalhar bem". Por exemplo, nos jornais onde trabalhei, não me lembro de ter recebido muitos elogios ao meu trabalho. Acho que

isso é típico. Depois de estar há três meses no *Expresso*, lembro-me de pensar: "Mas eles aqui só sabem dizer mal". Geralmente, só me chamavam à atenção quando não estava bem.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetiva na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tento sempre ser objetiva. Todos nós tentamos ser objetivos quando fotografamos. Dependendo das situações, mas tento sempre ser o mais objetiva possível. Tentar que uma fotografia de um determinado acontecimento retrate o mais fielmente possível daquilo que está a acontecer. Se for a uma Assembleia Parlamentar, na Assembleia da República, em que há vários grupos políticos e o Governo. Muitas vezes, só sai uma fotografia. Podemos pôr uma fotografia do ministro que está a falar. Pode-se pôr uma fotografia dos deputados do PCP ou do PS. Fica sempre por contar qualquer coisinha.

5 – A critérios privilegia quando seleciona as fotografias a serem publicadas?

Suponhamos que é uma entrevista. Muitas vezes, acabo por escolher fotos que a situação é exatamente a mesma, mas numa está muito sério e noutra está a rir. Às vezes, escolho as duas. É a mesma coisa, mas parece-me correto ter a mesma fotografia. Não é que tenha de ser regra. Mas, nalguns casos, pode-se adequar a fotografia ao teor do texto. Se a pessoa diz qualquer coisa que manifeste que esteja chateado ou triste, não me parece bom estar a pôr fotografias com ela a rir. Isso quando são fotos com expressividade. Há pessoas que não têm expressividade nenhuma. Tiramos 30 fotos à mesma pessoa e sem expressividade nenhuma. Em primeiro lugar, tento escolher as fotografias a pensar nisso. Escolho muitas fotografias. Sou péssima. Ganhamos um amor à fotografia. Consigo ser muito mais sucinta a escolher fotos dos meus colegas do que dos meus trabalhos. Por vezes, são pormenores de nada, mas os meus critérios são que a fotografia seja a mais interessante de todas, a que conta a história, a que esteja melhor iluminada. Às vezes, uma boa foto não é a que está tecnicamente melhor, mas a mais interessante. Às vezes, o jornalista diz que aquela foto não é a que mais se adequa ao texto. "Então vamos lá escolher outra". Às vezes, considero que não é aquela fotografia que deve sair. Nem sempre se chega a um entendimento. Quando é um trabalho meu e é difícil escolher, há pessoas em que tenho confiança no gosto delas e peço-lhes para verem as fotos só para perceber a reação. Nem pergunto nada. Às vezes, há fotos em que eles

param. É instintivo. Quando estou em dúvida entre duas fotos, assim consigo perceber que uma das fotos é melhor do que a outra.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Acho que intervém em tudo. A educação, formação que teve dos pais, o falar línguas, o gostar de cinema, de literatura, de cultura em geral. O fotojornalista tem de saber um pouco de tudo. Convém. Muitas vezes, quando estamos a fotografar determinados acontecimentos, aparecem pessoas que são importantes para determinado assunto, ou porque se conhecem ou porque se odeiam. Acho que convém saber um bocadinho. Além de ter de estar informado em relação ao que acontece hoje, convém saber o que está para trás. Eu, pelo menos, tentei ser uma pessoa informada. Muitas vezes, me aconteceu estar a fotografar determinadas situações, que tem a ver com música cinema ou outra área, e eu achar que ficava bem naquela fotografia. Às vezes, são esses pequenos detalhes que podem distinguir uma fotografia e fazer com que seja mais interessante do que outra.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

A fotografia de fotojornalismo, para mim, é sempre a mais difícil de todas. Faço fotografia de moda, de estúdio e é a mais difícil porque é aquela em que em noventa por cento dos trabalhos que fazemos temos um curto espaço de tempo para fotografar. Qualquer coisa que acontece está em movimento, não dá para repetir. A luz não está boa, temos de repetir, como existe essa possibilidade na fotografia de estúdio. No fotojornalismo, não. Depois, temos de aliar três fatores: a fotografia tem de contar a história do que está a acontecer e há elementos que têm de ficar na fotografia. Para além de ter esses elementos, é necessário ser esteticamente interessante. E depois, para além disso tudo, tecnicamente também tem de estar correta. Eu não privilegio nada em especial. Há uma coisa que não gosto de usar, que é o *flash*, mas tirando isso, não existe nada de particular. A parte estética é uma questão de enquadramento. Temos de contar a história toda e ser uma fotografia interessante.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Uma foto de qualidade é aquela que nos faz parar a olhar para ela. Muitas vezes, vejo fotos de colegas meus em que não consigo parar de olhar. Às vezes, até pode não ser nada de especial. Tenho aqui um colega meu, António Pedro Ferreira, aqui há uns três ou quatro anos, foi a Fátima, na altura do 13 de Maio. Ele fotografou um senhor de cabelos brancos e olhos muito azuis. Tinha qualquer coisa ao ombro, não sei se era um cachado ou um chapéu. E não tinha mais nada. Nem se percebe que é Fátima. Julgo que tinha uma cruz por trás. Até estou a ver a foto agora. Mas havia qualquer coisa daquela foto, um olhar – a foto foi premiada – que tinha tudo ali. Tinha a expressão, uma luz bonita, um bom enquadramento, tinha aquela expressão que nos faz parar, embora não fosse aquele tipo de fotografia que contava uma história. Mostrava aquele homem, mas não se percebia que era Fátima. Não contava a história toda, mas apenas uma parte. No entanto, fazia-nos parar e ficar ali.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

A visão de um fotojornalista sobre o que está a fotografar nunca é muito diferente da realidade. Às vezes, o próprio enquadramento é que pode modificar um bocadinho. Há fotos com determinado ângulo que pode aumentar ou diminuir. Não estou a dizer que se faça intencionalmente. Às vezes, torna a fotografia esteticamente interessante. Outras vezes, pode ser intencional. Se fotografarmos a pessoa de baixo para cima estamos a dar-lhe alguma grandeza, da mesma forma que se a fotografarmos de cima para baixo a pode reduzir. Esse duplo carácter faz parte da fotografia. Será que todas as fotografias que já tirei e em todas as situações onde estive. Há vezes que já pensei: estou a fazer história; as minhas fotografias estão a fazer história. Estou a fotografar situações que as pessoas daqui a 50 anos através das minhas fotografias, que são fragmentos. Não é como quando uma pessoa filma. São pequenos fragmentos disto e daquilo. São com estas fotografias que nós contamos. Não sinto que as minhas fotografias tenham sido muito diferentes daquilo que aconteceu. Retrataram a realidade.

10 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

De esforço físico, vou até aquilo que tiver de ser. Quando estive em Timor, em 2000 - aliás, foi a única vez que fiz de paparazzi -, descobri que estava lá o motorista que tinha

sobrevivido ao acidente de viação da princesa Diana. Estava lá a trabalhar como segurança. Andei feita doida atrás dele, a tentar procurá-lo. Ainda por cima, a net não funcionava, não conseguia ver a cara dele. Tinha uma ideia de que ele era, mais ou menos, ruivo. Tentei e consegui encontrá-lo e andei atrás dele para o fotografar. Claro que ele topou, mas foi simpático e deixou-se fotografar um bocadinho. Já fiz figuras horríveis para fotografar, como andar com escadote porque sou baixinha, andar dentro de água. Mas por uma boa foto isso não me chateia nada. Agora, em termos éticos, há coisas que não faço. Não fotografo ninguém contra a vontade da pessoa. Neste caso, fi-lo, mas se tivesse chegado ao pé de mim a dizer que não queria que publicasse a foto, não publicaria.

Quando estive no *Diário de Notícias*, houve muito a mania durante dois verões de nos mandarem para o Algarve a fotografar os políticos e os *vips* da praia. Nunca fotografava ninguém se autorização. Lembro-me perfeitamente de duas situações. Uma delas foi com António Guterres, ainda antes de ele ser primeiro-ministro. Cheguei junto dele e perguntei se podia fotografar. Ele disse: "Querer, não quero, mas como você tira na mesma, o melhor é fotografar". Outra foi João de Deus Pinheiro, numa altura em que era ministro. Fui lá e ele disse. "Vocês, mas que chatice. Uma pessoa está de férias e vocês não nos deixam descansar". E disse-me: "Deixo porque você é a única a pedir-me. E como é a primeira a pedir-me, ainda vou fazer mais. Vou chamar a minha mulher para ela posar comigo". Às vezes, há situações de coisas que estão a acontecer e são importantes, em que não dá para estar sempre a perguntar se podemos fotografar. Mas tento sempre não invadir a privacidade das pessoas; não gosto de ser abusiva.

11 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Já me aconteceu, muitas vezes, fotografar políticos que, por alguma razão, fazem uma expressão de desagrado ou uma careta e depois a fotografia é publicada com um determinado texto, noutro contexto, em que parece que essa pessoa fez essa careta por esse motivo. E isso não é bem assim. Já me aconteceu muitas vezes e, nestes jornais por onde passei, já me apercebi que a fotografia, às vezes, usa-se e distorce a verdade. Isso desagrada-me. No *Diário de Notícias,* já me aconteceu fotografar um campeonato de surf ou uns surfistas na Costa da Caparica. Depois, fiz umas fotografias

na praia e fotografei dois rapazes, que estavam juntinhos com papéis, deitados nas toalhas com as bicicletas ao lado, também juntinhas. Salvo erro, deveriam estar a estudar. Na altura, o *Diário de Notícias* tinha uma rubrica das fotos bonitas do dia. Publicaram essa foto e a fotolegenda poderia dar a entender que havia ali uma certa homossexualidade. Eles viram, reconhecerem e quiseram pôr o jornal em tribunal. Só não aconteceu porque, de facto, não tinha havido ali nenhuma intenção maldosa. Mas foi uma situação um bocado complicada.

12 - É frequente a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Aconteceu dessa vez. Fiquei um pouco em estado de choque quando vi aquilo. Pensei: "Isto não tem nada a ver". Lembro-me dessa história porque eles viram e telefonaram. Houve ali uma conversa, eles queriam pôr o jornal em tribunal e foi complicado. Que me lembre só aconteceu dessa vez.

13 - Considera que o trabalho do jornalista/redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Depende. Prefiro trabalhar com o redator. Geralmente, gosto que ele me dê o meu espaço para fotografar, da mesma forma que aceito sugestões que aquele ângulo pode ser interessado. Não gosto que me digam "tens de fotografar isto, isto e isto". Quando não me dão liberdade para eu própria poder fazer a minha reportagem. Tem de haver um entendimento do que estamos a fazer, ou seja, trabalhar juntos, mas depois cada um por si. A fotografia não pode ficar ali muito limitada, embora eu reconheça que há reportagens em que não nos dão muita liberdade. Há tempos fui à Madeira com um jornalista fazer reportagem sobre uns supostos terroristas da altura do 25 de Abril. Por mais criativa que quisesse ser, não há muita coisa. Existe meia dúzia de paredes com umas coisas escritas. Há uns senhores que supostamente teriam feito parte do movimento, que aceitaram falar, mas não quiseram dar a cara. Consegui convencê-los a deixarem-se fotografar. Comprei-lhes aquelas passa-montanhas que só se viam os olhinhos, também fiz um pouco de produção; fotografei-os com aquelas bandeiras da Madeira independente, mas depois não tinha mais do que isso. Foi uma reportagem em que não posso dizer que o jornalista me condicionou, mas sim o próprio tema que

me condicionava. Não havia nada para fotografar porque foram coisas que já aconteceram.

14 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

A televisão é outra linguagem, sempre foi. Nunca considerei a televisão uma concorrência. Acho é que com as questões que se vivem agora das audiências, às vezes, tenta-se fazer coisas nos jornais em que parece que estamos a ir a reboque da televisão. Já me aconteceu estar a fazer trabalhos e pensar que deveria ser a televisão a fazer isto. São temas ou situações que resultam melhor em televisão do que em fotografia. Às vezes, tentamos fazer histórias e vamos através de audiências, mas os assuntos são mais televisivos do que jornalísticos.

15 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Isso é um bocado complicado. Agora, vive-se este fenómeno da net, multimédia; toda a gente tira fotografias na hora e envia para os jornais. Isto cria um certo, não sei se é mal-estar, mas a verdade é que nos põe um pouco nervosos. A mim, põe-me um pouco nervosa. Percebo perfeitamente que a net, cada vez mais, funcione melhor; a notícia tenha que ser aquilo que está a acontecer na hora, mas muitas vezes o nosso trabalho fotográfico para ser bem feito, não pode ser assim. Muitas vezes, o que se fotografa na hora ou não é verdade ou não é objetivo ou falta qualquer coisa. Não é bem o banalizar, mas sim o facto de não ser credível. O jornalista-cidadão não tem um código ético e deontológico para seguir; não tem a preocupação de ver o outro lado, ouvir a outra pessoa. Estamos a trabalhar num jornal e com esta pressão, às vezes, parece que temos de ir a reboque. Já aconteceram várias situações em que se provou que não se pode fazer isso. O jornalismo não pode ir assim a reboque. Os trabalhos têm de ser feito com calma. E não acontece só com imagens. Há uns tempos, tivemos aqui uma chatice com Pinto da Costa. O senhor foi a um hospital fazer não sei o quê. Alguém viu e depois telefonou para cá a dizer que ele estaria doente e a fazer exames,

quando não era nada disso. Ainda por cima com Pinto da Costa, que é daquelas personalidades que quando leu aquilo foi um sururu.

16 - A fotografia tem sido valorizada pelos jornais onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Já foi mais valorizada. Lembro-me que quando comecei a trabalhar em jornais, em 1988 e 1989, a maioria dos repórteres fotográficos tinha já uma certa idade. Esta malta que anda agora a trabalhar é quase toda da minha idade; entramos na mesma altura. Havia uma diferença muito grande entre os repórteres mais antigos e os mais novos. Os de antigamente não tinham formação, eram os bate-chapas que iam ali fazer bonecos, algumas tinham um instinto para a fotografia e para a imagem. Trabalhei com fotógrafo, no Diário de Notícias, que não sabia ler nem escrever, mas tinha um instinto muito bom para a fotografia. Ainda hoje, ele anda de máquina fotográfica. Não tinham formação nenhuma. Quando nós entramos, houve uma coisa evidente. O jornalista teve de passar a olhar para o fotógrafo de uma forma diferente. O próprio jornalista olhava para nós como os "bate-chapas". Os fotógrafos que trabalhavam comigo não tinham nada a ver com fotografia. Um era fotógrafo porque na Guerra do Ultramar começou a tirar fotografias, o outro porque tinha trabalhado numa tipografia. Eram pessoas que se ajeitavam; depois, veio uma série de fotógrafos que tinham estudado no Ar.Co, no IPF, de uma série de escolas e traziam uma certa conceção estética. Já conheciam um pouco de tudo, tinham uma boa cultura geral. Eu senti uma outra questão ainda, que era o facto de ser mulher. Eles olhavam de lado. "Mulher, hum!". Estou a falar de Portugal, não sei como era lá fora. A pouco e pouco, o fotógrafo encontrou o seu espaço, por valorizar mais a fotografia. Isto coincidiu com o aparecimento de dois jornais, o *Público* e *O Independente,* que vieram revolucionar a fotografia. De alguma forma, o *Expresso* também já o era, mas esses dois jornais trouxeram uma forma de ser diferente. Às vezes, *O Independente* publicava imagens que não tinham nada a ver com o texto. O *Público* tinha uma maneira muito própria de fazer as coisas. De alguma forma, esta crise – acho que é crise. Não estou a ver o que possa ser mais – trouxe uma certa desvalorização da imagem. Eles querem tornar os jornais mais apetecíveis, querem privilegiar histórias mais *lights* porque acham que o

leitor já não está para ler histórias de desgraças disto e daquilo e do outro. Hoje em dia, não se fazem grandes reportagens. Falo pelo jornal onde trabalho. Já é tudo tão mau, então, a revista tem de trazer assuntos mais *light*. Depois, nos últimos anos, quem manda no jornal é o grafismo, que tem de ser cada vez mais apetecível. Recorta-se as fotografias, que é algo que sempre abominei. Não quer dizer que numa ou noutra situação não possa ficar bem. Felizmente, não fazem isso por sistema, como acontece no *Diário de Notícias*, já desde o tempo em que lá trabalhei. Não se perguntava nada ao fotógrafo. Todas estas questões fazem com que a fotografia tenha perdido um pouco o seu valor. A questão da internet; a fotografia estar sempre ali; toda a gente fotografa. Tenho pessoas que me dizem: "Eh, a Ana é fotógrafa. A Ana ganha dinheiro a fazer aquilo que fazemos quando estamos de férias". Como quem diz, "isto não é uma coisa que deva custar muito, o tirar fotografias".

16a) - Essa desvalorização nota-se no *Expresso*?

O *DN* era um jornal que eu achava o máximo, quando lá entrei. Depois, já estava em crise. Fui para *O Independente* e já estava em crise. Depois, fui para o *Expresso* e já estava em crise. O *Expresso* tinha uma revista enorme, tinha imensas reportagens com fotos. Já não apanhei nada disso. Mas era um jornal em que se fazia muita reportagem, embora, quando entrei, uma coisa que me chocou foi ver que o fotógrafo trabalhava por si. Esta coisa do fotógrafo trabalhar com o jornalista não existia. A não ser no estrangeiro. Aqui, em Lisboa, sempre trabalhavam muito separadamente. N' *O Independente*, independentemente do trabalho, ia sempre um jornalista com um fotógrafo. Ainda por cima, era um jornal um pouco *outsider* e diferente, tinha de ser uma coisa combinada entre as duas pessoas, caso contrário, não resultaria. Na altura, quando entrei no *Expresso*, achei um pouco estranho. Depois, habituei-me e, entretanto, as coisas mudaram um bocadinho. Noto, essencialmente, isso. O jornal foi-se modificando em termos gráficos, tornando a fotografia mais ilustrativa do que informativa; na madeira de abordar determinados assuntos, a revista mudou, praticamente, não tem reportagem.

17 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Sinceramente, não sei. Isto, de facto, é um bocado estranho. Como fotógrafa, às vezes, queixo-me que a fotografia já foi mais valorizada, mas, quando há acontecimentos

importantes, as imagens acabam por marcar e por ficar. Isso acontece tanto cá como lá fora. É igual.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Foi uma mudança de habituação. Tive de me habituar a uma maneira de trabalhar. No início, havia umas coisas um pouco diferentes. Depois de me habituar, não há diferença nenhuma. Não nos dá uma maneira diferente de fotografar, mas sim uma forma diferente de trabalhar. Não contamos rolos, fotografa-se, fotografa-se. Estragamos a vista toda porque passamos muitas horas ao computador. Em dez anos, a minha vista estragou-se muito mais. Passo o dia ao computador, tratamos as imagens. O digital até nos pode dar alguma segurança porque, às vezes, em situações de luzes mais complicadas, ao descarregar as imagens no computador, podemos ver logo se a iluminação está boa. Isso acontece mais vezes quando faço trabalhos de moda, em que tem situações de luzes mais complicadas. Descarrego as imagens e vejo se está tudo bem. Antigamente, com o rolo não se podia fazer isso. Acho que nos dá, de alguma forma, mais segurança com a imagem. E depois temos o Photoshop.

19 - Ao tratar as imagens num *software* de edição para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Exceto as produções, as únicas coisas que faço é em termos de cor. Ou dou um pouco de mais contraste, de cor, se o *flash* não disparou muito bem dou um pouco de mais luz. Mas tudo isto eram coisas que já se faziam em laboratório. Não costumo mexer nos enquadramentos, mas, às vezes, há alguma coisa que entrou e permite-me fazer um ligeiro *crop*. No fundo, não mexo muito nas fotos. Esse tipo de fotos não deve se mexido. Nas produções, é completamente o oposto. É uma forma de pensar e já se permite baralhar as cores, fazer aqueles fundos completamente diferentes. Não faço muita produção porque a revista do *Expresso* apenas tem umas três por ano.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

No fotojornalismo, só devem ser permitidas as alterações de que eu falei. São alterações que não deturpam a imagem. Tudo o que seja mudar, sou contra.

21 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Não porque já foi feito até por agências internacionais e as histórias acabam por vir a público. E isso é repreensível. As pessoas já têm um bocado essa noção. Há revistas de social em que as pessoas já têm a noção de que todas as fotografias são retocadas e trabalhadas. Em algumas delas, é um pouco assim.

22 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Está a acontecer em Portugal, mas lá fora já era assim. Quando fui para o *Diário de Notícias*, em 1992, o editor que tive na altura, Rui Coutinho, tinha vindo dos Estados Unidos. Lembro-me que não queria ter fotógrafos no quadro. Considerava um disparate porque lá fora não havia. Ele achava que o jornal deveria ter dois ou três fotógrafos para garantir aqueles trabalhos de urgência e depois os outros deveriam ser colaboradores pagos à peça. A verdade é que é um bocado o que está a acontecer hoje. Esta forma de trabalhar que nós temos vai mudar. A mim, não me choca. O jornal *Sol* tinha três fotógrafos da casa e depois o resto é feito com colaboradores. Eu fui a última pessoa a ser contratada para os quadros, mas depois entraram dois estagiários que continuam a recibos verdes como colaboradores. Portanto, acho que é o futuro. Mesmo a redação também vai mudar. Os jornais vão passar a ter dois ou três fotógrafos e o resto será colaboradores. É, com certeza, estar a dar menos importância aos fotógrafos.

O recurso a fotógrafos não desvaloriza tanto a identidade do jornal, mas sim a secção. Uma secção de fotografia que tenha cinco ou seis pessoas, que trabalhem todas da mesma forma e tenham todas o mesmo olhar e sabem como fazer as coisas acaba por ser uma secção mais forte. Isso até em relação ao resto do jornal. Às vezes, tenho intromissões no meu trabalho em que tenho de bater os pés. Não posso permitir isso. Uma produção é uma coisa e uma reportagem é outra. Há uns anos fiz uma reportagem com partos. Avisei que partos não é uma coisa bonita em termos fotográficos. Quando viram as fotos não gostaram e queriam fazer umas intervenções em cima das imagens. Não deixei. Queriam pôr uma coisa meio arrosada. Ainda por cima, o pai era negro e a mãe branca e queriam pôr uma coisa cor-de-rosa. Isso não pode ser. Os gráficos querem sempre tornar a coisa mais apelativa e isso não pode ser.

Não é correto eticamente. Se a secção fotográfica não tivesse deixado de ter a importância que tinha, isso não teria acontecido.

23 - O facto de o *Expresso* deixar de ter editor de fotografia e passar a ter coordenador teve alguma importância na autonomia que a fotografia tinha no jornal ou não?

Não sei se tem a ver só com isso. Quando fui estagiar n'*O Século*, as minhas fotografias ainda vêm com o nome Ana Maria Baião. Mas aconteceu uma coisa muito interessante nesse jornal. Os fotógrafos estavam divididos por secções. Eu não tinha um editor de fotografia. Fiquei logo a trabalhar na secção de política. O meu editor era o de política e as minhas reuniões eram as da política. *O Século* era um jornal que fechava cedíssimo. Era uma cópia em termos gráficos do *USA Today*. Era uma coisa muito vanguardista na altura. Os fotógrafos estavam nas secções. Lobo Pimentel só fazia desporto. Depois, havia o Florindo e o João Lemos que só faziam social para *O Século Ilustrado*. Havia um na cultura; eu estava na política e depois na sociedade. Éramos nove ou dez fotógrafos, salvo erro.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Por causa da crise, não se está a aproveitar essas mudanças o suficiente. Na imprensa, volta não volta, falam que devíamos fazer isto e aquilo, mas a verdade é que temos sempre um limite de custos que acaba por ter importância. Está-se a fazer algumas coisas interessantes, mas acho que se podia fazer mais. Muitas desses trabalhos custam dinheiro. Às vezes, quando faço trabalhos em estúdio – produções de moda não faço muito, mas sim muitas produções para a revista. Quando foi os 50 anos da morte da Marilyn Monroe, decidimos fazer uma produção com Soraia Chaves em que ela fez de Marilyn. Pegamos numas fotografias do Stern, na última sessão fotográficas dela, e fizemos uma adaptação com Soraia Chaves. O trabalho correu bem e eu fiquei felicíssima. Lá está. Esse foi dos últimos trabalhos em que várias pessoas que não são jornalistas, nem do meio, mas ouvi comentários que as fotos estavam bonitas. Foi capa da revista da última semana de Julho. Fiquei orgulhosa com esse trabalho, como fico com muitos. Lembrei-me de um trabalho que é as mãos. É dos trabalhos em que fiquei muito orgulhosa com o resultado. Porque isto não é a *Vanity Fair*, nem eu sou a Annie Leibovitz, ou seja, faço a fotografia, tenho de ajudar na produção, não tenho

assistentes de luzes, não tenho fundos coloridos, porque também não há dinheiro. Com muito pouca coisa, fiz algo interessante. Sinto muito orgulho ao ver o resultado. Não tive as condições monetárias, nem os assistentes, nem as máquinas fantásticas que alguns deles usam. Não tive nada daquilo e a coisa ficou bem. No trabalho das mãos, publicado há quatro anos, também tive muito *feedback*. Tinha a ver com grandes obras que foram feitas em Portugal. A ideia era fotografar mãos de operários que tiveram nessas obras. Então, um operário que teve na A1, no CCB, na Expo. Foi um trabalho que fiz a preto e branco; tive de usar Photoshop para contrastar bastante. Para que, naquelas mãos calejadas, ainda fosse mais visível a textura. E tive de arranjar qualquer coisa que os ligasse à obra. Por exemplo, no caso do estádio de Braga eram umas mãos na relva. No Alqueva, eram umas mãos dentro de água. Foi um trabalho que resultou muito bem. Foi muito elogiado cá dentro e é assim um trabalho que parece que não é nada.

25 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

Acho que vai mudar. Isto é cíclico. Não sei se é para o ano, se é daqui a dois anos, três. Este momento que estamos a viver, em que os jornais estão todos cheios de nervos, os grupos a juntaram-se; há aqui vários grupos de comunicação social e depois, de repente, quem juntar tudo numa redação. Não é a primeira vez que estas coisas acontecem. E depois, acaba por aparecer um jornal que traz qualquer coisa de inovador e irreverente. Isso vai acontecer e a fotografia nunca vai deixar de ser importante. Esta é a minha opinião. A fotografia é um registo que fica e é demasiado importante para desaparecer. Estou convencida que daqui a não sei quantos anos isto vai voltar a subir. Teve um pico grande em Portugal, na altura do *Público* e de *O Independente*, em que se dava muita importância à fotografia, depois foi descendo e vai haver uma altura em que vai melhorar outra vez.

26 - Como vê o jornalismo multimédia?

Não estou programada para o vídeo, nunca me lembro do vídeo. O vídeo não está no meu universo. Nem sequer me lembro que existe. É um disparate, mas não me lembro. Nas produções, lembro-me de fazer fotos de bastidores, mas não de vídeo. Lá está. Não é a minha linguagem.

27 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Em Portugal, a profissão sempre foi mal paga. O nosso sindicato de jornalistas nunca fez nada em relação a nós. Quando visito jornais no estrangeiro, venho de lá deprimida porque ganham todos muito bem. A valorização da fotografia também passa por aí. A nossa profissão não é muito valorizada, às vezes, até pelos próprios colegas. De facto, o fotojornalista – custa-me um bocado dizer isto – parece que sempre foi o parente pobre do jornalismo.

28 - Começou a trabalhar no final da década de 80, quando ainda havia muito poucas mulheres na profissão de fotojornalista. Sentiu alguma descriminação pelo facto de ser mulher?

Nunca fui propriamente maltratada pelos colegas por ser mulher. O que senti, em 1988 e 1989, quando comecei a fotografar, sobretudo pelos colegas mais velhos, foi a ideia de que estava ali uma miúda de minissaias, ténis ou saia e aquilo causava-lhes um pouco confusão. Olhavam para mim de lado, como se não fosse capaz de fazer aquilo. Questionavam-se o que é que eu estava ali a fazer. Também acontecia com os meus colegas. Éramos jovens, com vinte e poucos anos, tínhamos uma forma diferente de estar e de fotografar. Foi engraçado porque, passado algum tempo, depois de me conhecerem e de perceberem o que estava ali a fazer, após um segundo, terceiro, quarto … encontro, havia já um sentimento protetor. Já me davam dicas e me diziam onde me deveria pôr. Inicialmente, davam-me encontrões. Nos primeiros trabalhos que fiz, eles punham-se à frente e não me deixavam entrar. Eu sou pequenina e ficava completamente de fora. Chegou uma altura em que me chamavam lá para a frente. "Oh Aninhas! Vem para a frente".

29 - Existe alguma diferença na forma de fotografar de uma mulher ou num homem, como algumas pessoas defendem?

A mulher tem um olhar e postura diferente; sabe ouvir, sabe estar e ser discreta. Um homem, por mais discreto que seja, dá sempre mais nas vistas do que uma mulher. Há trabalhos que facilita imenso ser mulher. Tudo o que for trabalhos com mulheres, filhos, gravidez, etc. Há uma série de trabalhos que se pode pensar que o facto de ser mulher não facilita, mas não é verdade. Já fiz vários trabalhos em prisões de homens e ajuda ser mulher. Eles são muito mais respeitadores. Já tive dois anos e tal a fazer trabalhos em prisões com a SIC e nunca ninguém foi mal-educado comigo, antes pelo contrário. Eles eram super corretos e bem-educados. De facto, a postura da mulher é

diferente. Nós sabemos quando é que deveremos tirar a máquina para fotografar e quando é que não devemos. Não quer dizer que o homem não saiba. Vejo isso por situações em que estou com os meus colegas. A abordagem é diferente e, às vezes, até a forma como sentimos determinada coisa. Por exemplo, já disse aos meus colegas para fotografarem de determinada forma e, por vezes, eles não percebem. Se for uma mãe, digo para porem a mãe assim a amamentar e eles não percebem. Parece um discurso feminista, mas eu até não sou nada feminista. De facto, nós temos uma sensibilidade diferente. Não sei se é a fotografar, mas nós conseguimos desconstruir todo o ambiente que se cria para fotografar muito melhor do que os homens. Até podemos não tirar uma foto melhor, mas sabemos pôr as pessoas mais à-vontade. Tenho colegas meus, mesmo jornalistas, que são erro de casting para muitos trabalhos. Ou se estão sempre a rir ou falam muito alto. Acho que é uma coisa que sempre fiz muito bem. É a minha maneira de ser, a minha formação. Sempre me consegui moldar, de alguma forma, à vida das pessoas que chega uma altura que já não sou uma pessoa estranha. Isso é muito importante quando se entra em casa das pessoas para fotografar. Não é só o respeito pelas pessoas que fotografamos, mas também que elas não sintam que estamos ali para as julgar e para tirar partido delas.

Uma das coisas que mais me incomoda na fotografia é ver no olhar das pessoas que elas achem que me estou a servir delas para tirar fotografias, para ganhar dinheiro. Às vezes, sente-se isso no olhar das pessoas e é das piores coisas que pode acontecer. A mim, pessoalmente, já me aconteceu várias vezes. Uma situação absolutamente banal, por exemplo, de um mendigo na rua. “Estás a fotografar a minha desgraça”. Mas já me aconteceu quando estou a fotografar na casa das pessoas, em que estou a fotografar um cenário que conta a história das pessoas, e elas ficam com aquele olhar, não é um olhar humilde, é envergonhado. No fundo, estão a expor a sua vida. Aquele olhar envergonhado faz-me sentir mal. “Estou aqui a tirar partido destas pessoas”.

Entrevista a André Kosters, fotojornalista e coordenador de fotografia da agência de notícias Lusa

Realizada na redação da Lusa, em Lisboa, a 20 de dezembro de 2012.

Biografia

Nascido em Lisboa, a 29 de junho de 1970. Completou o curso de quatro anos, no Ar.Co. Em 1993, entrou no *Expresso*, onde permaneceu quatro anos. Manteve-se a recibos verdes até ter recebido um convite para a Lusa, onde se mantém há quinze anos. No início, apenas trabalhava aos fins-de-semana até que acaba por ficar permanentemente.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Para mim, é a mesma função que o jornalismo: informar.

2 – Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes ao longo da sua carreira fotográfica? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

É muito difícil mencionar trabalhos que mais me marcaram. Hoje em dia, vou fazer uma manifestação de uma fábrica que vai encerrar e não tem a dimensão de outros cenários onde eu estive e também me marca muito. Porque vejo que ali também há uma desgraça. É difícil referir, no dia-a-dia, quais é que marcam mais. As reportagens em Timor, em 1999, foi um trabalho que, de facto, me marcou muito; fui dos primeiros a lá entrar. Muito antes, da confusão toda. Que tiveram impacto, será melhor perguntar às pessoas.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tento ser objetivo. Tento que uma imagem conte a história e tento ao máximo não interferir. Ainda há pouco, tive esta discussão porque, agora, está a questionar-se se devemos usar ou não coletes. Tenho a minha opinião em relação a isso. Mas em manifestações, tento que as pessoas nem se apercebam que lá estou. Portanto, tento passar ao máximo despercebido para ser o mais objetivo possível.

6 - Enquanto editor, a que critérios recorre para selecionar as fotografias?

Privilegio muito o critério estético, o critério objetivo e noticioso. Tem de ser a imagem que me diz o que realmente aconteceu. E depois, dentro dessas, há sempre o momento e aquelas que esteticamente estão mais interessantes.

7 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Sim.

8 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Existem n elementos, mas sobretudo linhas. Ando sempre à procura das linhas. Depois depende muito do assunto, mas geralmente procuro a expressão. A nível técnico, tento jogar com a luz. Fotografia é luz e tento jogar com a luz, linhas e expressões.

9 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Uma boa imagem é aquela que, sem eu perceber por quê, não consigo largar os olhos da imagem. É uma imagem que me prende, talvez pela força, pelas linhas, pela expressão. Uma pessoa olha e, inconscientemente, fica na imagem. Infelizmente, já está tudo muito *online*, mas, ao abrir uma revista, vamos folheando páginas e sem saber por quê, há uma em que os olhos ficam ali a rolar.

10 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

É um paradoxo. Não tenhamos ilusão. A fotografia é um bocado as duas, ou seja, é o espelho da realidade e, ao mesmo tempo, uma construção da realidade.

11 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

A fotografia, às vezes, não acompanha a verdade da notícia. Por exemplo, uma manifestação em que estão dez pessoas. Muitas vezes, fujo às dez pessoas. Um grande plano de uma pessoa e ver-se mais três ao fundo, não estou a fazer crer que são 100, mas também não estou a dar a ideia que são dez. Agora, esteticamente é mais forte uma imagem dessas do que quando são poucas. Nós tentamos defender-nos porque queremos uma imagem forte das dez pessoas. O que é um facto é que aquilo não é realidade. O que seria a realidade é abrir o plano e mostrar a meia-dúzia de pessoas

que se encontrava no local, mas era uma foto má. E todas as nossas escolhas, quer a nível de plano, de lente usada, etc., alteram o resultado da imagem e temos a obrigação de fazer uma imagem forte e uma foto de dez tipos à frente do Conselho de Ministros, muitas vezes, até estão dispersos, não funciona. Se vemos um cartaz, tentamos pôr o grande plano no cartaz desse indivíduo e as outras pessoas em desfoque e dá outra ideia, mas, de facto, não é a realidade.

12- Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Nós não temos uma relação muito boa com a televisão, no dia-a-dia. Não me incomoda, mas acho que são trabalhos completamente diferentes. Acho que é outra linguagem e que nos querem pôr a fazer. Até temos mente aberta para fazer vídeo, mas tento fugir aos locais onde está a televisão. Onde está a televisão, a realidade é alterada. Numa manifestação, as pessoas podem estar calmas, mas como veem a televisão, começam a gritar e altera-se a realidade.

13 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Não estou disposto a pisar nenhuma linha ética para ter a fotografia. A nível físico, ainda agora vim do golpe de estado da Guiné e tive dois apertos valentes. Fui detido duas vezes. A partir daí, a pessoa fica com mais cautela, começa-se a perceber o que se passa. Muda-se de atitude, mas nada me impede de não continuar a avançar. Quando sinto que a minha vida está em perigo, paro, obviamente.

14 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom "trabalho de equipa?

Às vezes, condiciona e, por vezes, até há um conflito. Por exemplo, numa reportagem numa aldeia o jornalista tem uma visão e eu posso ter a minha visão de jornalista sobre o mesmo assunto. Existe uma tentativa do jornalista redator impor o seu ponto de vista e, geralmente, a vontade do redator prevalece. Há uma guerra que temos manter. No *Expresso*, acontecia muito haver a separação total. Agora, já não, mas acontecia o redator ir fazer o trabalho e o fotógrafo ir em dias diferentes. Faço eu o

meu trabalho. Depois, juntamos e é a visão de dois. A visão dele em escrita e a minha visão em imagem. Às vezes, dava resultados interessantes.

15 - A fotografia é valorizada na Lusa?

Dá muita importância à imagem. Somos uma agência, estamos ligados à agência europeia EPA (*European Pressphoto Agency*), que é uma agência mundial. Somos responsáveis pela parte portuguesa nessa agência e sim, dá valor. Na Lusa, vendemos as imagens, perdemos o controlo sobre elas e já nos aconteceu, por exemplo, uma imagem de crianças a brincar na escola e, passado um ano ou dois, essa mesma imagem ser utilizada para reportar um caso de pedofilia e as pessoas ligarem a dizer «o meu filho está num contexto que não era nada daquilo». Acontece muito pouco e, hoje em dia, quando se trata de assuntos tabu, já se nota muito cuidado em utilizar as nossas imagens para ilustrar situações como estas. As fotografias têm sempre a legenda acoplada e aí defendemo-nos sempre.

16 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

A nível dos jornais, sim e nota-se mais cuidado na seleção e na publicação da imagem. Na imprensa internacional dá-se mais espaço à imagem e a fotografia respira mais. É a ideia que tenho, apesar de agora com a crise estar tudo a mudar.

17 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

A legenda é sempre da responsabilidade do fotógrafo, com supervisão do editor. Todo o cuidado com a legenda é pouco. Muitas vezes, uma legenda completa uma imagem e pode por vezes esclarecer ou alterar o sentido da imagem. Na lusa, temos o máximo cuidado com a legenda de forma a também nos protegermos contra fotos que saem do nosso controlo, fotos que podem ilustrar outros artigos que não aqueles a que foi destinada, alterando por completo a sentido da foto. Às vezes, a única proteção que temos é a legenda que acompanha a foto. Por exemplo (já aconteceu), crianças numa certa situação ilustram um artigo sobre amas ao domicílio. A mesma foto foi usada tempos mais tarde para ilustrar um artigo sobre pedofilia, provocando indignação dos pais das crianças, neste caso, a única defesa que temos é a legenda que lhe está atribuído, sendo a responsabilidade de quem a usou, neste caso um jornal que lhe alterou o sentido.

Na lusa, as legendas são o complemento do trabalho jornalístico do fotógrafo, lá tem que constar o nome de todas as pessoas que estão retratadas, a descrição da ação o "tempo", o local, etc. Tentamos dar o máximo de rigor e responsabilidade à legenda, considerando uma parte importantíssima do trabalho jornalístico.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Para a agência, vem-nos facilitar imenso a vida. Antes, viajava e tinha de levar o laboratório químico e chegava exausto. Agora, o digital veio democratizar a fotografia, que tem outro lado perverso. É uma coisa que digo muito aqui na Lusa, onde também sou coordenador. Hoje em dia, o jornalista fotografa porque as câmaras são automáticas, digitais e veem logo se está bom ou não e fotografam. Só que a vantagem de haver fotógrafos é que têm um olhar, uma preocupação que o jornalista não tem. Já lá vai o tempo em que tecnicamente ele não sabia se quer pôr um rolo na máquina. Como tecnicamente já avançamos, estamos em "pé de igualdade". Quando recebo trabalho que não está bem feito, digo sempre «assim o jornalista tinha feito porque só está tecnicamente bom». Hoje em dia, o fotógrafo tem de se esforçar cada vez mais e não se esquecer que, numa conferência de imprensa, dois tipos sentados a uma mesa pode ser uma boa foto. Dois tipos sentados a uma mesa até o jornalista faz.

19 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Sou péssimo em *Photoshop.* Não gosto. Faço apenas o mínimo. Para mim, a foto ideal é abrir e fechá-la e não precisar de mais nada. Claro que toco sempre nos *levels*, um pouquinho de contraste e um enquadramento quando é preciso. É a única coisa que fazemos aqui. Como disse, por mim, a foto ideal nem precisava de *Photoshop*.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Não haver alteração física da imagem. Nem retirar, nem pôr objetos. Muitas vezes, consigo – eu e colegas meus - fazer imagens lindíssimas, com um céu fortíssimo sem mexer em Photoshop. O mesmo será possível fazer na imagem banal e colocar Photoshop. Isso, não concordo. Aliás, sou muito apologista de pedir os originais. Isso aconteceu na *World Press Photo* de há dois anos. Os concursos deveriam começar a ter cuidado com isso e perceber se, de facto, aquela luz foi o fotógrafo que a viu e dominou, que é isso que faz a fotografia, ou se é pós-produção e não vale nada.

21 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Acho que não. Tem havido casos de manipulação e somos os primeiros a denunciar e a fazer barulho. Aconteceu aquela história. Agora, com a comunidade *online*, é fácil detetar e denunciar. Nunca assisti, mas, na altura do ampliador, dizia-se que os jornais desportivos tinham lá várias bolas para pôr na imagem. Nunca assisti, mas como havia outra mentalidade e eram outros tempos, acredito que sim. Agora, o fotógrafo protege-se muito denunciando os outros.

22 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Jornalista-cidadão não é jornalista. É preciso ter um cuidado extremo com a definição e com os *onlines*. São pessoas que não têm carteira, não têm um código, nem responsabilidades a seguir. Acho que pode ser útil e há casos, inclusive, em que já se fez primeiras páginas e tudo. No entanto, acho perigoso e por culpa nossa. Acho perigoso que uma estação de televisão dizer «há uma manifestação, mande-me as duas imagens». Quando começamos a pedir ao cidadão que nos deem as suas imagens que nos divulgamos, está-se a entrar num campo perigosíssimo.

23 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Em Portugal, há um fenómeno inverso. No mundo inteiro e nós estamos sempre em contacto com a EPA, que está a crescer, o que acontece é que está a haver uma grande dispensa de fotógrafos de jornais porque temos as agências. É mau, mas está a dar um novo fôlego às agências. Pensa-se: «Dispensamos trinta e vamos buscar imagens à EPA ou à Reuters». Aqui, o que curiosamente aconteceu foram jornais fortíssimos como o *DN* ou o *JN*, o *Público* deixarem de ter a Lusa para manter os fotógrafos. É curioso porque é um fenómeno inverso e foi discutido. Infelizmente, acho que a tendência agora se vai inverter.

O recurso à agência descaracteriza imenso o jornal. Gostava do *Público* porque tinha características específicas. O *DN* tinha outras características da fotografia. Isso dá a

identidade a um jornal e perdem imenso. Às tantas, temos os jornais todos com a mesma foto. É bom para mim, mas no plano gera acho muito mau.

24 - Nos próximos anos, como vê a fotografia em Portugal? Irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Como vejo o jornalismo? O jornalismo está a entrar numa fase péssima por culpa nossa e não só. Mas vejo o panorama, muito, muito negro. Como estava a dizer que, mais um ano, e vai haver aí muitos cortes e despedimentos.

25 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Acho que nem em Portugal, nem no mundo inteiro. Acho que isso é que a pergunta para um milhão de euros. Como é que conseguimos fazer dinheiro no online. Fala-se muito do *online*, *iPads*, mas não se sabe de onde é que vem o dinheiro.

26- O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Não. Já foi mais. Agora, é menos. No entanto, é uma profissão muito bem paga a nível humano e de realização pessoal.

27 - Como encara as mudanças que se têm vivido na fotografia de imprensa nos últimos vinte anos?

Quando comecei, isto era como os jogadores da bola: quem dava mais. Havia jornais a abrir e convites. «Já ganhas tanto, mas eu dou-te mais. Vem trabalhar para mim.» Houve uma altura, em Portugal, em que se deu o *boom* da fotografia e da qualidade. Era *O Independente* com uma fotografia giríssima. Era o *Público* com outra. Não tinha nada a ver com O Independente, mas também muito boa e muito forte. De repente, perdeu-se tudo. Acho que a fotografia está uma porcaria. Mesmo no *Público* perdeu-se muito.

28 - Fala-se que, além da crise económica, a crise no jornalismo é também de poder, ou seja, os jornalistas deixaram de ter poder de decisão sobre as notícias dos jornais para serem os grandes grupos económicos que detêm esses órgãos de comunicação a decidir sobre o conteúdo dos jornais, em especial na editoria de fotografia. Hoje, os editores de fotografia, no verdadeiro termo, não conseguem decidir sobre a foto que vai para página.

Não sei se são os grupos económicos, mas hoje, cada vez mais, pela própria organização da redação e também dos meios informáticos, em que os jornais já têm

um *layout* pré-estabelecido, o fotógrafo envia a foto para o gráfico. No *Expresso*, assisti a situações em que se cortava texto para pôr a foto maior. Hoje em dia, é impensável. Há o texto, há determinado espaço para a foto e nada mais. O que acontece, muitas vezes, é que quem vai buscar a foto é o redator. O redator faz o texto, sabe o que o fotógrafo esteve lá, entra no sistema e escolhe a foto. Nem sequer fala com o fotógrafo. O fotógrafo deixa lá as dez fotos que ele acha melhor e o redator escolhe a que quer. Acho isso péssimo. Devia de haver a figura de editor para ter o mínimo e preocupação que o redator não tem. A fotografia também tem de mudar e perceber que não estamos protegidos por um editor. Portanto, em vez das dez, ponho as duas e são estas. Faço o papel de editor e acho que, por outro lado, podemos arriscar mais na fotografia. Muitas vezes, o redator até é um tipo novo que não se importa de arriscar. Vê a foto do reflexo do Cavaco, se calhar, o editor ia embirrar com a foto e dizer que «isto não é nada», queria era o Cavaco a entregar o prémio. Antes, havia um editor que estava lá há anos e agora temos um redator que diz que gostei muito daquela sombra do Cavaco, um redator que também faz uns *instagrams* e também gosta da sua sombra. Se calhar, isso dá para arriscar mais. Até haja mais possibilidade de irreverência com um redator novo. Antes, havia a figura do editor de fotografia que nos protegia, mas havia conflitos entre o fotógrafo e ele.

Entrevista a António Cotrim, repórter de imagem da Lusa

Realizada em Lisboa, a 3 de agosto de 2014

Biografia

António Cotrim nasceu em Lisboa, em janeiro de 1958. Começou a trabalhar na Lusitânia até passar para a ANOP como repórter fotográfico, em 1974. Ainda trabalhou no jornal *Tal & Qual*, com Fernando Ricardo, José Carlos Pratas, Luís Vasconcelos, Alfredo Cunha, Acácio Franco e Alberto Frias. Entre 1984 e 1985, esteve no jornal *Record*. Trabalha na Lusa desde o seu início, em 1987, onde ainda hoje se mantém.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A função da fotografia é informar os leitores e registar o que acontece; documentar para o futuro, para que as próximas gerações tenham um banco de imagens onde possam recordar o que aconteceu no país onde vão crescer, possibilitando que conheçam os momentos importantes, os bons e os maus, que ocorreram em Portugal até eles terem nascido e lembrarem-se desses acontecimentos, mesmo que não os tenham vivido.

2 - Nos últimos trinta anos, que alterações notou na presença da fotografia na imprensa?

Faço parte de um núcleo antigo da fotografia. Trabalhei com Luís Vasconcelos, com Alfredo Cunha, com Eduardo Gageiro, com Eduardo Baião e outros mais. Com eles todos, aprendi muita coisa. Com as novas tecnologias, estou beneficiado na questão de tempo. Mas, em beleza do trabalho, tenho saudades do analógico. No filme, era preciso saber o que iríamos fotografar. Tínhamos um rolo, no máximo dois, e se fotografássemos um jogo de futebol, dispúnhamos de quinze minutos para revelar e não convinha ter muitos rolos no bolso. Se, por acaso, não revelássemos o rolo exato, passávamos mais uma hora entre o processo de revelação, de secagem, etc. Por vezes, acontecia: "Não é este o filme, deixa-me revelar mais outro". Naquele tempo, cada foto a preto e branco demorava sete minutos a transmitir, e vinte e cinco minutos, se fosse a cor, enquanto hoje demora segundos.

3 - É da opinião que o digital desvalorizou ou não a fotografia?

Quando a Lusa recebe estagiários e vêm com cartões de 4 GB, entrego-lhe sempre um de 1 GB porque assim têm de saber o que fotografam. Se tiverem muita capacidade de armazenamento da imagem, disparam a tudo o que mexe, perdem o sentido de compor a foto e ter cuidado com o que se fotografa. Depois, o conceito de edição é complicado porque se produzem centenas de fotos, enquanto que, quando se leva um cartão de 1 GB, tem de se ter a sensibilidade de saber o que é necessário ir fotografando. Também lhes ensino, como me transmitiram a mim, que, quando fazemos um serviço fotográfico, estamos a ser o transporte de alguém que não pode estar presente e que, no dia seguinte, irá ver aquela foto no meio de comunicação social e na televisão. O que nós gostaríamos de ver sobre este acontecimento se fossemos leitores.

4 – Indique que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes nos quarenta de exercício fotográfico? 5 – Aponte algumas situações em que, eventualmente, essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Entrei para o jornalismo, em 1974. Comecei a trabalhar na Lusitânia que, juntamente com a ANI, era as duas agências a operar em Portugal. A ANI era vocacionada para a parte nacional e a Lusitânia, que era conhecida pela Sociedade de Propaganda de Portugal, tinha de enviar as notícias para o estrangeiro. Chamávamos o correio aéreo. Entrei como boletineiro. Tinha de ir, todos os dias, levar as notícias à PIDE, à Censura. Ao final do dia, tinha de ir ao aeroporto enviar este correio aéreo para as ex-colónias para que as pessoas que lá viviam tivessem conhecimento do que se passava, em Portugal. Ao longo destes anos, já fotografei muita coisa. Já ri e já chorei. Cada reportagem que faço vai enriquecer-me como ser humano. Há pessoas que não conhecia, hábitos que desconhecia e tradições que se não visse não acreditava. Tenho tantas fotos que me marcaram… Tenho uma quando foi a invasão do Iraque. Houve uma reunião nos Açores, com o Tony Blair, Bush-pai e o nosso primeiro-ministro Manuel Durão Barroso. Tempos depois, vi a cidade invadida com *outdoors* do Bloco de Esquerda com a minha foto e uma frase a dizer: “Eles mentem”. A teoria que foi usada para a invasão do Iraque foi a de que este país tinha armas maciças de destruição. Após a invasão do Iraque, os técnicos nomeados pelas Nações Unidas chegaram ao local e não encontraram armas. O Bloco de Esquerda decidiu espalhar cartazes pela

cidade para dizer que tinha sido uma manobra política. Tenho realizado reportagens em bairros com poucas condições, que também me marcam. Tive uma reportagem que me marcou imenso e assumi o meu lado de ser humano. Fui fazer uma reportagem ao Montijo, às campinas de apoio, onde as pessoas vão, ao final do dia, buscar comida. Conheci uma senhora romena que tinha uma filha que, por coincidência, faz anos no mesmo dia da minha filha, a 15 de junho. Vi que eles não tinham nada. A sopa dava para o jantar e o almoço. Tive o cuidado de, no mês seguinte, comprar uma mochila e umas roupas para levar àquela pessoa. Foi algo que me sensibilizou.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão.

Não sei se é correto o que vou dizer, mas defendo a teoria que "conhaque é conhaque e trabalho é trabalho". Às vezes, quando olho para a agência da Lusa e me marcam serviços, digo "eu não gosto de ir fazer isto", como antigamente tínhamos de fazer a cobertura dos velórios, quando morreu a Amália e outras figuras públicas. Tenho uma opinião contrária sobre isto. Até onde é que nós devemos ir como meios de informação? Para mim, uma cerimónia fúnebre de um velório é um ato privado e há outras maneiras de o documentar sem ser necessário ir para diante das pessoas que estão ali. Se fosse no meu caso e visse entrar os representantes da comunicação social, com o devido respeito, iria sentir-me chateado. Se me disserem, vais sair a saída do corpo da igreja, a entrar no carro fúnebre, já não me parece mal. Estas decisões partem dos critérios éticos de cada jornalista. A comunicação social é, cada vez mais, uma selva. Se os diretores de jornais virem a concorrência com uma foto na primeira página, eles também querem ter. Caso contrário, é o outro jornal que vende e não o seu. Às vezes, entra-se numa guerra em que se perde o sentido do que é ser jornalista e pisa-se campos tenebrosos. Nos últimos dez anos, começou-se a olhar para o jornalismo como um negócio, além de que não se olha a meios para atingir o fim. Quando um órgão de comunicação não tem problemas em pôr uma equipa de reportagem, um dia inteiro, à porta de alguém, perde-se o respeito. No entanto, às vezes, as próprias pessoas do outro lado também contribuem para isto. Antigamente, havia uma revista de um jornal em que as pessoas pagavam para sair naquela publicação. Iam a casa, fotografavam as personalidades com meia dúzia de roupas e

em poses diferentes. Mais tarde, acontecia algo relacionado com essas figuras e, como comunicação social, ainda queriam comunicar. Depois, assistia-se a um lavar de roupa suja em público. Respeito os *paparazzi*, pois não sei como é o dia de amanhã. Antigamente, dizia, na Lusa, se me chatearem vou embora e arranjo lugar noutro jornal na hora ou no dia seguinte e agora deixo-me estar sossegadinho.

7 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tento não adulterar a foto e mostrar aquilo que é. Se estão lá poucas pessoas, tendo mostrar essa realidade. Se estão muitas pessoas, utilizo a teleobjetiva para destacar pormenores. Como em qualquer profissão, uma pessoa tem de ser honesta. Tento ser e fazer o meu trabalho o melhor que sei.

8 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia? É diferente fotografar para a Lusa de fotografar para um jornal, por exemplo?

Seja para a Lusa ou para o jornal, o trabalho tem de ter qualidade e estar bem feito. Se o leitor pegar no jornal do dia seguinte e vir uma foto mal focada e sem informação, provavelmente, pensará que fazia melhor. Na Lusa, temos a preocupação de, além de servirmos a imprensa nacional, temos de trabalhar para a imprensa internacional. A Lusa faz parte da EPA, uma organização de agências estrangeiras que foi criada um pouco para combater o monopólio da Reuters, da AP e da Agence France Press. Ao princípio, esta fazia parte da estrutura da EPA, mas saiu. Enquanto no jornal, fazemos um serviço e, se o editor gosta do trabalho, pode pôr seis, sete ou oito fotografias, podemos fazer um filme pequeno e quase se publica a reportagem inteira, na agência, não vamos fazer um "livro" do serviço que foi concebido. Ou é um assunto nacional que justifique um destaque maior ou resume-se a cinco ou seis fotos. A nossa primeira preocupação como repórteres é identificar o lugar onde estamos a fotografar e o assunto que está a acontecer. Como tal, temos de utilizar uma grande angular para identificar e depois faria uma fotografia mais centrada no contexto da notícia.

9 - Que critérios privilegia na seleção das fotografias?

A qualidade, a composição da foto e depois tento-me valer dos pormenores. Ainda há alguns meses, foi nomeado pelo Presidente da República um secretário de Estado que tinha estado envolvido no BPN. A cerimónia foi no Palácio de Belém e eu,

naturalmente, fui lá pela Lusa. A Global Imagens tinha lá dois repórteres fotográficas. No dia seguinte, a fotografia que saiu foi a minha, Lusa. Deu-me um gozo enorme porque a Global Imagens foi criada para combater a Lusa, eles cortaram o serviço e dá gozo ver que eles tiveram de pagar uma foto à qual não tiveram livre acesso, mas foram obrigados a pagar, na primeira página. Porquê? Fui ao pormenor de fotografar o Cavaco sorridente a cumprimentar o empossado. Como toda a gente falava do envolvimento de Cavaco Silva, no caso BPN, foi a esse pormenor jornalístico.

10 - Considera que esta nova geração tem menos sentido jornalístico do que os fotógrafos que surgiram após o 25 de Abril?

Não lhes falta sentido jornalístico. A nova geração de fotógrafos está muito bem servida. Na Lusa, temos dois excelentes repórteres fotográficos e o futuro do jornalismo passa pelo seu trabalho e de outros como eles.

11 - Sente que, na Lusa, estão de alguma forma condicionados por ser um órgão de comunicação ligado ao Estado?

Sim. Antigamente, havia, em Portugal, a secretaria de Estado da Comunicação Social, que funcionava no Palácio Foz. Tudo o que era oficial eram eles que faziam. Neste momento, a Lusa é parte do serviço público e, como tal, tem de o fazer. Às vezes, na minha opinião, em excesso, mas os editores é que são pagos para tomar essas opções. Às vezes, peca-se pela quantidade.

12 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma boa fotografia?

Uma fotografia, por mais simples que seja, pode ser uma boa. Depende do que nos transmita.

13 - Uma imagem documental precisa de uma narrativa ou uma só imagem pode entrar nessa categoria?

A Lusa, por norma, não publica fotos tremidas, desfocadas, sem nitidez. Mas, imaginando que estamos num serviço, quando ninguém esperava, alguém aparece de arma na mão e comete um atentado contra um chefe de Estado. Aquela foto não está focada, foi feita à pressa, mas com estes defeitos todos teria de ser publicada. É o momento. A nível de arquivo, esta foto terá um valor importante. É aquela foto, como aconteceu na história com o atentado ao Papa João Paulo II, em Fátima, em maio de 1982.

14 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Não podemos fugir ao que fotografamos. O assunto está lá para o bem e para o mal.

15 - Em que situações é que a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Por exemplo, um fotógrafo vai cobrir uma manifestação e há um manifestante que atira uma pedra ao polícia e acerta-lhe em cheio. O polícia pega no bastão e vira-se para o manifestante. Se o jornalista quiser, conta só uma parte da história e mostra apenas o polícia a bater com o bastão no manifestante. Depois a foto corre mundo. Os *sites* vão logo dizer "polícia carrega sobre manifestantes". Por isso é que, em tribunal, as fotografias apenas são reconhecidas como provas mediante a recolha das imagens na presença de agentes da autoridade e supervisão de um juiz de Instrução Criminal.

16 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É outro lugar da comunicação; é outra praia. Uma tendência que me está a deixar "preocupado" é o jornalismo multimédia. Dá origem a que um editor envia o jornalista para o sítio e ele faz vídeo, texto e ainda televisão. É três em um. Em certas situações, isto poderá ser útil, noutros casos, não. Estou a fotografar um serviço no meio de uma grande confusão. Acabo de fotografar e vou fazer o vídeo. Nesse momento, começam confrontos atrás de mim, enquanto me viro, aquilo acabou. Chego ao meu local de trabalho e perguntam-me: "Então a foto dos confrontos?". "Não há problema, tenho o vídeo". É necessário decidir. Na Lusa, o que fazemos, no dia-a-dia, é fotografar nas situações do momento. Quando vamos acompanhar chefes de Estado e o primeiro-ministro, faço vídeo, durante a conferência de imprensa, porque sei que não vou utilizar as fotos dele a dar a entrevista. Estou ali calmo e sei que não vai acontecer nada. Em situações do momento, não tento fazer as duas coisas em simultâneo, pois nenhuma iria ficar bem. Num trabalho em que é dado, por exemplo, três dias para realizar o trabalho, aí o jornalista terá tempo para fazer vídeo, fotografia e texto.

17 - O repórter fotográfico está ou não mais bem qualificado do que o repórter de escrita para assumir esse papel de jornalista multimédia?

Há algum tempo, a Lusa começou com o multimédia. É um projeto interessante, muito útil, mas foi mal feito. Pegaram em todas as pessoas e levaram toda a gente para ter formação multimédia. Pessoas com mais ou menos idade. Cometeram uma lacuna. Durante esta formação, revelaram-se pessoas muito boas, e foram as primeiras a ir para o terreno, mas também se revelaram outras muito más. Excelentes jornalistas, mas zero em multimédia. A Lusa quis fazer uma editoria de multimédia e fomos todos para a Universidade do Porto, em grupo. Aqueles professores que tiveram uma paciência enorme e a quem lhes tiro o chapéu sentiram grandes dificuldades, enquanto se fosse um grupo menor e que, realmente, lhes interessava, eles estavam a debitar e a informação estava a render. No nosso caso, não. Estávamos num grupo de quinze pessoas, duas poderiam gostar daquilo, mas os outros não. Quando chegou a altura de ir para a rua, para os exercícios práticos, quem obteve melhores resultados foi os repórteres fotográficos porque tiveram uma noção de estética, de montagem e do que haveriam de mostrar. Em contexto, o pessoal de fotografia estava mais bem qualificado e tinha melhor noção do ambiente, dos enquadramentos. Depois, todos os colegas jornalistas que foram para assessores de imprensa esquecem-se completamente de onde vieram e o que fizeram.

18 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva? Limites físicos, por um lado, e éticos e deontológicos, por outro.

Sou um bocado como todos os fotógrafos, que somos malucos, uns mais do que outros. Tenho o curso de comandos e adapto-me bem às situações de risco. Farei o que for possível para ter a melhor foto porque ainda não a fiz. Até ao dia em que morrermos, estaremos sempre à procura de realizar a melhor foto. Irei até onde for preciso não pondo em causa os meus valores de ser humano e de respeito pelo próximo. Nuno Ferrari, um grande senhor do fotojornalismo português, morreu a meu lado. Estávamos no Estádio da Luz, o Benfica estava a perder por cinco golos do Porto e este senhor, mais benfiquista do que eu, diz-me: “António, vou embora que isto está mal”. Quando chego cá fora, no final do jogo, está ele a ser assistido pelo INEM, todo entubado e morreu ali. Fotografei, pois era uma figura pública. Na consciência se publico ou não publico, ainda hoje tenho estes negativos arrumados.

19 - A fotografia tem sido valorizada pela Lusa?

Houve uma altura em que a fotografia era uma arte. Havia pessoas a imprimir a preto e branco com os métodos da altura e fazia-se obras de arte. Hoje, a fotografia serve para toda a gente, com o devido respeito e distância, ganhar dinheiro. Basta ter um telemóvel e fotografa-se. Entre pagar quarenta euros por uma foto e o miúdo dar a foto e aparecer o nome dele na página, aceita-se a fotografia. Ainda por cima, quando há diretores de jornais que defendem isso. O que importa é pôr o boneco na página. Nos órgãos de comunicação social, assiste-se a situações em que são as pessoas que não vão aos sítios e depois é que escolhem as fotos. A Global Imagens despediu oito pessoas em Lisboa e quatro no Porto, entre as quais, grandes fotógrafos e agora anda a contratar fotógrafos para trabalhar à peça.

20 - Essa tendência terá a ver com o facto de o papel do editor do jornal estar a perder-se?

Acho que sim. Cada vez mais, os órgãos de comunicação são geridos por dinheiro, por interesses políticos. Interessa ter uma linha editorial que defenda a pessoa que lá o colocou e os interesses a defender, os quais também se aceita ou não. Há casos, como o jornal *i*, que faz uma edição fabulosa de páginas, onde se fala de fotografia e se discute o que se gostaria de ver no dia seguinte no jornal, mas, noutros casos, não. Outras pessoas adaptam-se às circunstâncias de ser editores só pelo dinheiro. Também há as que lutam pelos seus ideais até ao fim. Em alguns casos, conseguem.

21 - Considera que o trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Na Lusa, temos o hábito de trabalhar em equipa porque assim é melhor, embora eu e os colegas tenhamos a liberdade e a autoridade para fotografar o que quisemos. Sei de casos de muitos colegas, em órgãos de comunicação social, em que o elemento de campo que se intitula sempre o chefe de reportagem é o redator – e não sei porquê, pois às vezes, ele tem vinte anos e o fotógrafo quarenta -, mas ele diz “fotografa isto, fotografa aquilo”. Já ouvi nos serviços a expressão “eu e o meu fotógrafo”. “O teu fotógrafo? És tu que me pagas o meu ordenado”. Isto está a voltar, em especial, nesta malta nova. Em todo o lado, há gente boa e mal. Já assisti a serviços em que “o penas” tem um tratamento VIP e nós somos vistos como o simples fotógrafo.

22 - A fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Ainda se valoriza muito a fotografia lá fora. No estrangeiro, discute-se fotografia, há boas escolas e terreno para todos os dias irmos aperfeiçoando aquilo que gostamos de fazer. Em Portugal, acontece muito a Lusa fazer *features* e, assim que sai, as televisões vão logo agarrar essa reportagem.

23 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da fotografia?

Os fotógrafos antigos da Lusa trabalhavam com *macs* e não podíamos pôr vírgulas nas legendas porque era assumido com uns caracteres esquisitos. Isto dava algumas gralhas, mas nada de importante. Assistimos muito a fotos em que escrevemos uma legenda e depois as imagens começam a sair nos *sites* com outro texto e com um significado completamente diferente do contexto original. Cada vez mais se utiliza o corte e cola e não se preocupam em pôr o nome da Lusa e colocam o nome deles. Todas as peças da Lusa têm de ser assinadas. Já vi jornalistas escreverem uma peça, o artigo ser completamente alterado e continuar lá o nome do jornalista, quando há uma lei que salvaguarda que, sempre que se altere uma notícia da Lusa, é obrigatório acrescentar as iniciais de quem alterou o texto.

24 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Respondida na segunda resposta.

25 - Ao preparar as imagens para publicação num *software* de edição que alterações costuma fazer nas fotografias? 26 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Utilizo o *software* só nos elementos básicos para a foto ficar normal. Não coloco céus muito bonitos.

27 - Recorda algumas situação na imprensa nacional em que houve manipulação fotográfica da imagem?

Além das vezes em que se colocavam bolinhas quando não se tinha a situação de jogo, existe uma história que se passou comigo e com um colega que já faleceu. Na guerra entre a ANOP e a NP, houve um jogo do Benfica numa terra de Londres. O jogo da primeira mão tinha sido cá. Naquela altura, recebia as fotos por telefoto. Não havia

fotos para ninguém. Na NP, o meu colega vai aos negativos do jogo e imprime a foto. Para ficar cheia de grão. Fazia de conta que era das transmissões. A ANOP distribui a foto que faz primeira página d'*A Bola*. Aquilo na NP foi um escândalo. Por que é a ANOP tinha e a NP não.

28 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Neste momento, utiliza-se mais *Photoshop* do que no início. Atualmente, há grandes técnicos de *Photoshop*. As revistas cor-de-rosa e de social publicam imagens de pessoas que não são nada assim. Sempre que se mexe numa fotografia está-se a alterar a fotografia. Basta fazer um ligeiro reenquadramento. Um colega da Lusa fotografou uma cerimónia de Estado que ocorreu nas Amoreiras, em Lisboa, e a secretária de Estado Ana Benavente mandou para lá uma carta registada a dizer que aquilo que não correspondia à verdade porque ela não aparecia nas fotografias todas, onde ela tinha estado. Numa aparecia e noutras não aparecia. O meu colega fez uma fotografia aberta das personalidades todas e depois decidiu cortar porque o resto não tinha importância para o momento noticioso.

29 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Isto leva-nos para os problemas económicos. É uma forma de as empresas terem muita informação, a toda a hora e não pagarem. Quando olhamos para a televisão e estão a toda a hora: "envie-nos os seus vídeos, envie-nos as suas fotografias". Fica-se com uma vasta lista de correspondentes e, monetariamente, não se gasta dinheiro. Informa sobre vários locais e dá-se a ideia que se está a dar espaço ao público para participar e este adere. Muitas vezes, havia um incêndio e os primeiros a chegar era a equipa do *Correio da Manhã.* "E os bombeiros?" – "Ah, é verdade!". Vejo isto com uma certa preocupação porque nos leva ao problema da qualidade. Há situações em que se justifica. Quando é um acontecimento grave e até às primeiras equipas de reportagem chegarem ao local, acho bem que essas informações passem. Mas não mais do que nesses casos. É necessário separar as águas.

30 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

Prevejo uma situação semelhante à do País. Uma situação negra. Compete à nova geração de fotógrafos e de editores darem a volta ao fotojornalismo em Portugal. Pessoas que marcaram uma época da fotografia de imprensa estão a desaparecer. Temos o caso de Eduardo Gageiro, que é quase tratado a pontapé, cá, enquanto noutros países seria uma referência. Compete à nova geração de fotógrafos mostrar por imagens ou fotografias o que é Portugal. Ter outras sensibilidades, alertar para outras realidades que existem no País. O Portugal sentado, que foi o da minha geração, está feito. Vou a São Bento e fotografo Passos Coelho sentado. Esta geração, onde incluo José Sena Goulão, Mário Cruz e Rodrigo Cabrita, ainda dará muito que falar à fotografia, em Portugal.

31 - Há um maior recurso à fotografia de agência, embora não seja necessariamente da Lusa. Mas os jornais deixaram de enviar uma equipa própria de reportagem. Como vê essa tendência?

Tem tudo a ver com a crise financeira. Na fotografia de agência, paga-se um contrato para ter fotografia e recebe-se tudo aquilo que os repórteres das agências fazem e transmitem, sem outros custos. Não é necessário estar preocupado se a equipa está bem, se estão seguros, em pagar hotéis. Defendo que os jornalistas deveriam ir em situações específicas. Há um sítio que está em risco, reside lá uma comunidade de portugueses e é necessário enviar alguém para ver como estão, dar a conhecer as suas histórias. As agências, como a Reuters, a AP e outras pouco se importam com os portugueses. Se forem americanos ou ingleses fotografam, mas as outras histórias de pessoas que também se encontram no local não são cobertas. Em Portugal, o leitor quer saber como vive o António Silva, o português de Braga. Antigamente, fazia-se isso, mas acabou porque não há dinheiro.

32 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber aproveitar a mudança para novas plataformas mediáticas?

Acho que sim. Usam muito essas plataformas. O portátil pesa e o *iPad* liga-se em qualquer lado e já estamos a transmitir e a ter acesso à informação, além de que o espaço de publicação é ilimitado.

32 - Considera que o trabalho de fotógrafo é bem remunerado em Portugal?

Neste momento, ganha-se mal, em Portugal. Há jornais a pagar quarenta ou cinquenta euros por serviço. Uns pagam os quilómetros, outros não. Imaginamos que o fotógrafo

vive em Vila Franca de Xira e lhe marcam um treino no Estoril. Tem de pagar as portagens, a gasolina. Depois, ainda se paga cerca de 40 por cento para o IRS. Quase que se paga para trabalhar, enquanto não houver uma política do Sindicato dos Jornalistas a defender uma tabela - e sei que é difícil – e prestações base. O Sindicato de Jornalistas diria: "Este serviço custa X" e todos os órgãos de comunicação teriam de se reger por aquele pagamento e não cada um pagar o que quer. Devia haver um código de conduta de respeito pelas pessoas, porque os repórteres não são números. Alguns jornalistas estudaram, outros não, tiram cursos, investiram no equipamento, que é muito caro, e depois são pagos a baixo, com o devido respeito, dos empregados das obras ou das limpezas. Isto leva-nos a que as pessoas, para terem dinheiro ao final do mês, se tenham de sujeitar a fazer tudo, caso contrário, chamam outro para o lugar. Enquanto na agência Lusa podemos discutir "por que é me estás a marcar isto? Fazemos antes assim: não vamos ao interior da igreja e fotografamos antes do lado de fora", noutros sítios não têm esta abertura porque aparece logo outro a dizer "tenho as fotos da urna aberta".

António Pedro Ferreira, repórter fotográfico do *Expresso* desde os anos 80 até hoje

Realizada na redação do jornal *Expresso*, em abril de 2011

Biografia

«Nasci a 11 de agosto de 1957. Tenho 53 anos. Estudei no liceu Padre António Vieira. A partir dos dez anos, ganhei uma paixão muito grande por fotografia, altura em que comprei a minha primeira máquina, que foi o meu pai que trouxe de Andorra. Era a 600, a mais barata, mas que paguei com o meu dinheiro e que tinha armazenado ao longo dos anos. Lembro-me que era tão pequeno, tão pequeno, que não conseguia sair com a máquina à rua, que era uma Canonet, uma máquina ótima para a altura. Continuei o liceu sempre a fotografar e a gostar imenso de fotografias. Chegado ao sétimo ano, tinha dezasseis anos, deu-se o 25 de Abril. Fecharam-se as universidades. Queria ir para Arquitetura, mas o curso estava fechado. Estive um ano no propedêutico, o chamado serviço cívico. Estava hesitante entre Medicina e Arquitetura, mas neste último era obrigatório o Desenho Estátua, mas não tinha; no serviço cívico surgiu a oportunidade de fazer Medicina, no hospital militar, e fui atrás naquele período revolucionário em curso. Entrei em Medicina, sempre a fazer fotografia, ao mesmo tempo, para mim, como amador. Enquanto estava no curso de Medicina, surgiu a oportunidade de começar a colaborar na *Música e Som*, que era uma revista de música. Passei para a *TV Guia*. Quando terminei o curso, já tinha um *portfolio* e abriram bolsas de fotografia, no Ministério da Cultura – Lucas Pires era o ministro da altura. Fui para Paris, onde fiz um estágio orientado pelos fotógrafos da Magnum, que me aceitaram e me acompanharam. Durante dois anos e meio, pude fazer só fotografia, com uma bolsa miserável de vinte sete contos e quinhentos, que só dava praticamente para comer, mas que me permitiu ter essa experiência. Em 1982, no auge da inflação. A desvalorização do escudo era brutal e tive de dar aulas para sobreviver. Quando voltei, fiz o estágio de Medicina porque achei que, tendo o curso terminado, não fazia sentido não acabar o percurso. Durante este período, comecei a colaborar com o *Expresso* e houve uma determinada altura em que tinha de optar e escolhi o jornal. Nessa altura, havia médicos a mais. Entrei para o *Expresso*, primeiro como colaborador e, passados dois anos, em 1984, entrei para o quadro. Quando o

Público apareceu, houve a necessidade da administração do *Expresso* segurar os fotógrafos que tinha e eu fui ficando. Não me arrependi e cá estou desde essa altura.»

1 - Quais considera terem sido os melhores trabalhos ao longo da sua carreira de fotojornalista, em especial nos últimos trinta anos?

Aquele trabalho que fiz com os emigrantes portugueses, em França. O que é curioso é que quando as pessoas olham para aquelas fotografias ficam extremamente surpreendidas e perguntam-se se são romenos. A visão dessas imagens reporta a uma realidade que temos tendência para esquecer. Há vinte ou trinta anos, éramos assim. Éramos iguais aos romenos e povos de leste que hoje achamos rudes. Tivemos uma evolução brutal. Na altura, as mulheres portuguesas em França tinham um espírito e uma abertura francesa. Emanciparam-se, enquanto os homens não. As minhas fotografias do Kosovo. Houve uma manipulação da opinião pública genial. Estavam ali em causa tantos interesses políticos e geopolíticos em jogo que a parte mais visível foi aquela que prevaleceu. Acabámos por esquecer outras realidades tão importantes como esta, do ponto de vista da Sérvia. Deu-se mais importância à limpeza étnica albano/kosovar do que à limpeza étnica feita pelos albanos em relação aos sérvios. Houve um tratamento equidistante das duas situações.

2 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Se formos tentar saber como se vivia numa determinada época, todas as descrições literárias podem ser romanceadas, não são objetivas ou, pelo menos, tão objetivas como as imagens que existem. Quando se quiser saber como é que eram as condições de vida dos emigrantes portugueses em França, nos anos 80 ou 60, é incomparavelmente mais preciso e descritivo ver uma imagem fotográfica porque ela é absolutamente verdadeira. A arte, o talento do fotógrafo documental está, para além de mostrar, em sugerir aquilo que não é visível. Quando se diz que uma imagem fotográfica é extremamente objetiva, só se não tivesse um enquadramento à volta e fosse limitada no tempo e no espaço. Obviamente que tem sempre uma carga muito grande de subjetividade. No entanto, não se inventou nada mais preciso, evocativo e descritivo que uma imagem fixa.

3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

O trabalho foi apreciado, mas alguns detestaram ver-se. O confronto com a realidade, ser tratados enquanto indivíduos especiais. Sendo a nossa auto-estima frágil temos sempre muito medo do que os outros possam pensar de nós.

4 - De que forma tenta (ou não) ser objetivo na captação de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada? E quando escolhe as imagens que irão ser publicadas?

Há sempre manipulação, o que considero extremamente diferente da manipulação de falsear a realidade. Uma coisa é escolher uma pose ou sugerir uma pose, um gesto, outra coisa é falsear o gesto e a situação. A não ser em casos muito específicos, em que é evidente para o observador que houve manipulação, não aceito fazer manipulação. É uma questão ética. Posso sugerir que uma pessoa venha com uma gravata vermelha, mas não lhe pinto a gravata de vermelho. A fotografia espelha e transforma a realidade. Um conceito é indissociável do outro.

5 - Que critérios aplica na seleção das suas fotografias para publicação?

No fundo, isto é uma coisa muito narcísica e escolho aquela que me defende mais. Aquela que não sendo infiel ao objetivo, defende perante mim próprio, perante os observadores/leitores o meu talento. O que é o meu talento? É surpreender a pessoa ou pela elegância formal da imagem e pela capacidade evocativa de segundas leituras da imagem, que transcenda o real. Todas as fotografias de que gosto permitem vários tipos de leitura.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

A fotografia não surge apenas por causa da presença de uma máquina. Por trás da câmara, está o fotógrafo. Não há nada mais objetivo do que a câmara de vigilância. Quando vemos a imagem numa câmara de vigilância, sabemos que aquilo aconteceu exactamente como foi captado pela máquina. Agora, em fotojornalismo, existe um fotógrafo que está por trás da câmara e esse fotógrafo, mesmo inconscientemente e involuntariamente, vai sempre influenciar aquilo que vê à sua frente, seja pelo espaço físico que ocupa, seja pelo espaço psicólogo. Estando, vai-se sempre influenciar o que acontece. Pode-se, no entanto, tornar-se esquecido para captar a essência do que existe de mais verdadeiro numa situação, mais significativo e importante de documentar. Às vezes, o que faz com que uma imagem falhe ou resulte, em termos de

força, é tão simples como um gesto, um olhar, a aparição de outro elemento no enquadramento, um raio de luz que aparece; é o inesperado. Acontece muitas vezes não se passar nada e, de repente, alguém levanta uma mão e tudo aquilo passa a fazer sentido. Tem a ver com o que dizia o Cartier-Bresson, do "Instante Decisivo". Há determinados momentos em que tudo passa a fazer sentido formal e, a partir daqui, o discurso ganha sentido.

7 - No momento de captar uma imagem, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

A questão da luz é fundamental. A fotografia é escrever com a luz. No entanto, reconheço que essas supostas regras de elegância possam ser postas em causa em nome de um valor mais alto. O *flash* direto é impróprio da fotografia. Quando olhamos para uma fotografia do Weegee, aquilo é *flash* direto. Contra todas as regras clássicas, que nós aprendemos do Rembrandt e do Vermeer, a luz suave, a luz lateral, a luz mais bonita e que nos enche de mais paz de espírito, a luz da contemplação, habituamo-nos a não gostar da luz dura porque nos lembra a facilidade das nossas estigmáticas de infância e das festas de anos. No entanto, quando vemos certas situações iluminadas com essa luz dura, parece que essa aparente falta de técnica, de refinamento técnico, nos reforça a sensação de autenticidade da situação. Nunca se põe em causa que aquilo é real. A própria aparente imperfeição técnica vem reforçar um elemento da realidade, que é uma coisa muito curiosa. Aliás, na fotografia de moda passou-se do 8 para o 80 muito rapidamente. Temos a *Vogue* nos anos 30 e 40, que era de uma perfeição quase de cinema, utilizando as técnicas do cinema do impressionismo alemão, tudo perfeitamente iluminado; à utilização de uma luz crua, bruta, que só não é insuportável devido à habilidade e à mestria dos manipuladores e dos especialistas em Photoshop. A luz, o enquadramento, a escolha do momento são, de facto, os elementos que fazem com que uma fotografia seja diferente.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Quando vejo uma imagem de Joel-Peter Witkin, aqueles nus absolutamente sinistros são fotografias extraordinárias e não são elegantes do ponto de vista dos sentimentos. São do ponto de vista formal, como os nus dos Maple Torpe. Aquelas cenas sadomasoquistas são arrepiantes, mas há uma elegância formal, embora o conteúdo

seja absolutamente chocante. Não existe uma definição. A fotografia é tão rica em significado. Com raríssimas excepções, quase todas as fotografias documentais fortes têm um aspecto formal quase perfeita. Claro que há outras, como a miúda do Vietname do Nick Ut, a fotografia da execução do vietcongue do Eddie Adams, que são fotografias cujo formalismo é inexistente, mas que vale pelo conteúdo, pela força da situação. Sem dúvida nenhuma que são ícones, mas não posso dizer que do ponto de vista da fotografia não me tocam tanto como outras que são formalmente admiráveis.

Em *A Câmara Clara*, Roland Barthes quer aplicar a teoria do retângulo de ouro a significados e é absurdo. Há coisas que fazem contraposto do ponto de vista formal, mas que não fazem a nível dos significados. É um disparate. Há fotografias que têm um contraditório, mas é uma relação tão básica que esconde todo o resto.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Sempre que se coloca uma moldura à volta de um objeto, há uma escolha; sempre que se utiliza um instrumento, que é máquina fotográfica, há uma escolha, quer no tipo de máquina, no filme, na textura, na distância focal da objetiva, esmagando perspetivas ou exagerando perspectivas, escolhendo a hora doa dia, a luz, o ângulo, as personagens que compõem a imagem, existe sempre uma dose de subjectividade inerente à construção da imagem. É indissociável. O maior paradoxo é que se uma pessoa tentar ser o mais neutra possível, acaba por resultar num maneirismo. Por exemplo a fotografia documental de Augusto Alves da Silva, em que ele era tão preciso, constante e aparentemente impessoal nos enquadramentos e nas escolhas dos assuntos, colocando o horizonte a meio, utilizando o formato de quadrado, dispondo quase simetricamente os elementos, dando a hipotética sensação que o fotógrafo não existia, que acabava por resultar numa coisa artificial, que lhe dava um certo encanto e que o identificava como autor. Paulo Catrica, para além de usar um enquadramento muito preciso e cuidado, quando utiliza uma exposição longa de maneira a não incluir pessoas porque o arrastamento da exposição longa as faz desaparecer, o que fizesse com que coisas reais tivessem a aparência de irrealidade. É impossível vermos uma imagem sem a associar àquilo que já sabemos, às nossas vivências pessoais e referências. Agora, quando olho para o Rossio, que é uma hora de

ponta e não vejo trânsito e pessoas a passar, alguma coisa se passa. Há muitas maneiras de manipular a realidade.

10 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Sem falar da manipulação óbvia, que é absolutamente condenável, quando temos uma imagem de Mário Soares, por exemplo, num jantar de campanha em que ele leva as mãos à cabeça ou a ser amparado no comboio, quando se escolhe estas imagens e não outras tiradas dois minutos antes ou três minutos depois em que ele está sorridente na galhofa com uma série de jovens, está-se, de facto, a manipular a opinião pública, transmitindo uma imagem positiva ou de fragilidade. Sem ser manipulação e inverdade, chama a atenção para aquela situação. Isso é extremamente sensível em termos políticos. O papel de um editor no resultado final do que vemos no jornal é absolutamente determinante.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

São linguagens completamente diferentes. Há situações em que é absolutamente inútil concorrer com as televisões. O que podemos tentar fazer quando estamos perante essa situação é conseguir uma imagem diferente ou que evoque sentimentos diferentes do que aqueles que sentimos quando estamos a ver televisão. E de facto, a imagem fixa – e aí a palavra inglesa *still image* é muito mais perfeita do que a nossa – faz-nos parar. A capacidade que a imagem fixa tem para evocar uma segunda leitura e transcender o real é muito superior ao de uma imagem em movimento. Quando ela é de facto boa e não é aquele aperto de mão ou o Portugal sentado do formalismo de todas as fotografias de agência, que só tem um único tipo de leitura, quando tem um segundo nível de leitura é muito mais interessante do que todas as imagens em movimento. E, às vezes, podem ter sido captadas ao mesmo tempo. Aliás, existe um exemplo extraordinário de Cartier-Bresson, que tem uma imagem muito conhecida da colaboradora nazi que foi condenada em França. A expressão da mulher que acusa - parece um teatro shakespeariano – atinge o seu máximo. Aquela cena foi filmada, o

próprio Cartier-Bresson estava presente e aparece no documentário sobre o pós-guerra. Assistimos a essa cena e nem por sombras tem a força da imagem fixa.

12 - Até onde está disposta a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Sempre que espreito por uma máquina tento consegui-lo. São momentos raros.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelo *Expresso*?

Acho que não. Tem perdido identidade. Retirou o poder discursivo autónomo. Está sempre associado a ilustração pura e a servir interesses outros que não os da fotografia. Tem-se assistido a uma subalternização da fotografia em relação ao texto. Perdemos autonomia.

14 - Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Neste momento, julgo que a fotografia deverá ocupar para aí 20 por cento. Depende das áreas do jornal. Na *Única,* talvez 50 por cento, mas sempre subalternizada.

15 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Não. Esforçamo-nos por formar uma boa equipa. A abordagem de determinados temas funciona melhor em equipa. Duas cabeças funcionam melhor que uma. É muito confortável ir para um trabalho e ter alguém com quem trocar impressões, ideias. De facto, o trabalho jornalístico exige uma grande equipa; um fotógrafo isolado está sempre em desvantagem em relação a uma equipa jornalística, que consegue sempre obter mais informação de todo o lado.

16 - A fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Tem havido um desgaste muito grande do papel da fotografia. Hoje em dia já não existe ensaio fotográfico na imprensa. E não sou só eu; todos os fotógrafos portugueses se queixam. A obtenção de histórias em imagens é muito cara e os jornais deixaram de ter dinheiro para investir. Numa semana, recolhendo informação aqui e ali, consegue-se realizar uma reportagem escrita, mas o fotógrafo não consegue fazer com qualidade suficiente. É humanamente impossível fazer um ensaio fotográfico sobre um tema complicado em pouco tempo. Geralmente, tento sempre recolher o

máximo de informação, os contactos que tornam possível a concretização desse trabalho. Às vezes, não é só conseguir fazer, mas conseguir sobreviver. Precisamos tempo e habilidade para nos tornarmos impossíveis.

17 - Geralmente, a escolha da legendagem das suas fotografias é da sua autoria, do editor ou outro?

As legendas são os editores e jornalistas. Faço uma pequena contextualização. É raro ter problemas, é chato quando isso acontece.

18 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Houve um caso em utilizaram uma fotografia de jovens emigrantes portugueses em França numa notícia sobre criminalidade. Deitei as mãos ao ar quando vi essa legenda. Chamei a atenção para o editor. As pessoas estão visíveis e, felizmente, as pessoas estavam em França sem ter acesso às imagens, caso contrário, era processo à certa.

19 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

O digital diminuiu custos de funcionamento aos fotógrafos e jornais absolutamente brutais. A única desvantagem é que se tem de renovar o material com mais periodicidade do que no analógico. Enquanto uma analógica que tenho há vinte anos continua impecável, no digital, ao fim de cinco anos, o equipamento está completamente ultrapassado. Quando se está no jornalismo puro e duro, em que se trabalha em igualdade de circunstância, as performances das objetivas funcionam como na fórmula 1: quem tiver melhor motor ganha; não se pode estar em desvantagem. No desporto, na política, um bom equipamento é fundamental. Não se consegue concorrer com uma agência bem equipada. Não é por acaso que as agências Reuters, AFP trocam todos os anos de material. Têm meios para isso. De facto, interessa a câmara que se usa. Quando se quer fazer um trabalho pessoal abstrato, qualquer câmara pode valer. No caso do fotojornalismo, não dá, pois são extremamente limitadas. Não fotografam com pouca luz. Tens que usar fl*ash* para ter uma imagem legível, se quiseres respeitar o ambiente fica com um grão/ruído que torna as imagens elegíveis. Se quiser fazer uma moda pontualista, serve. Claro que se me perguntarem se prefiro estar na Líbia com uma compacta ou que estar aqui com uma grande câmara, digo que prefiro estar na Líbia.

20 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer?

A manipulação que faria no ampliador faço no Photoshop. Exposição, aclarar determinadas zonas e escurecer outras, temperatura de cor e *crops* ou reenquadramentos.

21 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

No fotojornalismo, a manipulação de imagem no sentido de modificar, retirar, acrescentar elementos não deve ser de todo permitida, pois é a credibilidade que está em causa.

22 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Todas as pessoas estão conscientes que uma imagem de uma modelo é manipulada. Há é que saber separar o fotojornalismo de outros tipos de fotografia. As pessoas ainda têm confiança no fotojornalismo.

23 – Por que razões as editoriais dos jornais estão a recorrer cada vez mais a fotografias de agências fotográficas?

Por razões puramente financeiras. Toda a imprensa está em crise; a baixa de publicidade é real, geral e mundial. As tiragens baixam, as publicidades mudam. Estamos numa época de charneira em que os leitores estão a passar dos jornais para a net e em que os custos para produzirem essa informação se mantêm, mas a net não consegue os proveitos necessários para pagar esses custos.

24 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Qual considera ser o futuro das editorias de fotografia dos jornais e das revistas?

O que é mais grave é que esta situação pode pôr em risco, num futuro próximo, as empresas de comunicação social escritas, que estão condenadas a viver como subsidiárias de televisões e de plataformas de televisões, ao contrário do que aconteceu até agora. Enquanto a SIC vivia do *Expresso*, num futuro próximo, vai ser o *Expresso* a viver de uma série de plataformas ligadas à televisão. Haverá uma deterioração do fotojornalismo. No futuro, não vai haver fotojornalismo, mas encomendas de instituições, o que vai matar o fotojornalismo. O fotojornalismo vai sobreviver à custa dessas encomendas de instituições, fundações, museus, etc. Já

existe e isso é incompatível com o exercício do fotojornalismo. Vai deixar de se chamar fotojornalismo para se chamar fotografia documental. A perspetiva é negra. A maior parte dos grandes fotojornalistas está a fazer livros com os trabalhos antigos. A mudança do paradigma da comunicação social provocou esta situação. A *Life* desapareceu, em Portugal, *O Século Ilustrado* desapareceu. Ouve uma "rosificação" da imprensa. Só este tipo de imprensa cresceu.

25 - Como encara a concorrência dos chamados jornalistas-cidadãos, que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

É a inevitabilidade dos tempos, mas não deixa de ser perigoso se a imprensa usar essa informação sem a confirmar e trabalhar jornalisticamente.

Entrevista a António Pedrosa, *freelancer* e fotodocumentalista

Realizada a 10 de dezembro de 2012, Porto

Biografia

Concluiu o curso de Direito, na Universidade Católica, mas no terceiro ano percebeu que a fotografia talvez apelasse mais aos valores humanos e pudesse denunciar situações sociais do que a advocacia. Em 1996, começou a fotografar por acaso e, desde então, nunca mais parou. Trabalhou no Grupo Fórum, em especial, na *Forum Estudante* e na *Descobrir* até que decidiu ser *freelancer*. O seu primeiro trabalho foi sobre os "catas" da antiga LIPOR, perto de Ermesinde, onde cerca de quarenta homens e mulheres viviam da recolha de metais provenientes dos camiões de lixo urbano. Outra história importante nesta época foi sobre a leprosaria de Rovisco Pais, agora um lar de terceira idade para pacientes da doença de Hansen, depois de anos de reclusão forçada aos portadores da doença. De 1998 a 2000, viveu nos Estados Unidos. Durante os primeiros tempos, fotografou vela e chegou a realizar uma exposição sobre o tema, no Michigan Maritime Museum. Entre 2000 a 2003, esteve a morar na Holanda, onde publicou trabalhos em vários jornais e revistas. Das histórias mais marcantes desta fase, destaca as reportagens em Angola para o jornal *Metro* holandês sobre crianças de rua e outra sobre desminagem. Na Holanda, como conta António Pedrosa, o jornal gratuito reservava as páginas centrais ao trabalho documental, até final de 2002, que foram depois substituídas, em consequência dos cortes orçamentais, por notícias e publicidade a produtos de beleza e viagens de cruzeiros escritas pelo que chama de «jornalismo de secretária». Nos últimos anos, a situação de crise vivida em Portugal, deu-lhe a oportunidade de documentar histórias de cariz mais social. Em 2012, ganhou o prémio Estação-Mora, na categoria de Fotografia Documental, com o trabalho "Iraquianos", sobre um bairro de ciganos do bairro do Iraque, e o Hasselblad Masters 2014.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Gostava que o fotojornalismo documental fosse sentido como as barreiras da sociedade, não só no sentido negativo porque, normalmente, fazemos trabalhos de fronteira em termos de riqueza ou de adaptação social, mas também sobre o sentido

positivo. Há uns anos, o *Público* ou o *Expresso* publicou um trabalho sobre uma aldeia na Noruega que era a aldeia com o maior índice *per capita*. Para mim, esse tipo de reportagem continua a ser de fronteira para mostrar para onde queremos ir. Por isso, acho que continuamos a ser os mensageiros que trazemos as mensagens dessas partes das sociedades que vivem na raia.

2 – Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes ao longo do exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

O dos Iraquianos. Não sei se vai ter repercussões, mas feedback teve bastante. A comunidade cigana gostou imenso. Mas porque é que consigo fazer facilmente este trabalho? Porque o líder daquela comunidade teve consciência do que ia lá fazer. Demorei cinco minutos a falar com ele e dizer sim. O interesse dele que fosse lá fotografar foi o de mostrar as condições em que eles vivem. Por isso, para eles, sei que fui uma arma de arremesso que saiu melhor do que a encomenda. Também tem uma fase negativa. Gosto de ir com as costas quentes através de uma revista. Já tinha falado com o editor da revista *Domingo* do *Correio da Manhã* e era para esse órgão que ia fazer o trabalho. Faço a primeira fase e envio-lhe as imagens para serem publicadas. No entanto, eles depois disseram que "tinha de ser uma semana que o tema se adapte" e não sei o quê. Com isto passa-se um ano, continuei a fotografar, mas a comunidade já não estava à espera de nada. Se esse trabalho não tivesse ganho o prémio, não tinha saído em lado nenhum. Não há interesse por parte das chefias de trabalhos sobre ciganos. Agora, não nos podemos esquecer que eles representam uma percentagem muito grande da população portuguesa. Por exemplo, em Carrazeda de Ansiães, a comunidade cigana, como se calhar noutros municípios, como Alfândega da Fé e, com certeza, zonas do Alentejo, representa quase dez por cento da população. O presidente da Câmara de Carrazeda de Ansiães ganhou porque foi o primeiro a ir ao bairro do Iraque e convenceu o mesmo homem com quem eu fui falar que toda a gente da comunidade votasse nele. Ele foi ganhar por coisa de cem votos, quando a comunidade cigana são cerca de duzentos. Foi, exatamente, o voto deles. Toda a gente sabe, a segurança sabe. Nunca acontecia uma limpeza dos arruamentos, que já foi feita, a abertura de uma casa de banho pública, que já foi feita. Agora, está-se a falar de um terreno camarário para cada família se apropriar do espaço de forma que acha

necessária, em vez de ser em construção em altura. Se não tivesse sido a crise, acho que já tinham sido mais beneficiados. Fala-se de um projeto que já foi realizado em Portugal. Os ciganos poderiam estar envolvidos na construção das casas. Acho que esse trabalho teve repercussões.

Outro trabalho é a reportagem que realizei sobre recolectores nas lixeiras do Porto, em 1996 ou 1997. Desenvolvi o trabalho na LIPOR, que era a lixeira municipal das grandes câmaras municipais à volta do Porto, nos anos 90. Dentro da lixeira, viviam cerca de 40 pessoas, homens e mulheres. Aquelas imagens das pessoas atrás dos camiões a recolher metais pareciam a América Latina. Fui publicado na *Pública*. Tanto que quando a LIPOR fechou e abriu outra nova já não tem ninguém lá a fazer isso, por questões de segurança. Não sei se teve alguma repercussão, mas ao fim do terceiro dia de trabalho fui expulso e nunca mais me deixaram lá entrar. Esse teve muito impacto. Foi na altura em que fui para fora e publiquei cá, em Espanha, na Holanda. A nível de carreira também teve bastante impacto. Esse trabalho foi logo realizado no primeiro ano de vida profissional. Feedback das pessoas envolvidas, não sei se teve. Outro trabalho que obteve muito impacto, sobretudo, a nível pessoal foi sobre o rodeio *gay*. Não só pela curiosidade, mas houve bastante aceitação. Em 1999, conduzi até Little Rock com mais dois amigos para fotografar uma história para a revista *gay* norte-americana *Metrosource,* dias antes de ter chegado à receção da mesma revista com o *portfolio* debaixo do braço para falar com a editora, que aceitou de imediato a proposta para fotografar o *rodeo gay*. Até hoje, foi a história que mais publicou internacionalmente. Na altura, também consegui publicar este trabalho na revista do *Expresso*, numa revista espanhola e outra holandesa. Obteve um bom *feedback*. Estamos a falar de um "Brokeback Mountain", antes de existir. Achei que resultou muito bem. O *feedback* é difícil de saber porque não se volta ao sítio. Agora, estou a fazer um trabalho apenas sobre recolectores. Vou com os meus alunos para a lota de Matosinhos para eles se habituarem a fotografar pessoas. Então, faço como exercício, levá-los para uma lota de peixe. Como os pescadores que são das pessoas mais acessíveis deste mundo, as aulas correm bem porque abrem-lhes as portas para a fotografia humana. Até há dois anos, sempre houve dez ou treze toxicodependentes que iam buscar o peixe que caia ao chão para comerem ou venderem para a última dose. Só lá vou uma vez por ano. Este ano, numa lota como a de Matosinhos, estavam

lá cinquenta, sessenta reformados que vão lá apanhar o peixe que é rejeitado. Impressionante. Existe uma permissividade, quer por parte da guarda-fiscal que deixa as pessoas saírem com um saco; se saem com dois, já não deixam, e dos pescadores que quando começam a limpar o barco e o peixe que ficou amassado ou menos bonito já o começam a dar. Quer pescadores, como polícias vão participando e dando este saco de comida a estes novos pobres. Pensei: vou começar a fotografar recolectores. Os outros eram recolectores por opção, tipos que saíram da prisão, uma criança que saiu de casa, bêbedos e drogados, e estes é porque não têm outra saída. Neste momento, dedico os tempos livros a dois outros projetos, um sobre a procura de beleza sobre várias formas, como o culturismo, e a fotografar uma comunidade cigana rural, que conheço desde criança.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Acho que não tento. Tento ser justo e não fazer imagens que denigram as pessoas só pelo facto do acidente, do happening. Não acho que sejam esses happening que marcam a pessoa. Mas não fotografo esse tipo de acontecimento porque, ao não trabalhar para um jornal, não tenho as fotografias do Cavaco com as migalhas na boca; não tenho esse tipo de fotografias. Esses momentos não me acontecem; posso escolher os momentos.

5 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Completamente. Na minha profissão, tenho de fazer a separação absoluta entre aquilo que sou, que é o fotógrafo documental, e aquilo que faço para viver. Colocando o que faço para viver ao lado, que corresponde a questões técnicas, na fotografia documental aplico só os meus gostos e aquilo que quero fazer. Só gosto de fotografar pessoas. A escolha por Ciências Sociais, aos 17 anos, foi uma opção. Essa escolha continua bem marcada; gosto de histórias humanas. Depois, todos nós temos as referências, que vamos usando e adaptando. Basicamente, são internacionais. Talvez por causa da idade, o facto de ter 41 anos, faz com que não haja grandes referências nacionais antes de mim – é a minha opinião. Por isso, tive necessidade de ir buscar essas referências lá fora. Não é que não ache que, qualitativamente, nós não tivéssemos como referências profissionais com dez ou 15 anos mais do que eu. Como

referências qualitativas, mas não como referências estéticas. A este nível, temos de ir buscar fotógrafos estrangeiros porque em termos nacionais havia um vazio. Na fotografia documental, estamos a viver um primeiro momento em que nos encontramos ao mesmo nível da fotografia internacional. Estamos com variedade de estilos e isso é a primeira vez que está a acontecer. Em Portugal, estes movimentos estão a acontecer ao mesmo tempo que no estrangeiro. Quando comecei tudo chegava com atraso. Não sou desse tempo, mas o IPF, onde dou aulas, ainda quis fazer um evento tipo fotografia de salão completamente ultrapassado do que se passava lá fora, em 1977 ou 1978. Felizmente, os fotógrafos portugueses já estavam muito além disso.

6 - No momento de fotografar, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

A nível técnico, não tenho nada de especial, a não ser o gostar de trabalhar com velocidades mais baixas e com pouca profundidade de campo. Mas, ao mesmo tempo, em termos de personalidade, farto-me facilmente. Por isso, tenho de mudar muitas vezes de técnica e de estilo técnico. A nível estético, exceto a presença humana, não me ocorre referir nada. Sem que há elementos definidores da minha imagem e até dos meus temas. Por exemplo, como definidor em termos temáticos, há alguns anos fiz um trabalho sobre recolectores. E agora, 15 anos depois, estou outra vez a fazer um trabalho sobre o mesmo assunto. Em termos temáticos, sei que existe uma proximidade. Em termos estéticos, há algumas relações. O gostar de trabalhar com velocidades mais baixas, com pouca profundidade de campo.

7 – Que critérios privilegia na seleção das fotografias?

Depende das situações. Não tenho grande experiência de só ser usada uma ou duas fotos. Nunca trabalhei para um diário e mesmo essa rapidez que alguns fotógrafos têm na seleção e na escolha nunca a tive. Nas séries documentais, nunca procuro a grande foto, mas a ligação entre essas imagens. Quando estou a fazer uma seleção minha ou dos trabalhos dos meus amigos, procuro primeiro criar uma fluidez na série e que essa narrativa comece com um certo impacto, o que não quer dizer que tenha de ser a melhor fotografia. A primeira fotografia tem de fazer parar as pessoas. O que estou a dizer tem mais lógica quando estamos a escolher para um trabalho sequencial. Quando estamos a enviar as fotografias para um editor, ele não as vai ver a partir da

sequência que estamos a propor. Mas se for um trabalho para apresentar na Estação-Imagem, numa exposição, num livro ou *slideshow*, tento que as sequências comecem com um certo impacto, que leve as pessoas a questionar o que é e não pode dar logo respostas até começar a chegar quase a meio. Se não, tira o interesse. Na terceira e quarta imagem já temos de ter definido esteticamente o que estamos a fazer.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Há estilos tão diversos que cada imagem, mesmo podendo considerar que não é boa, capta a atenção das pessoas. Não acho que as minhas imagens sejam assim, por isso é que acho que elas funcionam melhor em série do que singulares. É lógico que sei escolher a melhor imagem para representar um trabalho, mas o facto de ter sido freelancer - só trabalhei um ano para a *Forum Estudante* -, de nunca ter sido editor, faz com que não tenha esse processo de escolher uma imagem para pôr na página, que são sempre procedimentos muito internos. Só me comecei a debruçar sobre este tipo de situações desde que estou a dar aulas, há oito anos. Por isso, não sei bem o que definiria uma boa imagem. Considero que a questão informativa não é de total importância. Por exemplo, o *Correio da Manhã* é quantitativo, ao contrário de outras publicações com a *Pública*, que era mais qualitativa.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

É lógico que é o registo de uma realidade, mas a partir do momento que em estamos neste estilo europeu de maior proximidade versus uma fotografia teleobjetiva, que não é bem nosso, não é bem europeu. A partir do momento em que trabalhamos neste registo de proximidade, nós não somos invisíveis, por isso este registo é sempre uma realidade adaptável, é até mesmo uma realidade provocada. Por isso, as questões do verdadeiro e objetivo não sei se são assim tão verdadeiras e objetivas. Acho que, por alguns segundos ou minutos, conseguimos ser invisíveis, mas a partir do momento em que nos movimentamos e fazemos um clique, deixamos essa invisibilidade. E mesmo quando estamos num sítio há muito tempo e de nos aceitarem como amigos. Temos sempre um objeto estranho na mão e as pessoas sentem sempre que somos atores. Acho que é possível apanharmos um ou outro momento de uma realidade, ou

de uma personalidade, mas o facto de as enquadrar num quadrado também estamos a exacerbar essas características, é como um peixinho num aquário. Entre o verdadeiro e o objetivo.

10 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Agora, trabalho pouquíssimo para editorial. Mas trabalho para a *Lux* e essas questões colocam-se muitas vezes. Felizmente, a *Lux* não me cria essas situações de transcender as fronteiras. Às vezes, sinto que trabalhamos no limite da educação, mas não me parece que alguma vez tenhamos passado essas fronteiras. Em situações que existe uma dependência financeira, não sei se ultrapassaria essas fronteiras se fosse pedido.

A nível físico, cada um dá o que pode. Nunca estive numa situação de guerra, só tive em situações de falta de segurança, como em Angola, mas nada que possa ajudar-me a fazer este tipo de avaliação.

11 - Em que situações a fotografia pode pôr em causa o compromisso com a verdade do jornalismo?

Mais do que verdade, tem de haver uma honestidade. A verdade e a imagem, às vezes, podem não andar de mãos dadas. Mas tem de haver uma honestidade na toma, por parte do fotógrafo. Nós fazemos uma apropriação da verdade. Só temos de ser honestos, porque se não trabalharmos com respeito, com uma não manipulação quer na história, quer na pós-produção. Isso é mentira porque acredito na manipulação das pessoas e continuo a acreditar que o trabalho é documental. Ao haver uma apropriação da verdade, só temos de trabalhar com honestidade. Agora qual é a verdade? Não sei.

12 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não deixa de ser um concorrente, mas acho que a imagem televisiva não tem a capacidade de memória que tem a imagem fotográfica. Se pensarmos, não vemos imagens e vídeo, apesar de haver situações em que elas foram simultâneas. Nós lembramo-nos é da imagem fotográfica. Em termos de impacto, não vejo como concorrência. Em termos de presente, vejo que as pessoas exigem o imediatismo que a televisão e que também a fotografia podem fornecer, mas onde aí estamos em sérias

desvantagens, não só com a televisão, mas também com a fotografia de iPhone. Na última exposição da *World Press Photo*, têm lá uma menção honrosa a uma fotografia de telemóvel ao Kadafi morto e isto é sintomático.

13 - E como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos, em especial nos media *online*?

Não vejo como concorrência. Vamos pegar na situação do Tsunami no Japão. É um país muito desenvolvido, com imensos fotógrafos. Vimos muitas fotografias de jornalistas-cidadãos. No Irão, em que era proibida a entrada de jornalistas, a única forma de sabermos o que estava a passar lá era através do "jornalista-cidadão". Não acho que seja perigoso. Tem de haver sempre o crivo dos editores. O grande problema que sinto com a crise dos media é que se acaba o crivo qualitativo de um editor. Assim como o jornalista da escrita está sempre dependente das declarações do A, B ou C. Nós agora temos o registo desse A, B ou C. Não veem só contar a história, mas já vêm com imagens. Continuam a ser interpretações dessas próprias pessoas. A perda do crivo do editor é que é pena porque o número de fotógrafos nas redações vai diminuir terrivelmente. É o facto de nós sermos mandados para interpretar. O *tsunami* é um bom exemplo. Temos fotógrafos que foram enviados para fotografar; temos o jornalista-cidadão que fotografou e depois pegamos no *World Press Photo* deste ano e temos uma quantidade de fotógrafos internacionais que foram fotografar o rescaldo do tsunami. Já não fotografaram as pessoas a morrer, as ondas, etc. Não fotografaram a distribuição. James Nachtway foi lá pela *Time*, mas vai sempre fazer um jornalismo de interpretação. A resposta foi-nos dada. Existe espaço para os dois tipos de imagens.

14 - A fotografia tem sido valorizada nas publicações com que tem colaborado ao longo dos anos?

Acho que temos perdido espaço nos últimos tempos. Se compararmos a revista do *Expresso* ou o *Público* de há dez anos com o que é hoje, constatamos que a fotografia perdeu espaço e qualidade. No caso do *Público*, o que é estranho é que são os fotógrafos deste jornal que continuam na vanguarda do trabalho documental em Portugal, mas grande parte deste trabalho nem chega às páginas do órgão de comunicação onde trabalham. A fotografia está a ficar muito prejudicada. Pessoalmente, continuo a colaborar com a revista de *Domingo* do *Correio da Manhã* e

no registo que eles seguem, atualmente, é a única publicação que tem seis páginas dedicadas a uma fotorreportagem. Sei perfeitamente distinguir o que estou a fazer para mim e o que estou a fazer para um cliente de revistas. Acho que tem a ver com a idade. É um prazer quando faço uma coisa dessas porque sei que eles vão olhar as imagens e escolher as melhores numa ótica do *Correio da Manhã*. Agora, estamos a perder espaço e valor na imprensa.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Acho que é a mesma coisa. A única diferença é que antes já estávamos com "a corda na garganta" e, por isso, ainda a sentimos de uma forma mais brutal. Também lá fora se está a pagar miseravelmente, se está a dar menos espaço. Há uns anos, vivi nos Estados Unidos e na Holanda, onde publiquei trabalhos. Quando regressei a Portugal, em 2003 ou 2004, a situação já não estava tão bonita como em 1996.

16 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Sempre gostei de trabalhar em equipa. Agora, é lógico que não gosto de trabalhar em equipa em posição de subalterno. Nós somos maltratados nas redações dos jornais. Os fotógrafos fazem a foto ao alto, mas a paginação é ao baixo e eles reenquadram. Se esta mensagem de respeito e muitas outras é posta cá fora, que não interessa o que fazemos, é óbvio que o nosso trabalho não pode ser respeitado. Muitos estagiários recém-licenciados veem com essas manias brutais de dizer "fotografa ali", "o meu fotógrafo". Às vezes, não é nada negativo da parte deles, mas sim não se aperceberem do que fazemos. Eu também já tenho uma certa idade e o meu pai também não sabe.

17 - Geralmente, a escolha da legendagem da autoria do editor de secção ou de fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Se alteraram não foi nada grave porque não me lembro.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Na toma nunca senti diferenças, mas no tratamento digital, sim. Demorei um tempo a adaptar-me. Esse avanço tecnológico custou-me um bocado inicialmente. É curioso.

Agora, estou a fotografar numa estética final mais aproximada com o que fazia há alguns anos, do que no início do aparecimento do digital. Acho que me habituei a pensar o digital como qualquer coisa que estava lá e o que importa é o trabalho final.

19 - Ao editar as imagens em Photoshop para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Sinceramente, não sei. Não podemos movimentar pixéis, pondo esta regra como a final. Fazer clones, etc. Acho que podemos fazer *crops*, preto e branco. A partir do momento em que aceitamos uma realidade, "dessaturações", o preto e branco como normal não sei por que é que não podemos aceitar coisas mais pirosas. Não acho que a questão de modificação seja relevante a não ser a polícia do bom-gosto.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

A questão se se pode ou não movimentar pixéis? Não os movimento, mas posso entender que nas situações de trabalhos como, por exemplo, a *Time*, apareça uma foto de Obama, onde tudo está alterado. Mas a realidade americana também não é a nossa. No *headshot* que utilizam muito, eles gostam que a imagem seja um retrato da personalidade da pessoa e não só a cara. Que a imagem exprima fatores da realidade. Para mim, isto é tão documental com ou sem movimentação de pixéis. O que estamos a considerar importantes são os fatores determinantes do sujeito. É óbvio que não posso concordar com a movimentação de pixéis que vá alterar a verdade. Não podemos, como fizeram com o Trostky do palanque.

21 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Não. De vez em quando faço conferências e dou *workshops* e nunca é uma questão colocada pelas pessoas. Sabem que se pode fazer alteração da imagem, mas acreditam sempre em nós como testemunhos. É lógico que há sempre aldrabões. Se os fotógrafos querem alterar a realidade, não precisam da pós-produção. Basta fazerem opções e seleções na toma, como a escolha da objetiva que usam. É lógico que se pegarmos naquele caso de O.J. Simpson, se ele estava mais negro numa das duas capas da *Time* e da *Newsweek* (ver anexo 2), quando ele foi preso, na primeira dizia-se que a fotografia tinha sido manipulada, mas ele estava preto, enquanto na outra estava chocolate. É difícil aceitar a manipulação com objetivos. Como qualquer outra

pessoa, também temos de se averiguar o que fazemos. Não podemos ver isso como uma coisa negativa.

22 - Porque motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Essa questão não se coloca em Portugal. Até começou a acontecer, mas depois parou. O caso do *i*, por exemplo, que trabalhava com a Kameraphoto e agora já não trabalha. No grupo do *Correio da Manhã* ou a *Global Imagens*, eles estão a trabalhar muito pouco com freelancers ou agências exteriores. Os preços praticados em casa são tão baixos, as misérias que são pagas aos fotojornalistas, que não vale a pena estar a contratar fora. A nível internacional, acho que existem duas situações. Os jornais qualitativos não têm *staff*, nem podem ter. Eles têm de trabalhar num sistema de adequação do tema ao fotógrafo. Se quiserem fazer uma série de retratos e estar na vanguarda durante um ano, não podem estar a contratar o mesmo fotógrafo.

Acho que há um espaço para o fotógrafo da casa, que é para fazer o trabalho do dia-a-dia. Os temas, de facto, importantes devem ser feitos por pessoas de fora. Isto não se pode aplicar a jornais como o *Público*, mas se pegarmos em muitos outros sítios, o pessoal da casa não tem qualidade suficiente para desenvolver trabalhos mais complexos. Pegamos no caso do *Público*: quase toda a gente tem capacidade, não só para fazer um *simple* bem feito, mas também fazer a história; tem capacidade de trabalhar para o diário, mas também para as diversas revistas e online. Agora, essa capacidade nem todos os fotógrafos têm. Não quer dizer que os que não conseguem sejam maus fotógrafos. Não. Há grandes fotógrafos da Reuters e na France Press que só conseguem fazer uma e outra imagem.

Quando trabalhei na Holanda, só o *The Telegraph* é que tinha dois ou três fotógrafos contratados, que só faziam desporto porque acontecia todos os dias. Tudo o resto, era realizado por freelancers. Eles tinham várias publicações e, quando apresentávamos o portefólio, os editores colocavam o nosso cartão na área em que tivéssemos um melhor trabalho. Por exemplo, no retrato, tinha não sei quantos cartões. Isto permite ter a diversidade necessária e inovar de semana a semana. Vemos alguns jornais e revistas portugueses cheios de bons fotógrafos e que, neste momento, estão

subaproveitados e a fazer trabalhos menores. As pessoas também se cansam. Não se consegue sempre ter o mesmo nível. Há anos melhores e outros piores. Se querem manter o nível, tem de ser através de freelancers. Estava a falar do ponto de vista qualitativo, quando a pergunta é como vejo o facto de estarmos a ser substituídos por agências. Acho que é muito negativo. É a massificação da informação, é não haver diferenças entre um *JN*, um *Correio da Manhã* ou o *Público* e esse é que é o grande problema. Se matarmos as diferenças, a capacidade de investigação e a qualidade dos jornalistas, não há necessidade das pessoas comprarem jornais.

23 – Como vê o futuro do fotojornalismo? Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

Agora, temos uma coisa que não tínhamos. Temos fotografia documental. Só que a fotografia documental é um nicho de um nicho e só algumas pessoas é que têm pré-disposição para o fazer. Se pensarmos em disponibilidade financeira, não. Ninguém é só fotógrafo documental porque não consegue sobreviver. Para nós, a fotografia documental é um *hobby* que ocupa muitas horas. Além disso, não pode ser assim porque, para chegar aqui, há um processo evolutivo na carreira de um fotógrafo. Não se sai de uma escola e, de repente, tornamo-nos fotógrafo documental. O processo educativo não chega. O processo evolutivo e de reconhecimento de qualidade por pessoas exteriores também acontece por trabalhar no mercado de trabalho. Miguel Proença é um caso em que o que estou a dizer não se aplica. É um caso subvertido. Porque é alguém que nunca trabalhou para imprensa ou trabalhou muito raramente e está a ganhar prémios. Isto terá tendência a aumentar porque a formação que existe hoje é melhor do que há uns anos. Consequentemente, as pessoas que saem das formações com mais qualidade, mais determinados sobre o que é que querem e conseguem trabalhos meritórios. Não vão ser publicados, mas o mérito não se pode medir assim. Precisamos de ter uma massa de pessoas a fotografar, a criar imagem e só a partir daí é que vai surgir o fotógrafo documental. Ultimamente, são um bocado estrelas, se pensarmos no que se passa lá fora. A nível internacional, os fotógrafos reconhecidos apenas ganham 10 por cento com o que publicam em imprensa, o resto é *workshops*, mostras. André Cepeda, que acabou de passar em frente à minha casa é um exemplo. Há espaço para fotógrafos em jornais, revistas, slides e é preciso

continuar a haver essa grande massa de profissionais. Nos próximos tempos, vai aumentar o número de fotógrafos documentais. Mas também considero que este sistema não pode continuar. Hoje, aparecem trabalhos com muita qualidade.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Foram novas em 2004 e 2005, mas a questão é que ninguém as consegue rentabilizar. Agora, há coisas novas a aparecer, com estruturas completamente diferentes. A *Inquire* ganhou vários prémios num concurso internacional, em Londres. De melhor lançamento do ano e de editoria de fotografia. É uma revista para *iPhone*, *iPad* e androides. Ganhou ao editor da *Time, Newsweek,* etc. Uma revista formada do nada, a base daquilo é a agência Bombay Fliying Club, são tipos canadianos, dinamarqueses que já há uns anos andavam na charneira desta evolução digital. Acho que há novas coisas que vão surgir, mas em Portugal não há nada. Acredito piamente que precisamos de um editor e as pessoas que nos leem precisam de saber que fomos editados. Quero acreditar que os grandes meios de comunicação serão capazes de se adaptar.

24a) – A figura de editor desapareceu das redações?

Não é processo que se passe comigo, mas existe uma ditadura gráfica que tem passado o editor para segundo plano. Estava a falar com Adelino Meireles que me estava a dizer que só gosta de fotografar ao baixo. Quando o espaço é ao alto, aquilo é contra aquilo que ele entende que é a sua linguagem fotográfica. A ditadura do *design* existe e é contraproducente porque vai tirar às pessoas o essencial, que é a qualidade, apenas por uma questão estética da página.

25 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

O trabalho do fotógrafo não está a ser valorizado. Paga-se principescamente a comentadores nos jornais e nas televisões e os jornalistas que estão a entrar, os freelancers são pagos miseravelmente. O que vai fazer é que o facto de tornarem um jornalista dependente economicamente faz com a independência desapareça completamente. Esta destruição é propositada e é alheada dos interesses da população. As pessoas têm interesse em boas histórias e investigação porque respondem sempre quando as coisas são bem-feitas. O que as pessoas não gostam é do “ram ram” do dia-a-dia, que é feito sem qualquer qualidade.

26 – Trabalhar com *freelancer* foi uma opção ou força das circunstâncias?

É um misto. Sempre quis ser freelancer, mas as oportunidades que tive de emprego e de trabalho, pensava que me iam cortar a liberdade. Também não tive assim tantas; só tive duas. Tive a oportunidade de ser editor de fotografia de uma revista que acabou por fechar, a *Forum Ambiente*. Achei que era muito novo para ser editor do que quer que seja e acabei por crescer como fotógrafo. Depois, outra foi ser fotógrafo de um jornal desportivo, mas nunca achei que fosse a minha área. Acho que foi das melhores decisões que fiz. Todos os meus amigos que entraram para essa área e foram bons criativos. Com tantos fotógrafos e futebol e clubes de primeira linha, é a pior área. Temos uma fotografia de desporto absolutamente asquerosa. Hoje em dia, os meus rendimentos são cada vez menos da imprensa. Até há três anos, o meu rendimento vinha 80 por cento da imprensa e agora é quase nada. Se chegar ao final do ano e ganhar dois ou três mil euros com a imprensa, acho que já vou ficar feliz. E é incrível porque este foi o meu melhor ano em termos de carreira. O *Jornal de Notícias* tem os mesmos profissionais que há quatro ou cinco anos ganhavam os prémios todos. Na questão dos *fait divers*, a revista social do *JN* foi fotografar o casamento da filha de Pinto da Costa. Vai um fotógrafo com experiência e uma jornalista que gosta muito de fotografar com *iPhone*. O fotojornalista faz o trabalho dele e a jornalista faz uma foto de *iPhone* e manda para o jornal. Quando o colega fotógrafo acaba de fotografar e envia a foto, já não valia a pena porque, no *online*, estava a fotografia da colega tirada com *iPhone* e isso nunca foi mudado. É uma traição em termos de relação pessoal, mas existe esta rapidez inevitável do *iPhone*. Temos de ficar com outras franjas da produção que só nós conseguimos fazer.

Entrevista a Artur Machado, fotojornalista do *Jornal de Notícias* e, posteriormente, da Global Imagens, no Porto

Recebida por *e-mail* a 8 de dezembro de 2012

Biografia

Artur Machado nasceu no Porto, em 1972. Tirou a licenciatura em Fotografia, na Escola Superior Artística do Porto (ESAP). Começou por trabalhar em fotografia de publicidade e produto. Iniciou a carreira no fotojornalismo em 1998, no *Jornal de Notícias.* Atualmente, trabalha na agência fotográfica Global Imagens.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Deve ser a mesma do texto: informar. Pelo menos, tento que seja o mais informativa possível. É mais uma das ferramentas do jornalismo.

2 - Indique que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes desde que começou a trabalhar em fotojornalismo?

Toda a gente pergunta qual foi a fotografia ou trabalho que mais gostei ou o mais importante. Não sei, ainda está para vir essa foto ou fotos. Um trabalho que mexeu muito comigo foi a queda da ponte de Entre-os-Rios, mas isso foi pela situação e não pelas fotografias.

3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Ainda espero fazer essas fotografias.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tento ser o mais discreto possível e não intervir (o que é difícil com a máquina fotográfica) no momento da captação das imagens. Quando estou a fotografar alguma personalidade, procuro conversar um pouco e, durante a conversa, tento que o retratado fique o mais à vontade e natural possível, sem que eu tenha que dar qualquer indicação.

5 -A que critérios recorre para selecionar as fotografias?

Não sou editor, mas na seleção das fotos para publicar, procuro as mais informativas, com melhor composição e naturalidade. Procuro as fotos com a menor intervenção minha.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Sim, não há como fugir a isso.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Há duas coisas que dou muita importância: a exposição e a composição da fotografia. Tudo depende do momento.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

O mais importante nesse tipo de imagem é conter a informação do que se passou sem que se note (pelo menos muito) a intervenção do fotógrafo no momento da captação - tantas vezes vejo "os arranjos do fotojornalista" nas fotos. Isso é o que conta e só depois valorizo ser uma foto bem exposta, focada e equilibrada em termos de composição.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

O fotojornalismo, para mim, não é um registo da realidade, mas a visão subjetiva do indivíduo que está a fotografar; é o olhar de quem a documenta no momento, por detrás da câmara. Não existe paradoxo. Há uma tentativa de o fotógrafo ser o mais verdadeiro e objetivo possível, mas não pode fugir à sua subjetividade e visão.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Basta aparecer máquinas fotográficas e de filmar numa manifestação para os polícias e manifestantes reagirem de forma diferente. Muitas vezes, a captação de imagens alteram os comportamentos; a presença das máquinas cria uma nova situação; só este exemplo diz tudo.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de

prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

São dois meios muitos diferentes. Embora para a maioria das pessoas sejam muito próximos, de forma inconsciente, elas acabem por ver os dois meios de modo diferente. Susan Sontag diz que "a força de uma fotografia consiste em conservar disponíveis instantes que o fluxo normal do tempo imediatamente substitui... É uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas que confere a cada momento as características de um mistério." Isso não existe no vídeo. Para mim, a fotografia, o texto e o filme são três meios diferentes, por isso, não encaro as imagens televisivas como "concorrência".

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Até onde a minha consciência e segurança me deixar ir.

13 – Desde que começou a trabalhar como repórter, a fotografia tem sido valorizada primeiro no *Jornal de Notícias* e agora na *Global Imagens*? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Não tem sido valorizada. A última palavra é sempre do redator, editor, chefe de redação, etc. Houve uma altura que a opinião do fotógrafo era mais valorizada (é uma questão do que está na moda de momento no jornalismo). Hoje em dia, já não é assim, pelo menos, no meu grupo. Há sempre um diretor, redator, etc., etc. que "gosta muito e percebe de fotografia". Portanto, a escolha dele é a melhor.

Dou entre 25 a 40 por cento no espaço para a fotografia na componente da notícia, o 40 não quer dizer que foi a melhor foto, mas esse número é usado por mim em termos de percentagem no espaço da página nada mais, a foto pode até ser um borrão.

14 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Houve uma altura que funcionava como um todo, por vezes, um bom "trabalho de equipa". Atualmente, o trabalho do jornalista-redator, chefe de redação, diretor, etc. condiciona o trabalho. Por vezes, até o paginador tem mais voz do que o fotógrafo.

15 – A fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

A Dinamarca e Portugal são dois países pequenos com o mesmo número de habitantes. Basta ver o fotojornalismo dinamarquês para responder ao pouco valor que ele é dado nos media portugueses.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Sim já, mas não me parece que seja muito usual.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

"Dispara-se" muito mais agora e estamos sempre olhar para o pequeno ecrã para ver o que tem. Com o digital, o serviço também tem de ser enviado o mais depressa possível, há mais "pressa" dos jornais para receberem o trabalho.

18 - Ao tratar as imagens num s*oftware* de edição para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Faço *crop* (novo enquadramento nas imagens quando acho necessário), de resto para as publicações não altero nada. A maioria das vezes, nem abro o *Photoshop.* Tento expor o melhor possível na altura da captação para depois não ter que mexer em nada quando são para enviar para as publicações.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Quando começar a aparecer elementos que não existiam lá, ou a imagem ficar muito diferente do que existia no local (cor, iluminação). Valorizo a imagem quase concluída no momento da captação.

20 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Sim, por isso é que a edição deve ser mínima.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Aos «jornalistas-cidadãos» vejo da mesma forma que os *blogues*. Estes nunca iriam tirar lugar aos jornais, a menos que o boato e o "disse disse" passe a ser notícia. É claro que com fotos de acontecimentos inéditos não há concorrência possível, mas há lugar

para as fotografias dos profissionais, que com rigor profissional, o seu "estilo autoral pode ser utilizada em benefício da imagem e não como uma ameaça há autenticidade da realidade apresentada na fotografia".

22 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da imagem, da importância que a fotografia deve ter no quotidiano das notícias, da identidade dos jornais e do próprio trabalho de autor?

Atualmente, existe uma enorme desvalorização da imagem, embora os jornais digam que não. Também há sempre o redator que "percebe de fotografia", portanto, está habilitado a editar fotos, assim escolhe o que há nas agências. Além disso, não sei se será mais barato na cabeça de quem está no jornal usar fotos de agência.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Vai haver menos trabalho, o acesso à profissão será assim mais difícil, mas os profissionais que restarem serão mais valorizados, serão fotos com uma maior preocupação de trabalho de autor e rigor, só assim o fotojornalismo não irá desaparecer, mas continuará a ser um meio usado para o jornalismo, como o texto e o vídeo.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Quando se usa, de modo bastante regular, um fotojornalista durante uma manhã ou tarde para fotografar "caras" para inquéritos de rua, acho que isso diz tudo do aproveitamento por parte dos órgãos de comunicação e dos que dos editores fotográficos.

25 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Não, mas nos tempos que correm quem está na minha posição está muito bem.

Entrevista a Augusto Brázio, fotodocumentalista, ex-fotógrafo da revistas *K,* do *DNA* e membro da Kameraphoto

Realizada na Kameraphoto, em Lisboa, a 15 de janeiro de 2013

Biografia

«Nasci em 1964, em Brinches-Serpa. Vim para Lisboa estudar no curso de *Design* de Equipamento/*Design* Industrial, na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Comecei a trabalhar em fotografia mais por uma necessidade económica do que por outra coisa qualquer. O primeiro contacto como fotógrafo em imprensa foi o jornal *Médico de Família*, da Associação dos Médicos de Família. Foi uma ótima escola porque cometi todos os erros possíveis. O que até aí era uma necessidade tornou-se um interesse. Passei por uma revista completamente diferente, a revista *K*, de Miguel Esteves Cardoso, onde estive dois anos. Quando a revista terminou, sai e entrei no mundo da fotografia na música. Comecei por fotografar uma banda que está agora outra vez a tocar, que são os Resistência, em novembro de 1991. Comecei a trabalhar para uma produtora de música chamada União Lisboa, que tinha vinte e tal bandas de música. Fotografei para músicos como Madredeus, Delfins, Tim, Pedro Abrunhosa, João Afonso, David Fonseca, entre outros, e para escritores como o José Luís Peixoto. Passava os meus dias e noites a fotografar essas bandas, capas, eventos de promoção, concertos, etc. Houve uma altura em que deixei de conseguir acompanhar aquele mundo, sai e houve uma fase em que não estive ligado a nenhuma publicação. Em 1996, Pedro Rolo Duarte convida-me para a *DNA*, uma revista que ia sair de novo, no *Diário de Notícias*. Fiquei do primeiro ao último número. Foi uma escola para mim porque era aluno e professor, ao mesmo tempo. A *DNA* acabou e agora sou um salta-pocinhas. Cada vez faço menos coisas para a imprensa, para onde trabalho há quase vinte e poucos anos. Agora, a imprensa não me pede trabalhos. Antes, era muito solicitado para fazer retratos e os jornais deixaram-me de me pedir. O último sítio onde trabalhei com alguma regularidade foi para o *Diário Económico*, também para fazer retratos. Também trabalhei regularmente com outros órgãos de imprensa, onde assinei habitualmente diferentes *portfolios*, em publicações como a *Egoísta* e a *NS*. No passado, colaborei igualmente com a *Selecções do Reader's Digest*, *Expresso*, *Visão,*

Máxima, *Elle* e *Stern*. Exponho regularmente desde o final dos anos 1990, com trabalhos presentes em várias exposições coletivas e individuais.

Quero ressalvar que o meu papel em imprensa nunca foi de fotojornalista. Trabalho em imprensa em retratos ou numa fotografia documental, de mais reflexão. Nunca fiz agenda.»

1 – Como é que sua formação artística e a sua fotografia mais autoral convivem com a fotografia de imprensa?

Por isso é que sempre me defendi. Nunca fui para o fotojornalismo, mas sim para uma fotografia mais documental e de retrato. O meu retrato vem também da pintura clássica.

2 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada na imprensa?

Não sei se a minha fotografia tem de ter um papel social. Nesse sentido, sou muito individualista. Quando fotografo, penso na maneira como eu me situo na sociedade.

3 - Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes nos últimos vinte anos de exercício fotográfico? 4 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Os trabalhos que tiveram mais impacto foram na área do retrato, o que não deixa de ser fotografia documental. Quando temos uma distância nesses trabalhos, percebemos que não deixam de ser documentos visuais. Os retratos tinham todas as semanas um impacto muito grande. Eram comentados, eram muito falados. Conseguia dar uma imagem das pessoas um pouco diferentes do que elas estavam acostumadas a ser mostradas. Era uma opção minha. Posso chegar a um estádio no retrato e dar a volta, por achar que já não faz sentido fotografar assim e regressar ao retrato de uma maneira ingénua. Aquela visão que eu dava era muito própria e dirigida.

Na área do documental, foi a história do INEM, que é algo a que eu quero fugir. Mas claro, foi um trabalho importante do qual ainda se fala.

5 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tento não ser muito objetivo.

6- De que forma a sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Diria que é mais uma questão de curiosidade e o interesse por questões sociais. Neste momento, os temas que fotografo sou eu quem os propõe a mim próprio. Não são propostos por ninguém. Trabalho por autoencomendas e por isso trabalho sobre o que me interessa. As questões sociais interessam-me porque estou sensível a elas.

7- No momento de fotografar, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Tenho consciência do que estou a fazer tecnicamente até porque a técnica é uma forma de pormos em prática qualquer ideia. Nesse sentido, sou muito sensível, mas não é a minha principal preocupação. O meu interesse é estar no centro do que fotografo. Quando procuro um tema, o que interessa é estar com as pessoas. A parte da fotografia vem depois. Não me interessa de imediato. Quando vou não sou logo o fotógrafo, ele aparece depois. Se não fosse fotógrafo, jamais iria aos sítios onde vou e a fotografia serve de desculpa para ir a determinados lugares. Neste momento, se estou a desenvolver um trabalho grande sobre a periferia de Lisboa é porque tenho muita curiosidade e também por não estar condicionado pelo que a imprensa me dá, na área da informação, e ser eu a procurar as coisas. Quando vou para os bairros sociais é por que eu, na verdade, quero saber como são os bairros sociais e para estar com as pessoas.

8 - Que critérios privilegia na seleção das fotografias?

Como digo, não estou preocupado com os jornais. Mas os meus critérios são sempre narrativos. Tenho de ter uma história qualquer. Não é necessário que tenha um princípio, meio e fim, mas tem de ter uma história qualquer, que ligue as imagens todas e crie um quadro do sítio onde estive. O jornal pode pegar nisso e deturpar completamente. Como não sou editor, ele pode escolher uma imagem qualquer. Agora, na minha edição, porque embora não publique em jornais tenho essa capacidade de mostrar os meus trabalhos através do online. Não é uma imagem, mas o conjunto das imagens.

9 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade, assim como o que é uma boa fotografia jornalística?

Numa fotografia jornalística, o mais importante é ter informação imediata. Na fotografia documental, é a depuração do que se passou e tal qual o fotógrafo viu. A fotografia documental para mim é o *creme de la creme* da imagem, no sentido em que

foi apurado, e não tem de ser óbvia e imediata. Uma boa fotografia documental tem de ser algo que me perturba e que mexe comigo.

10 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

A imagem nunca é real. Com diz Joan Fontcuberta, a imagem mente sempre. A fotografia são sempre escolhas. A pessoa decidiu ser fotógrafa, decidiu escolher uma máquina e uma objetiva e depois decide apontar para determinado sítio e já está a condicionar tudo. Todo o processo é uma pescadinha de rabo na boca. São escolhas sobre escolhas; camadas sobre camadas.

11 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Quer a nível ético como de esforço físico, não arrisco muito. Para mim, a imagem exclusiva não faz sentido. Também não estou disposto a correr nenhum risco físico. Nunca fui a uma guerra.

12 - Em que situações a fotografia pode pôr em causa o compromisso com a verdade do jornalismo?

Quando se manipula a informação e não o real. A verdade da notícia pode ser posta em causa pela fotografia quando a escolha do fotógrafo/editor/diretor recai sobre uma imagem que pode condicionar um conflito. A foto pode ser um acaso e não ter nada a ver com a imagem que está a passar de uma guerra ou do que está a acontecer, como naquela imagem do 11 de setembro, em que um grupo de pessoas parece estar a observar calmamente as torres gémeas cair, do outro lado, em Manhattan, ou dos jovens de óculos de sol a passear no carro descapotável, entre destroços, na Guerra do Líbano. Em todas as fotografias, estou sempre com um pé atrás. Sem perfeitamente como se pode sempre ter uma segunda leitura na imagem.

13 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Trabalhávamos bem em equipa. Sempre que ia para um trabalho e não conhecia o jornalista, sempre fiz questão de dizer o que queria fazer e perceber o que ele queria. Falávamos sempre antes.

14 - Geralmente, a escolha da legendagem da autoria do editor de secção ou de fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Aconteceu. Aborreceu-me no *DNA*. Aquilo era um trabalho factual sobre o Casal Ventoso e Pedro Rolo Duarte escreveu sobre uma imagem minha de capa: Augusto Brázio e Luís Osório passaram três meses no Casal Ventoso. Não passei três meses no Casal Ventoso. Fui lá algumas vezes para fazer o trabalho. É um facto errado. Da primeira vez que fotografei até à última decorreram três meses, mas não passei três meses lá.

15 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É outra linguagem. Não é uma concorrência. A única coisa que vejo na televisão nem é uma questão de mensagem, mas de acesso aos assuntos. A televisão é muito fácil. Chegam a um sítio qualquer e têm as portas abertas. Para um fotógrafo, é mais complicado.

16 – E como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos, em especial nos media online?

O cidadão que publica imagens é inevitável nos tempos em que vivemos, mas não é jornalismo. Só é aceitável a publicação de imagens de cidadãos na imprensa quando esteja salvaguardada a identificação que a imagem é de um jornalista-cidadão ou leitor, obviamente

17 - A fotografia tem sido valorizada pelo títulos de imprensa onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Tive sorte de trabalhar para publicações, como a *K* e o *DNA* que privilegiavam muito a imagem. Quando colaborei para o *Diário Económico*, também tive esse privilégio, embora não tão acentuado. Nos anos 90, surgiram projetos muitos interessantes que

valorizavam a imagem: *O Independente*, a *DNA*, o *Público*, que quando surgiu teve alguma força, depois foi perdendo cada vez mais "gás". Hoje, as imagens estão nos jornais por mera ilustração. Além de ter perdido a função informativa, o mais grave é que perdeu a função de reflexão; ter espaço para a reflexão.

18 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

A linha editorial dita mais a importância que se dá à fotografia do que a nacionalidade. De qualquer forma, lá fora há projetos que valorizam mais a imagem.

19 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Adapto-me perfeitamente aos dois.

20 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Se é uma fotografia factual, as fotografias devem ser tratadas de forma a não alterar os factos. Tem de se corrigir os *levels,* as cores, mas nunca manipular a imagem.

20a) - No seu trabalho autoral faz mais alterações de quando está a publicar na imprensa?

Quando tenho trabalho comercial, tudo é possível. Quando trabalho para mim, não faço distinção. Em trabalhos autorais, talvez leve a correção mais aos extremos, que era o que fazia no preto e branco e em laboratório. No preto e branco, carrego mais nos negros e nos brancos. Há essa consciência dos limites quando se trabalha.

21 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

O que referi na resposta anterior. O ajuste, colocar mais claro ou escuro, o acerto da cor e pouco mais.

22 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Mas há falta de crença na fotografia? O que há é uma banalização. Toda a gente fotografa em Portugal. Tento afastar-me nas fórmulas imediatas de fazer fotografia.

23 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Como é óbvio, por uma questão de custos. É preciso reduzir, reduzir e reduzir. Como a imagem se tornou tão banal, vão pedir a um estagiário. Eles não querem uma visão pessoal. Como o que me pagavam por um retrato, pagam a um estagiário que faz cinco trabalhos por dia, se for preciso. Essa opção economicista está a pôr em causa a identidade dos jornais. Estão todos parecidos.

24 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Não sou pago como fotojornalista, mas acho que os fotojornalistas são mal pagos. Se publicasse hoje na imprensa, ganhava menos de metade do que acontecia há vinte e tal anos, quando comecei a trabalhar.

25 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo, nomeadamente a aposta nas novas plataformas como o *iPad* ou as edições *online*?

Os fotojornalistas estão a saber aproveitar muito bem essas plataformas. Os diretores e responsáveis pelos jornais é que não. Vêm essas novas plataformas como território dos fotógrafos e não tiram nenhum benefício disso. Os jornais portugueses não vêm comprar-nos trabalho e os jornais lá fora compram.

25 – Como é que a Kameraphoto tem conseguido sobreviver?

A Kamera sobrevive por que não há uma necessidade de sobreviver com a Kameraphoto, que serve para desenvolvermos projetos que não temos hipótese de concretizar noutros sítios. É um sítio para falar de fotografia e fazer experiências. Por isso, é que sobrevive. Se fosse só das suas receitas, possivelmente, morria. E porque está numa fronteira entre a fotografia documental e outros que têm um lado mais galerista e artista, outros mais jornalista e, apesar de tudo, convivem bem uns com os outros.

26 - Quando for contada a história da fotografia documental na imprensa, que papel gostaria de ver reconhecido à Kameraphoto?

Estamos a desenvolver um projeto que é o *Diário da República*. É um projeto a realizar por uma década e fotografar todos os anos. Doze pessoas, dez anos. Sistematicamente, como é que é possível fazer um trabalho planeado em dez anos. E dez anos é muito tempo. Nós queremos fazer um olhar a dez anos deste início de século. Já fizemos três anos. Um livro. Este ano, vai sair o segundo livro. Este ano, este projeto sofre uma metamorfose. O conceito é o mesmo.

27 - Como vê o futuro do fotojornalismo? Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

No futuro, o fotojornalismo vai-se deslocar para essas plataformas *online*, embora depois seja canibalizado porque é muito fácil usarem as imagens sem respeito pelos direitos de autor. Ainda há dias, vi fotografias minhas num *site* da Austrália, sem autorização, sem nome, sem nada. No mínimo, é estranho.

Apesar de tudo, a sobrevivência da fotografia de imprensa passa pelo *online*. O que a Kameraphoto está a fazer pode ser uma forma de conseguir sobreviver, mas em Portugal a tendência nem tem sido a de os fotógrafos de agruparem. O que existe não tem muito peso.

Embora nos últimos anos a fotografia de imprensa tenha abandonado a função mais documental e ficar apenas pelo imediato, os fotógrafos têm assumido esse trabalho mais documental. Não havendo trabalho no *staff*, não estão tão condicionados pelas agendas e começam a dedicar-se a essa perspetiva. Depois, também começam a ver os outros fazer. O *12.12.12* surge depois de ver o *Diário da República*. Existem outros projetos, mas de forma isolada. Nos anos 90, Valter Vinagre publicou uma série de livros na área documental, Pedro Letria também. É pena Eduardo Gageiro ter tão má edição nos livros e no seu trabalho. Tem muitos livros, mas é uma desgraça. Não é ao quilo, tem de haver uma edição. Não se pode mostrar tudo. Alfredo Cunha também tem o mesmo problema. Muitos livros. Tudo ao molho. Não pode ser. Menos é mais.

Entrevista Baptista Bastos, diretor e responsável pela obrigatoriedade de assinar as fotografias no *Diário de Popular*, a partir de 1967

Realizada em Lisboa, a 16 de junho de 2014

Como descreve o jornalismo antes do 25 de Abril?

Como é que podíamos sobreviver com a Censura. Nunca instalei a Censura na minha cabeça.

É uma imagem de resistência. A minha geração era a mais politizada que existiu no jornalismo. Assisti a situações de grandes jornalistas que foram completamente destroçados. Jornalistas de nível que estavam completamente impedidos de exercer as suas funções.

Quando era diretor, o que o levou a exigir à administração do *Diário Popular* que a fotografia fosse assinada?

No tempo em que cheguei aos jornais, os repórteres fotográficos, que não digo nunca jornalistas, são repórteres como o Robert Capa e o Henri Cartier-Bresson gostam que lhes chamassem, não assinavam. Quem passou a assinar as fotografias dos camaradas repórteres fotográficos fui eu. Isso abriu um precedente na imprensa portuguesa, mas criou-me chatices com os patrões, que não queriam. Entrei no *Diário Popular*, em 1965, e depois comecei a ter funções com um certo poder de decisão. Esse poder é que permitia fazer isso. Era visto como leviandade da minha parte, pois tinha de enfrentar o patronado. E eles não eram para brincadeiras.

Quais eram os argumentos dos proprietários do *Diário Popular* para se oporem à assinatura da fotografia?

Achavam que os repórteres fotográficos eram menores, quando não eram de maneira de nenhuma. Paginei durante anos o *Diário Popular* com reportagens e trabalhos que fiz e, com muita frequência, mandei levantar a primeira página para pôr uma fotografia grande. A fotografia tinha uma importância vital para nós, informativa e política.

E a qualidade fotográfica que encontrava no *Diário Popular* também existia nos outros jornais?

O *Século e A Capital* também tinham uma grande equipa, mas não eram todos. O João Ribeiro, d'A Capital, o Fernando Corrêa dos Santos, o grande José Antunes, que foi um caso extraordinário, ambos do *Diário Popular.* Foi meu camarada de reportagem, assim como Eurico Vasconcelos, Miranda Castela, que morreu há pouco tempo. O Eduardo Gageiro, que trabalha na revista *O Século Ilustrado* é dos melhores repórteres do mundo. Estes eram os melhores porque havia outros que eram muito mixurucas. Estes tipos que referi eram de categoria europeia. Tinham a paixão do jornalismo. Era algo superior a tudo.

E como vê a fotografia de imprensa de hoje? Que papel está a ser dado à fotografia?

Tenho impressão que regrediu um pouco. Já não há as grandes fotografias que existiam. Uma tragédia, um incêndio ou outro acontecimento que envolvesse vidas humanas, nós publicávamos a fotografia em grande porque também era uma opção política. Todo o jornalismo é uma ideologia e a fotografia é uma notícia. Nem se deve minimizar. O repórter fotográfico era uma grande figura do jornalismo.

Consegue falar do percurso de José Antunes, pois é um fotógrafo que, apesar do seu valor, parece ter sido um pouco esquecido.

José Antunes nasceu em Setúbal. Depois, veio para Lisboa e apaixonou-se pela cidade. Primeiro, trabalhou no *Diário da Manhã* como funcionário de laboratório e depois foi para o *Diário Popular*, onde ficou toda a vida. A família dele deve ter um acervo fotográfico impressionante. Ele fotografava tudo e com muita qualidade. Também houve muito trabalho que eles não guardavam. Ao princípio, as fotografias eram de vidro, depois é que passou a película. Mas tivemos grandes jornalistas portugueses, incluindo naturalmente repórteres fotográficos, que enfrentaram grandes dificuldades, na época.

Qual a reportagem que mais se recorda por causa da qualidade da fotografia?

Fiz as reportagens do terramoto dos Açores. As fotografias publicadas no *Diário Popular*, na altura, são inesquecíveis. São da autoria de Eurico de Vasconcelos.

Antes do 25 de Abril, quais eram os jornais que mais davam importância à fotografia?

O *Diário Popular*. *O Século*, não tanto. *O Século Ilustrado*, no tempo em que trabalhou lá o Eduardo Gageiro, fez trabalhos notáveis. A *Flama* era uma revista de patriarcado. Mais reservada e conservadora, mas também publicou alguns trabalhos jornalísticos interessantes. A *Capital* também teve grandes repórteres fotográficos. O Fernando Ricardo é uma grande figura… o *Diário de Lisboa*. Cada jornal tinha, de facto, grandes nomes e isso parece que desapareceu.

Os jornais nessa altura vendiam mais do que hoje…

E faziam várias tiragens por dia. E não é só as tiragens, mas também as vendas. Chegamos a vender cento e vinte mil a cento e cinquenta exemplares por dia. E mais houvesse.

Na altura, quem era o vosso principal concorrente de vendas?

No *Diário Popular*, que é a minha experiência mais direta, embora tivesse aprendido jornalismo n'*O Século*, com grandes jornalistas e repórteres fotográficos, aconteciam coisas incríveis. Um dia, um dos patrões perguntou qual era o recorde de tiragens de jornais, em Portugal. "Vamos fazer uma tiragem que nunca foi feita no País. Vamos tirar quinhentos mil exemplares." Eu disse-lhe: "Olhe que não corresponde à verdade porque Raul Brandão, nas *Memórias*, quando foi a implantação da República, conta que *O Século* tirou um milhão de exemplares". – "A é! Então vamos tirar um milhão e duzentos mil". Durante três dias, fez essa

tiram. E o jornal era feito por trinta jornalistas, incluindo os repórteres fotográficos. Os tempos eram outros. Os jornais deixaram de refletir os problemas das pessoas e de defender causas. Isso era importante. Tentando fugir à Censura e com grandes dificuldades, antes havia profissionais muito bons e os jornais eram feitos com paixão. Com paixão e a ganhar pouco dinheiro. A grande reportagem acabou. Chamam reportagens a meros artigos. A grande escola d'*O Século* terminou. Até os jornais operários eram bons. Como, por exemplo *A Batalha*, da Confederação Geral do Trabalho, que era uma publicação marxista, mas muito importante e bem-feita. Dei-me ao cuidado de ver essas coisas. Eram trabalhos hercúleos. Só não havia mulheres. Era pena. Havia uma ou duas. Havia a Beatriz Ferreira, mas era uma jornalista menor, quando comparada com Eduardo Gageiro, que é um génio.

Nos últimos anos, também identifica exemplos de bom jornalismo?

Nos anos 1980 e 1990, também houve bons jornais. A fotografia dos anos 1980, sobretudo, do *Público*, no tempo de Vicente Jorge Silva, era muito inovadora. A utilização da desfocagem, que era uma técnica que deixava as pessoas surpreendidas, mas que queria passar uma mensagem, queria dizer qualquer coisa.

Entrevista a Bruno Portela, ex-fotógrafo do jornal *Público*, ex-editor de fotografia do grupo Impala e, nos últimos anos, fundador e diretor da Photo Agent

Realizada a setembro de 2011, em Lisboa

Biografia

Nascido em Lisboa em 1966, Bruno Portela terminou o curso de Imagem na EAD António Arroio, em Lisboa, e o Curso Superior de Fotografia na École Sup. Artistique Le 75, em Bruxelas. Fotojornalista fundador do diário *Público*, foi posteriormente diretor do Gabinete de Fotografia da Expo98, editor Fotográfico do grupo Impala e fotógrafo oficial do Gabinete do primeiro-ministro, Durão Barroso. Fundador da Estação Imagem, fundador e diretor da Photo Agent, que se dedica à realização de reportagens fotográficas para a imprensa, trabalhos fotográficos para empresas e instituições. Paralelamente, representa o mercado editorial e criativo as agências Reuters e Action Images e dispõe de um banco de imagens de doze fotógrafos. Participação em mais de uma dezena de exposições coletivas em Portugal, Espanha, França e Bélgica.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Sendo uma linguagem imediata, a primeira leitura que se tem de uma notícia é a fotografia. E qualquer pessoa, iletrada ou não, absorve essa informação a partir da imagem.

2 – Indique que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes ao longo da sua carreira? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

São duas coisas diferentes. Os trabalhos que considero interessantes nem sempre tiveram impacto mediático. Durante o período do *Público*, realizei muitos trabalhos de campanha e de manifestações, em relação ao governo de Cavaco Silva. As reportagens de Timor. De trabalhos interessantes, identifico alguns, mas não tiveram impacto. Uma viagem que de quarenta dias à Índia. Partindo de Nova Deli, dei a volta toda à Índia. Foi uma reportagem muito gira para a revista do *Público.* Ou ter ido para o Médico fazer a reportagem do Dia dos Mortos, uma festa muito grande junto dos cemitérios. Também tem a ver com as pessoas que nos acompanham nas reportagens. Neste caso, foi com Rui Cardoso Martins, que é um amigo meu que escreve muito bem e tem uma

forma muito humana de abordar as questões. Assim, é muito mais fácil lidar com as pessoas. Ou ter isso para o Iraque, pela *Notícias Magazine*, com Fernanda Câncio.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tenta-se sempre ser objetivo. No entanto, não acredito na ideia de que a imagem não tem uma interpretação do fotógrafo, porque tem sempre. Mas tenta-se condensar uma notícia ou uma informação na imagem que se está a captar. Tento ser objetivo dessa forma. A não ser que esteja a trabalhar em temas diferentes, em que exige outra sensibilidade e que a objetividade choca. Fiz uma série de trabalhos com Teresa Coelho, sobre sexo, transexuais, prostituição. Nestes casos, não se pode ser objetivo.

5 - Enquanto editor, a que critérios recorre (ou recorreu) para selecionar as fotografias?

Depende de diversos factores: para que sítio do jornal é a fotografia, para que espaço, se leva texto ou não, etc. Quando estamos, por exemplo, à procura de três fotografias, uma para a capa ou para o interior, é importante que consigam contar uma história e não sejam redundantes; que se perceba que não é mais do mesmo.

6 – De que forma a sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Intervém em tudo. Dizer que o jornalismo e o fotojornalismo tem de ser completamente isentos é certo, mas está lá o olhar do fotógrafo e aquilo que se escreve com a fotografia; toda a nossa informação enquanto pessoas, todo o nosso passado e referências.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Essencialmente, a luz. Mas depois existe a parte técnica: a forma como nos aproximamos do assunto a fotografar, a objetiva usada, de que ângulo é que se faz a captação da imagem. A fotografia é sempre um ato muito solitário. Parte-se para uma reportagem com o jornalismo, falamos antes com ele, mas a determinado momento o fotógrafo fica sozinho, sem diálogo, pois a conversa a meio desconcentra. Quando se faz a enquadramento, tenta-se fechar a informação, procurar de uma forma concisa transmitir às pessoas o acontecimento.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Quando estou a editar, quer sejam fotografias minhas como as de outras pessoas, é quando encontramos os vários elementos que têm a ver com a luz, gestos e olhares conseguidos graças ao enquadramento escolhido ou à objetiva usada. Percebemos ou não que o fotógrafo interagiu mais com o tema. Uma boa imagem deve dar, assim que se olha para ela, ou seja, numa primeira leitura, a informação desse acontecimento, mas numa segunda leitura tem de ter mais informação e ser mais rica.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Vejo a fotografia como um testemunho do autor sobre a realidade. Muitas vezes, estão os fotógrafos juntos em grandes acontecimentos e acabam por resultar muitas fotografias semelhantes sobre o mesmo acontecimento. Mas depois encontra-se três fotografias de um determinado fotógrafo e até pode ser semelhante a outras, mas a história que conta é completamente diferente e o tom também. Se calhar, outro fotógrafo teria ido à procura de elementos para chocar mais ou que fizessem contrastes por outra razão. Não deixa de ser objetivo e o testemunho da realidade, mas é o testemunho de cada fotógrafo.

10 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Quando há manipulação tanto a nível de interferir com o decorrer da situação como na própria edição da imagem em que se pode alterar o conteúdo da fotografia. Por exemplo, há uma história de um fotógrafo que foi fotografar um acidente de avião que houve na Madeira e comprou um ursinho no aeroporto para pôr lá entre os destroços. Não sei se a história é verdadeira, mas a fotografia existe.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É uma linguagem diferente. Quando a televisão apareceu, falava-se de uma concorrência, mas o que aconteceu foi uma influência da televisão na fotografia.

Obrigou os fotógrafos a não se entregarem ao mais simples e óbvio e fazê-los procurar imagens mais ricas em termos de informação numa imagem, uma vez que a televisão é uma história contada. Quando ainda hoje se fala que a televisão pode ser uma ameaça para a fotografia, acho que cada vez mais as pessoas têm menos tempo para estarem a ver coisas e imagens. Se calhar, preferem ver uma boa fotografia com uma pequena legenda. As pessoas nem sempre têm tempo para ver o noticiário à noite. Por isso, a fotografia vai sempre continuar e é uma linguagem diferente.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Sei porque sai de um jornal: ao fim de dez anos de ter de sair para fazer uma reportagem de, por exemplo, economia, sobre uma fábrica qualquer, normalmente, já se vai com uma ideia que se tem de dar uma boa imagem da fábrica ou, pelo contrário, a fábrica é má para os trabalhadores porque já houve essa conversa previamente. Isso é sempre chato. Depois, a relação que há entre o jornalista da economia que conhece as pessoas e lhes fala muito e aí não existe objetividade jornalística. E não é só na economia que isto acontece, na política é igual, no desporto é uma pouca-vergonha. Estou a referir-me a situações de há dez anos porque agora ainda está pior. Isso leva a que, quando vamos sair para fazer uma determinado trabalho, acabemos por desacreditar que vale a pena chegar a esse limite ou a procurar um limite porque sabemos que, no nosso jornal ou no nosso meio, mesmo que tenhamos uma liberdade de escolha das fotografias para determinada notícia, já sei que, na verdade, é preciso pôr uma cara do senhor e as imagens das melhores tecnologias porque se considera que isso é que é importante. Agora, as imagens dos trabalhadores que lá estavam a trabalhar sem condições, do seu olhar triste e vago, ou do trabalho infantil que existia ou da degradação, isso não importa nada. E todos os dias é a mesma coisa. Ao fim de dez anos, farta um bocado. Até onde é que se vai? Para nós, tentamos ir sempre. Lembro-me de um episódio: uma vez fui fotografar para o *Público* uma empresa têxtil de tinturaria de tecidos, que estava algures na costa de Sintra. Era ao fim-de-semana e estava fechada. Disseram-me que tinha uns tanques enormes com fugas, com um ar degradadíssimo. Quando lá cheguei, via-se aquilo que me tinham descrito, mas para fazer bem tinha de ser no interior das instalações. Apesar de estar fechado, decidi que ia saltar e fotografar. De repente, agarra-me por trás um segurança. Expliquei que era jornalista, que não conseguia apanhar o que pretendia fotografar muito bem, disse

que “ainda chamei”, mas não interessa. Conclusão: o senhor prendeu-me, queria confiscar as máquinas e os filmes e eu disse que não dava coisíssima nenhuma e tinha de fechar ali fechado à espera que o patrão viesse. Chateie-o outra vez, a dizer que queria falar para o jornal, pois estavam à espera daquilo. Assim fiz, contei-lhes o que se estava a passar; “eu não dei os meus filmes” e estou aqui. Deixa-te estar, nós falamos para os advogados, pois eles também não te podem estar aí a deter e fazemos queixa à polícia. Conclusão: chega o patrão com aqueles discursos de que deveria ter lançado os cães e poucos minutos depois aparece a GNR, por causa da queixa que apresentei. Gerou-se uma imensa confusão a dizerem que eu é que tinha de ser detido; tive depois de ir para a esquadra para fazer a minha queixa e aquilo acabou em advogados. Nem eles fizeram queixa de nós, nem nós fizemos deles, mas publicamos a fotografia a mostrar o que se passava no interior da fábrica e ainda uma notícia a dizer “jornalista do *Público* foi detido”. Por isso, às vezes, vai-se um bocadinho longe de mais.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelos órgãos de comunicação onde tem exercido funções? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

O *Público* é um dos jornais que valoriza a fotografia, mas trabalhei para a *Visão*, como *freelancer,* que tem aquele inconveniente de colocar fotografias pequeninas e é muito desagradável saber o trabalho que deu uma reportagem de três dias sobre os incêndios em qualquer parte e, depois, ver uma reportagem com meia dúzia de fotografias com um tamanho extremamente reduzido que retira o impacto às imagens. Agora, a situação está melhor porque podemos colocar mais fotografias num áudio *slideshow* que se pode publicar num *site* que depois é visível no *iPad*, nas redes sociais ou noutro suporte, o que acaba por valorizar mais o trabalho.

14 – O que o levou a sair do *Público*, já que era um jornal que valorizava a fotografia?

Estudei fotografia na Bélgica e sempre tive a intenção de fazer fotografia de autor. Nunca pensei trabalhar em jornais. Quer se queira quer não, eram muito fracos. Depois, começou a ver *O Independente* e o *Expresso* com algum interesse. Conhecia pessoas desse meio. Surgiu o projeto do *Público*, propus-me trabalhar no jornal e eles acharam que tinha perfil para isso. Naquela altura, havia espaço para a fotografia,

existia debate e tudo isso foi muito importante. Só que sempre tive a vontade de querer fazer projectos meus ou trabalhos mais comerciais. Ao mesmo tempo que trabalhava no *Público*, fiz alguns trabalhos de publicidade. Montei um estúdio nesta casa. Fazia trabalhos para revista de moda. Era um trabalho diferente do jornal. Em 1994, comecei a trabalhar com a Expo. Comecei por fazer um levantamento fotográfico de como é aquele lugar estava, o andamento das obras. Tive sempre ligação a essa e a outras grandes empresas. Profissionalmente, não estava dependente em termos económicos do salário do jornal; tinha folga. Houve uma fase em que o Vicente se desinteressa mais do jornal, começa no projeto do filme dele, o Alfredo Cunha sai de Lisboa e vai para o Porto. Eu já não era só fotógrafo, mas exercia funções de editor adjunto, embora não nos pagassem segundo a função que exercíamos, mas pagavam mais qualquer coisa por sermos fotógrafos de fecho. Havia um sentimento negativo para com essa promiscuidade do jornalismo e o mundo dos negócios, do desporto, da polícia. Aquilo começa a cansar e cansei-me. Aceitei um convite para o grupo Impala. Um pouco antes de 2000, fizeram-me um convite para ser editor, criar uma editoria única para todas as revistas, sendo que poderia despedir e colocar lá quem quisesse. Economicamente seria a mesma coisa, mas era algo diferente. Optei por aceitar essa proposta. Toda a gente me dizia que era uma grande asneira, mas fui para a Impala. Levei para lá algumas pessoas interessantes, teve alguma graça de início.

15 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Por norma, não condiciona. Mas existiram alguns episódios. Temos sempre de obter um consenso e chegar a uma plataforma equilibrada. Não tenho a menor dúvida que a informação que um jornalista tem sobre um tema ao me ser transmitida vai enriquecer o meu próprio trabalho. Tenho uma preparação antes, além do vício que ficou de ler todos os jornais, mas tenho sempre a preocupação de falar com a pessoa que vai escrever a reportagem antes de partir para o local, ler ou um telefonema para enquadrar o assunto que se vai trabalhar. Acho, portanto, que não há uma interferência. Eventualmente, pode existir, mas apenas com uma ou outra pessoa que se porta mal.

16 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Varia mais de título para título e de acordo com a linha editorial do que se é estrangeiro ou nacional. Há exemplos internacionais bons e maus como em Portugal também.

17 - Geralmente, a escolha da legendagem das suas fotografias é da autoria do editor de secção. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Muitas vezes. Sou contra as legendas opinativas que existem muitas vezes. As legendas têm de ser factuais e ir de encontro ao que está na imagem. Até partindo das nossas legendas, pois nós sempre tivemos a preocupação de legendar com as informações de quem, quando, onde, etc. Depois, também existe aquela coisa de ir fazer uma fotografia para ilustrar textos. Quando é fotografia de bancos de imagens, não custa tanto. Agora, quando se está a fazer uma reportagem fotográfica com legendas opinativas, isso é inaceitável. Às vezes, até porque quem fazia legendas nem era o redator, mas o editor de fecho. Nos títulos também existe esse risco.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

O digital permite uma série de coisas: um maior controlo do fotógrafo face ao que existia antes com o analógico. Uma coisa que sempre foi um grande problema em todo o lado foi o facto de irmos trabalhar para um determinado sítio e o nosso arquivo acabava por ficar nos sítios onde trabalhámos. Eu tive, porque fiz sempre guerra, mas normalmente não acontecia. Tenho os meus trabalhos todos e não deixei nada em lado nenhum. O digital permite ter o nosso arquivo. Mesmo que, por alguma razão, não esteja claro que posso vender determinada fotografia que tenha feito há cinco anos, mas posso publicá-la num contexto de mostra do meu trabalho; posso fazer exposições. Mas também se nunca fiz nenhum contrato a dizer que não posso vender essas imagens, porque é que não poderei vender. Tenho todo o direito. O aspecto prático do arquivo ajudou imenso. Outros mais técnicos, de ter um controlo diferente das luzes. No analógico, embora fosse mais bonito e tivesse mais graça, era mais trabalhoso. Tinha de ser num laboratório; fica-se ali fechado a cheirar aqueles químicos, ao passo que agora se pode tratar as imagens em casa ou até num café.

19 – Considera que aparecimento do digital contribuiu para a banalização da fotografia, na medida em que agora toda a gente acha que pode fazer fotografia como um profissional? Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media online, e como vê o aumento do recurso das editorias dos media a fotografias de agência e não dos profissionais da redação?

As máquinas profissionais nada têm a ver com as amadoras, nem em valor nem em qualidade. Embora agora algumas câmaras amadoras exagerem na qualidade. Agora, a ideia de que qualquer pessoa pode tirar uma fotografia com telemóvel e publicar no jornal faz parte. Isso já acontecia antes. Se há um acontecimento importante, não são essas pessoas que fazem fotografias, mas sim os fotógrafos profissionais que são enviados para o local. Têm de ser fotojornalistas e profissionais. Não vejo os «jornalistas-cidadãos» como concorrência nenhuma. Na Reuters, há espaço para fotografias de cidadãos. Não é uma concorrência, mas algo com o qual temos de viver. Temos de nos adaptar ao tempos e essa é uma realidade de agora.

20 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Faço todas aquelas que me são permitidas, que sei fazer e que sempre fiz, ou seja, enquadramentos, posso cortar um pouco de lado, etc.; melhorar os contrastes.

21 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Até ao limite em que a imagem não seja alterada. Na Reuters, houve fotojornalistas que já foram despedidos por escurecer o céu de mais. Também acho um exagero. É verdade que, quando fotografamos a contraluz, o céu não fica tão polarizado. Se fizer um retrato a uma pessoa e escurecer o céu, ninguém me vai chatear com isso e posso fazê-lo. Agora numa situação de guerra, em que se escurece o céu dando a ideia de caos, aí é natural que não seja aceitável porque estamos a alterar a situação. É uma questão de bom senso.

22 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Pontualmente. Acho que não. Essa discussão acontece na profissão – e ainda bem que é para os fotógrafos não fazerem determinados disparates. Agora, para o público, isso acontece duas vezes por ano em 365 ou porque há uma fotografia que foi

desclassificada da *World Press Photo* porque um autor fez alterações na imagem ou um português manipulou uma imagem publicada num jornal sem identificar essa alteração, etc. Só nessas situações é que o tema vem a público. Caso contrário, as pessoas nem falavam nisso. O *Photoshop* é usado, retira-se rugas e outras imperfeições, mas isso é para outro género de trabalho.

23 - Porque motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

É o resultado de outra adaptação aos tempos. É uma realidade que todos os meios estão a cortar custos, mesmo as próprias agências. Para fazer essas reportagens, ou existe uma necessidade, pela temática do acontecimento, de enviar um fotógrafo interno e os jornais acabam por fazer um esforço e vão lá. Mas os jornais optam cada vez mais pelas agências e são cada vez mais as mesmas agências a fazer os trabalhos. Como consequência, as fotografias acabam por ser iguais em vários meios de comunicação. Não diria que, com essa opção, a imagem é desvalorizada, pois se ela é repetida em vários jornais é porque é boa e porque tem impacto. Em determinadas situações, quem edita as fotografias de capa escolhe imagens diferentes. Na imprensa nacional não tem acontecido aparecerem cinco jornais com a mesma diferença. Por vezes, pode acontecer.

24 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

O futuro não sei. Tenho noção que as novas plataformas podem ser um bom ponto de partida para mostrar reportagens e desenvolver um trabalho maior a nível fotográfico. O próprio fotógrafo pode editar o seu próprio trabalho e não entregar a outros para o fazer. A tendência será para valorizar a *still picture*. É mais fácil ver uma fotografia do que descarregar um filme que demora cinco minutos.

25 - Qual é o conceito da Photo Agent?

É a terceira empresa que faço para, no fundo, centralizar os pedidos de imprensa que já tinha e, ao mesmo tempo, poder fazer trabalhos comerciais. Sempre defendi que se o meu trabalho essencial tem que ver com o fotojornalismo, não vou entregar a minha carteira profissional; obviamente que não a apresento quando estou a fazer

determinados trabalhos. Caso contrário, não tenho meios para subsistir. Assim posso fazer mais trabalhos comerciais, quer seja na área da política – trabalhei no gabinete do Durão Barroso – a comerciais para empresas. Quando trabalhei em São Bento, naturalmente, que não trabalhava em fotojornalismo. Os meus trabalhos chegaram a ser publicados na imprensa, mas isso era porque os jornais me pediam. Quando acabei, comecei logo a trabalhar para jornais e revistas. Nunca entreguei a carteira, mas também nunca a apresentei. Por isso, considero que esse estatuto deveria ser alterado. Não se pode obrigar um repórter freelancer, que trabalha maioritariamente em fotojornalismo, a entregar a sua carteira profissional porque fez durante uma semana um trabalho para uma empresa qualquer. Não faz sentido nem aqui nem em lado nenhum, mas nos outros sítios já se adaptaram, aqui continuamos na mesma.

Entrevista a Bruno Rascão, ex-fotógrafo do jornal *Público*, repórter *freelancer* e correspondente da revista *Visão* em Espanha

Realizada em julho de 2011, em Lisboa

Biografia

Nasceu em Lisboa, em 1971. Frequentou a Escola Secundária António Arroio e terminou o curso no do Ar.Co, no final dos 80. Começou a trabalhar como fotógrafo do Théatre du Fil, em França. A partir de 1996, começou a colaborar com a imprensa nacional. Entre 1996 e 1998, foi fotógrafo do jornal *Público*; entre 2000 e 2001 d'*O Independente* e, desde 2002, passou a colaborador permanente da *newsmagazine Visão*. Em 2006, mudou-se para Córdova, em Espanha, onde começou a desenvolver projetos pessoais de fotojornalismo de investigação e iniciou-se como *freelancer* para as publicações portuguesas *Visão, Visão Viagens*, além de outros clientes. Deu formação de fotojornalismo no Cenjor. Desde 2009 é membro da agência de imagens, Via-Visuals.

1- Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Existem muitas áreas na fotografia e o fotojornalismo é uma área específica. Embora façamos um percurso, alguns começam um pouco como eu, vão parar ao fotojornalismo um pouco por acaso, outros têm vontade chegar, começa-se por estagiar, havia uma vaga e acabamos por aprender o que é o fotojornalismo. Eu tive a sorte de começar com Luís Vasconcelos como editor, que é uma pessoa com um sentido crítico brutal, o que é muito interessante. Começamos a apercebemo-nos que não estamos ali apenas para fotografar. Há uma componente técnica e estética, de composição, que tem a ver com a imagem particular do fotojornalismo, com a informação. Nesse sentido, temos de ir criando, a pouco e pouco, uma consciência como jornalista. Não sei até que ponto isso é generalizado. Na fotografia em geral e no fotojornalismo em particular, que é aquilo que pensamos do mundo, a nossa busca como pessoa, como é que nos posicionamos perante a sociedade, as nossas ideias. A certa altura da fotografia documental, há um compromisso que tem sentido e em que o trabalho do fotógrafo começa a ganhar alguma consistência que é quando, através

dessas fotografias, transparece qual é a consciência do fotojornalista. Portanto, está tudo ligado.

2 – Indique que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes desde o início da sua carreira? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Houve dois trabalhos que realizei, para além deste que é um trabalho extenso e que está a ser feito para funcionar por fases fraccionadas, por temas ou abordagens e que poderá ser um trabalho coletivo, mas que ainda não é conhecido, foi quando estive na Guerra da Guiné, em 1998, que fez com que o meu nome soasse e se consolidasse dentro do meio. Foi a partir daí que as pessoas passaram a ter mais em consideração o meu trabalho. Aprendi muita coisa do ponto de vista humano e tive a sorte de estar com jornalistas muito experimentados. O outro foi um trabalho que fiz quando sai do *Público*. Fui para a Mauritânia um mês e andei a fotografar. Era um sítio difícil, mas nunca estive em hotéis, mas sempre na casa das pessoas. Foi graças a isso que comecei a fotografar e marcou-me pelo difícil. Nunca disse que era jornalista, nem fotógrafo profissional. Pelo resultado, acho que saiu bem. Hoje poderia ter saído de forma mais consistente, mas são os dois trabalhos mais importantes. Também estive no Tsunami, mas foi um trabalho em cima do joelho, muito condicionado e mal organizado pela redação. Não acho significativo. Depois, outros trabalhos mais individuais. O que me encontro agora a desenvolver é algo diferente, mas queria continuar neste registo. A grande dúvida é como se pode financiar e como é que podemos viver disto.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Dizer que o jornalismo é isento é uma falácia. Outra coisa é o jornalismo honesto. Do meu ponto de vista, é válido tanto para o jornalismo escrito como para o jornalismo fotografado. É um pouco difícil definir o que é a objetividade. Todos sabemos que somos pessoas com sentimentos. Hoje em dia não trabalho assim, mas trabalhei durante muitos anos em sítios onde estou eu e mais dezenas de fotógrafos e cada um de nós consegue captar uma coisa diferente no meio daquela confusão. Tem a ver para onde se dirige o olhar, o que se sente com aquilo e o que se quer transmitir. Se atingirmos isso tudo numa imagem, essa fotografia está conseguida. O que não pode

haver é mentira, manipulação. Mesmo que não se manipule a imagem posteriormente em computador, pode-se alterar o que está a acontecer porque ao poder reenquadrar e selecionar uma parte, fazemos uma reeleição.

5 – Habitualmente, a que critérios recorre para selecionar as fotografias?

O trabalho diário do fotojornalista é fazer uma determinada fotografia para um trabalho específico, durante um tempo reduzido. A edição é um dos problemas complicados do fotojornalismo. Em Portugal, não existem editores que não sejam fotógrafos, mas nos principais jornais internacionais, os editores não são fotógrafos. E normalmente, dizem que editamos muito mal o nosso trabalho. Quando não sabemos nada de fotografia fazemos uma foto e achamos-lhe muita graça porque conseguimos uma coisa que vimos e quem tem muita graça. A um nível mais profissional, acontece a mesma coisa. É muito complicado afastarmo-nos do nosso trabalho o suficiente para fazer uma seleção de forma objetiva. No trabalho documental, existe um tempo que não existe no fotojornalismo. Temos de conseguir escolher as imagens, em primeiro lugar que estejam tecnicamente bem conseguidas e, depois, que emanem a intenção do fotógrafo, aquilo que está mentalmente por trás do que se pretende fotografar. Gosto de mostrar à minha mãe, que não percebe nada de fotografia, e depois ao Luís Vasconcelos, que é muito crítico. Gosto de ver as reações. Muitas vezes, isso até me pode alterar a mudar alguma seleção da imagem que fiz.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Sempre.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Comecei um novo ciclo quando sai da *Visão* e que me custou, inclusivamente, porque ganha-se muitos vícios e tive de passar algum tempo para me desprender daquilo que foi a minha formação. Passei a ser um fotógrafo que gosta de ter os elementos certinhos e direitinhos. Tecnicamente, a foto tem de bater certo: a exposição tem de estar bem conseguida para pensar depois no tratamento final que vai levar; fotografo cada vez menos com grande angular; as minhas objetivas preferidas são 35 mm e a 50; se tiver que levar só uma, se calhar, levo a 35mm, mas passei a fotografar cada vez mais com a 50mm. À medida que se vai maturando, a luz tem cada vez mais

importância. Em qualquer situação, vai-se tentar encontrar a luz certa. Antes de fotografar, temos de olhar e identificar aquilo que se quer fotografar. Depois, é a intenção, o sentimento, aquilo que se consegue – algo que nunca consegui explicar teoricamente –, a relação com o que estamos a fotografar, se é uma pessoa conseguimos captar um pouco a alma daquela pessoa, quando conseguimos fazer com que isso transpareça na imagem, ela é bem conseguida. Esta ideia aplica-se, inclusive, com as ditas naturezas mortas, espaços sem pessoas, acontece o mesmo. Temos de ter cuidado em não querer delimitar demasiado as coisas. É importante como é que se vai abordar o tema, mas é desejável que se mantenha os horizontes abertos porque, às vezes, as coisas não saem como pensamos e é preciso dar a volta a isso.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Tecnicamente, deve ser uma imagem bem conseguida. Depois, a forma plástica como a imagem está construída. Pode ser uma imagem espontânea, mas consegue pôr dentro retângulo o essencial e deixar de fora tudo aquilo que estraga a leitura da imagem. Por último, depende do que o fotógrafo consegue pôr de si dentro da fotografia.

9- Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Tem a ver com a perceção de cada um tem do real. É um espelho porque fica o registo de determinado momento factual, que daqui a cinquenta anos alguém vai ver e saber como se vivia ou que existia. Nesse aspeto, acho que sim, que há um registo do real, uma espécie de espelho. Mas depois deve haver uma interpretação e é bom que a haja, pois significa que o fotógrafo se implicou e que foi buscar aquilo que sentia.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

No fotojornalismo há coisas que não são permitidos: a manipulação da imagem, que não o tratamento. Pôr ou tirar elementos é crítico.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de

prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não vejo como concorrentes. Podem ter um contributo importante, mas nunca a fotografia será o vídeo, nem o vídeo a fotografia. São dois registos com linguagens diferentes. É claro que se consome mais televisão e os jornais apostam menos na fotografia. Há aí um círculo vicioso complicado, mas são dois registos diferentes. Não podemos colocar uma televisão na parede para ter uma atitude contemplativa e ver aquele momento inúmeras vezes e numa imagem podemos.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Gosto de estar à vontade quando estou a fotografar. Há coisas que fiz durante muitos anos e que não têm nada de mal, mas eram, por exemplo, Carlos Cruz a sair ou a entrar no TIC. São trabalhos que odeio. Se puder não fazer, não faço. Só se por questões de dinheiro tiver de fazer esse tipo de trabalho, farei. Eticamente, não é incorreto. Se tiver de investir num trabalho mais pessoal, será diferente. Não estou disposto a ir a lado nenhum para roubar imagens até porque elas nunca ficarão bem.

Agora para obter uma imagem única, sou capaz de ler muito antes sobre o tema que vou fotografar. Aquilo que está cá dentro é muito importante para o sentimento que se transmite na imagem – que é aquilo que não sei explicar por palavras. Depois, isso também tem a ver com os dias, com a sorte e com a situação. Se aquilo que pensámos fazer se proporciona ou não. Não ando a pensar se consigo a melhor imagem; aquilo tem é que bater certo.

13 - A fotografia tem sido valorizada nos jornais e na revista onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Acho que valorizavam, mas outra coisa é o espaço que existe para a fotografia, ou seja, conciliar o espaço que existe para o texto e o que é reservado à fotografia. Embora já não tenha sido nos melhores tempos, pois apanhei o princípio da queda, quando entrei no *Público*, foi um excelente momento, pois tínhamos obrigação de trazer imagens fortes. Na *Visão*, apesar de ser um estilo de fotografar menos aberto, eles obviamente que valorizam muito a imagem. Não é só para encher buracos.

É muito difícil quantificar, mas acho que desceu brutalmente. Se antes era cem, as revistas praticamente todas tinham portfólio, agora deixaram de ter. O espaço que os fotojornalistas perderam na imprensa é brutal. Hoje em dia, esse espaço só existe em algumas revistas dominicais. Não há investimento. Ninguém diz: "Vais estar dois dias a fazer um trabalho". A fotografia ainda é pouco valorizada. Mesmo as pessoas que trabalham com os fotógrafos há décadas acham que aquilo é só carregar no botão, e não é. Depois, desvalorizam a própria imagem. Porque acham que se há uma imagem, posso pô-la num sítio. E não é assim. Mas continua-se a valorizar a boa imagem na *Visão*.

14 - Considera que o trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Esse é um eterno dos fotojornalistas portugueses. Apercebi-me disso pela primeira vez quando fui a Perpignan, ao Festival Internacional de Fotojornalismo, em França. Muitos dos profissionais que estão ali são fotojornalistas: eles elegem os temas, vão aos sítios, independentemente de escrever ou não – e muitos até escrevem. Nós, aqui, habituamo-nos à história de que o redator é responsável por tudo o que tem a ver com a parte logística e nós só temos de ir lá disparar. Depois, quando as coisas não correm bem "dizem que foi porque o colega não combinou aquilo como devia de ser". Acho que temos um pouco a culpa pela própria maneira como a coisa funciona. Não nos é dado, nem somos incentivados a que as coisas corram em equipa. Depois, cada caso é um caso. Há redatores com quem trabalhamos muito bem em equipa. Há redatores que querem saber o nosso ponto de vista, o que é que achámos da conversa com esta pessoa e há outros que acham que são "os senhores" e têm tendência a condicionar o nosso trabalho e a tentar dizer aquilo que devemos fazer. Também tive a sorte de estar em sítios onde os fotojornalistas sempre tiveram uma margem de manobra grande, cada um faz o seu trabalho e se houver uma margem de informação maior, melhor.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Vê-se um bocadinho por todo o lado. Nem sempre existe respeito com os enquadramentos. Corta-se como dá jeito. Embora nas principais publicações de referência, a imagem continua a ter um papel extremamente importante. O nosso

futuro como fotojornalistas e documentalistas, que é um bocado por onde estou a enveredar, não se pode sustentar na imprensa.

16 - Geralmente, a escolha da legendagem das suas fotografias é da sua autoria do editor de secção. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Isso aconteceu de uma forma assumida quando estive n'*O Independente*. Houve uma altura em que Miguel Esteves Cardoso esteve como diretor do jornal e entraram numa maluqueira completa, em que se achava que as imagens não deviam ter nada a ver com as notícias. Iam buscar quaisquer imagens porque aquilo era um *fait divers*, etc. A determinada altura, recusei que as minhas imagens fossem utilizadas dessa maneira. Aquilo não tinha nada a ver com jornalismo e era uma vergonha. Lembro-me de uma coisa que fiz para a *Visão Viagens*. Há uns tempos, publicaram imagens de uma praia, que eu falava no texto do *file info*, e eles colocaram a legenda de uma foto que pertencia a outra praia. É irritante porque sou muito rigoroso. Mais vale não pôr informação, do que colocar coisas erradas.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Várias. Do ponto de vista técnico, há uma coisa muito importante: a partir do momento em que apareceu o digital, a fotografia deixou de estar associada a dinheiro. Este trabalho sobre a Guerra Civil, que estou a fazer por minha conta, se tivesse de pagar negativos, perder tempo a revelar e a digitalizar não seria possível, pelo menos, com a quantidade de coisas que fiz. Há esse ponto que altera completamente as coisas. Depois, tem a grande vantagem da imediatez; consegue-se controlar muito melhor o que se está a fazer. Eu trabalho muito com retrato, com *flashes* externos e consigo controlar muito bem a luz que quero. No entanto, também se criou um pouco a ideia, que acho falsa, de que isto é digital e qualquer um é fotógrafo. Dou o exemplo do padeiro e do serralheiro. Podem-me dar uma farinha fantástica e, provavelmente, o pão que sai será uma porcaria. Agora, damos uma farinha que não presta a um padeiro e um forno mau e ele consegue fazer um pão bastante razoável. Portanto, não são as máquinas que fazem as fotografias; são as pessoas. Obviamente que se eu tiver uma máquina digital, tenho mais probabilidades de ver a imagem e ver automaticamente o erro que cometi e, tendo algumas noções técnicas de como é que se vai chegar à

fotografia, tentar corrigir. É mais prático. Quando apareceram as películas nos anos 30 também se achava que qualquer um era fotógrafo e não era verdade; nunca foi e nunca será. A fotografia tem especificidades e as pessoas têm de saber como é que as coisas funcionam.

17a) - Passou a haver mais pessoas a fotografar…

Sim. Quando comecei a trabalhar, em 1996, não existia mercado *freelancer,* em Portugal. Hoje em dia, o mercado *freelancer* é uma parte significativa do fotojornalismo que se faz no País. Aliás, basta ver o Prémio Estação-Imagem. Uma boa parte dos prémios é de pessoas que são *freelancers*. E há realmente trabalho de pessoas que estão a trabalhar neste regime que tem bastante qualidade.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Revelei muito em laboratório e, portanto, antigamente, tínhamos o negativo e se fizéssemos as coisas corretamente, expúnhamos a nossa imagem, pensando no tratamento que íamos fazer em laboratório. Se fizéssemos uma impressão, tipo é o tempo correto e já está, aquela imagem não seria, com certeza, tão interessante do que se a interpretássemos, no sentido em que, se calhar, revelar detalhes e pormenores. Sempre se fez. Todas as fotografias do *World Press Photo* são muito tratadas, o que não quer dizer que sejam manipuladas. Portanto, isso é uma discussão que tenho com Luís Vasconcelos, porque ele é mais purista. Considero irreal entrar nesse puritanismo porque acho que não foi assim. Não tem sentido porque é digital "só tem de dar contraste e *sharp* e já está". Até porque neste momento estamos a fotografar em *Raw* porque é um ficheiro que não está processado e que é muito mais neutro. Ver um ficheiro *Raw* no original, e por muito que a imagem esteja bonita e bem conseguida, aquilo é desinteressante. A vantagem do Raw é depois ter latitude para ir buscar o que queremos. Não convém entrar em radicalismos, caso contrário, não tem sentido. Sempre se fez.

Estou há vários a desenvolver um longo projecto sobre o qual praticamente não saiu nada sobre a Guerra Civil Espanhola e, em especial, o franquismo. Em 2009/10, parei um bocado, mas agora fiz uma coisa onde se exumaram cinquenta cadáveres, num cemitério. Entretanto, tinham aquilo em caixas, à espera dos ADN e tinham sido encontrados vários objetos. Decidi fotografar vários objetos e os crânios das pessoas a

quem esses objectos pertenciam. A ideia é personalizar. Estas pessoas sofreram determinadas consequências. Estava numa sala que tinha duas janelas; pus um pano preto sobre a janela que estava a fotografar. Portanto, a luz que tinha era de uma janela que estava ao fundo, ou seja, tinha uma luz com muito pouco contraste. Depois, utilizava uma lanterna para pintar os crânios, com exposições longas de quinze e trinta segundos, etc. Tinha aquilo ligado ao computador e ao *Lightroom*, no qual se tem hipótese de ver de imediato a imagem, fazer um tratamento e atribuir esse tratamento à imagem que estou a fotografar. Tinha uma luz muito pouco contrastada, o que não teria muito interesse. Então o que fiz? Meti-lhe muito preto e pouco mais. Se apresentasse aquela imagem tal qual fotografei, não tem muito interesse.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Como já respondi antes: para tratar a imagem, mas não para manipular, tirando ou acrescentando coisas.

20 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

É conhecido que os jornais desportivos têm sempre umas bolas para pôr aqui e ali; isso é obviamente manipulação. Pode não ser grave, mas é aí que começa a história. Onde é que começa o grave e onde é que termina. O problema é esse: onde está a fronteira? E não está, não pode estar. Vai haver uma mudança radical nos jornalistas. O Photoshop é um programa que se presta à manipulação e nós não precisamos disso. Enquanto, o *Lightroom* faz tratamento. Pessoalmente, tenho vindo a dar um tratamento mais específico e a apurar o próprio tratamento dado às imagens.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Não vejo como concorrentes. Podem ter um contributo interessante, mas não vejo que seja possível alguma vez o cidadão tirar o papel ao jornalista. Se a situação descambar para aí será muito mal sinal. O que não quer dizer que o jornalismo não se esteja a deixar condicionar por certos interesses – e sei muito bem como funciona, em termos de redações e em termos de critérios de eleição de temas, etc., etc., que é um argumento que fico completamente histérico quando me dizem "as pessoas não querem ler isso". Acho isso de uma presunção brutal, por mais diretor que se seja,

para saber o que é que as pessoas querem ou não querem. Portanto, há uma crise de identidade, um recurso abusivo e facilitista à Internet; há claramente um desinvestimento nos meios e a investigação está cada vez mais posta de parte, porque a investigação implica dinheiro, embora se possa dosear os custos e fazer coisas com pouco dinheiro – tenho feito coisas com pouco dinheiro e sei que é possível fazer. Agora, não há milagres.

22 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Não há dinheiro. Há um desinvestimento, como já referi. Mas há agências que têm excelentes fotógrafos e fotografias. Agora, não é um trabalho personalizado. O fotojornalismo e os fotojornalistas que se estão a destacar são os que não trabalham nas redações. São aqueles que apostam o seu tempo e desenvolvem um trabalho pessoal. Nas redações, os profissionais estão muito desincentivados porque não têm a margem que deveriam ter para investigar e propor os seus trabalhos. Há um afastamento do compromisso do jornalista com a sociedade e é esse o nosso papel. O nosso papel vai muito além do de contar o que acontece. De certa forma, o nosso papel é pedagógico, obviamente, com peso e medida.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

O fotojornalismo tal qual ele existe nas redações vai-se manter. São precisas imagens para ilustrar os textos. Por muito documentalista que se seja, tem uma função específica; tem de ser bom e funcionar, mas o cunho pessoal é sempre limitado. Essa parte manter-se-á, mas a outro nível. Eu estou a tender mais para a fotografia documentalista, tal como há fotógrafos de agência que nunca farão isso nem nunca terão necessidade de o fazer porque o que eles gostam é de assuntos como a Assembleia, Carlos Cruz, etc. Nisso trabalhei dez anos, mas se puder não voltar a fazer como forma de vida não me importo nada.

24 - O seu trabalho tem sido monetariamente valorizado?

Não. Há dez anos pagava-se melhor do que hoje. Não é proporcionalmente, mas efetivamente.

25 - Os grupos de comunicação têm sabido aproveitar as novas oportunidades tecnológicas?

Pelo que conheço, o *iPad* pode ser, sem dúvida, um suporte muito bom para divulgar o trabalho de fotojornalistas. Estão a começar porque têm de entrar porque se não tiverem são a menos do que…, mas falta muito caminho para percorrer. Há uma coisa em que não se investe, mas deveria acontecer que é na formação.

25a) – Que trabalho documental se encontra a desenvolver há vários anos, em Espanha?

Há muito tempo que tinha a intenção de trabalhar por minha conta, mas não sabia qual era o percurso que queria fazer. Quando cheguei a Espanha, em fevereiro de 2006, comecei a realizar algumas reportagens, a escrever. Fiz um trabalho engraçado sobre a célebre foto de Robert Capa. Conheço bem o tema. Comecei a informar-me sobre os movimentos militares daquele dia e nada daquilo bate certo; nem a hora, para além de que Federico Borrell Garcia foi identificado pelo Bretons por causa de umas cartucheiras. Com base em outras investigações, descobri que a 23 de setembro de 1936 são publicadas duas imagens, dois milicianos no chão, para além de que o fotógrafo está mais perto do tiro do que a pessoa que é alvejada. O que também é estranho. No entanto, há um artigo publicado, em 1937, de um indivíduo que esteve Cerro de la Coja, que descreve a morte do Frederico Borrel Garcia, às quatro da tarde ao pé de uma árvore, numa colina que é em frente ao Cerro de la Coja. Ora, a fotografia, pela sombra, a ter sido feita naquele lugar, terá sido captada pelas dez da manhã. Depois, há várias coisas que não batem certo. Os próprios movimentos militares. Esta minha investigação foi publicada na *Visão*, ainda sem as novas informações. Entretanto, há cerca de dois anos, encontrou-se a mala mexicana e, embora nunca tenha aparecido o negativo original, apareceram vários negativos da mesma sequência e consegue-se identificar a paisagem de fundo, que na imagem que é conhecida não se consegue identificar. Das imagens que se descobriram, há uma em que estão vários milicianos agachados com espingardas e em que se vê claramente tudo e se identifica uma paisagem que se encontra a cinquenta quilómetros do sítio onde supostamente Capa diz que a foto foi tirada. Não se sabe exatamente quando é que o Capa esteve naquele sítio, mas sabe-se que quando ele esteve ali não havia combates. Há uma mentira de base que é ele dizer que foi num sítio que não foi. Ele

esteve lá nesse dia, mas o que fotografou foi a fuga das pessoas porque estavam a começar a bombardear pelos ditos "nacionais "que atacavam uma posição republicana. Capa encontrava-se ali por que estava do lado dos republicanos e queria publicar uma vitória republicana. Capa fotografa a fuga das pessoas e depois mete junto as fotos dos milicianos que são feitas a cinquenta quilómetros, noutro dia completamente diferente. O Capa tinha muita aldrabice. Muito melhor fotógrafa que ele era a sua namorada. Tecnicamente punha o Capa no penico. Para já, começou com uma mentira e fazia muito marketing à volta dele. Para já, começou com uma mentira: o nome verdadeiro dele não é esse.

Comecei com esta história, depois li mais sobre o tema e interessei-me cada vez mais. A sociedade espanhola continua a ser profundamente marcada pela Guerra Civil, mas concretamente pelo franquismo. As pessoas falam da Guerra Civil, mas o que de facto as marcou foi uma ditadura absolutamente selvagem e criminosa que perdurou por mais de quarenta anos. Ao investigar sobre isso, comecei a encontrar pessoas. Realizei um trabalho muito consistente que está à espera de ser publicado em Córdova. Falei com trinta pessoas e andei a fotografar sítios que ainda subsistem: as prisões, os cemitérios, etc. É uma vergonha porque Espanha continua cheia de valas comuns por todo o lado que coabitam com monumentos de homenagem aos homens que fizeram o golpe de Estado com todas as consequências que isso teve. Depois, também desenvolvi outro trabalho em que entrevistei onze ex-guerrilheiros. Há um movimento de resistência absolutamente idêntico ao movimento existente em França. Só que uns ganharam e outros perderam. E até hoje, este grupo ainda não foi reconhecido. Portanto, comecei a fotografar de forma muito mais pausada, documentando muito mais sobre os temas. Neste momento, estou a assumir um trabalho mais documentalista. O pretexto dos trabalhos é a imagem, mas depois achei que era muito importante que houvesse informação ligada a essas imagens; informação muito resumida para, sobretudo, falar das pessoas e com as pessoas que viveram esses tempos. A sua vida está ligada à história do país e não é reconhecida por uma democracia que acaba por privilegiar mais, do ponto de vista jurídico e legal, uma ditadura sanguinária do que as pessoas que resistiram ao fascismo e foram imensamente prejudicadas por isso, não só em termos de bens, mas de mortes. Em praticamente todas as famílias espanholas, encontra-se estas histórias. Comecei a

fazer um trabalho muito mais refletido sobre o que é que quero passar com essas imagens; como é que vou abordar e depois há uma procura - que é por onde eu comecei, mas que é mais difícil -, de descobrir quem és e como é que consegues marcar o trabalho; que é isso que faz a diferença. Não é fazer imagens muito bonitas, que muita gente faz, agora Bruno Rascão só há um. Ou eu consigo meter o que penso nesse trabalho e ele chega às pessoas ou então é mais um trabalho muito giro e engraçado, mas não passará disso e não marcará a diferença.

Entrevista a Carlos Didelet, ex-fotógrafo do jornal *Blitz, Sete* e Impala

Realizada na Gulbenkian, em Lisboa, a 8 de maio de 2012

Biografia

Carlos Didelet nasceu em França. Frequentou o curso de Antropologia, no ISCTE. Mais tarde, licenciou-se em Arqueologia, na Universidade Nova de Lisboa, onde atualmente conclui o mestrado na mesma área. Em 1994, terminou o curso de fotografia no Ar.Co. Começou a trabalhar para o jornal *A Capital*, seguiu-se o *Sete*, que acumulava com o jornal *Blitz*. Por questões de incompatibilidade, uma vez que as duas publicações eram concorrentes, optou pelo *Sete,* que entretanto fechou. Trabalhou no grupo Impala até 2004, para suspender atividade jornalística por motivos éticos e deontológicos. Hoje, desenvolve investigação académica e é arqueólogo, na Câmara Municipal de Lisboa.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A fotografia fotojornalística tem de ter um carácter documental. Tem que informar e ser um complemento à parte escrita da notícia. Não basta ler o que se passou. É preciso dar uma ideia vivida da notícia em si. Quando se fotografa com sentido de informar, é preciso ter em atenção não só os critérios estilísticos da fotografia, mas também ter o cuidado com a informação que se vai inserir na imagem.

2 – Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes nos últimos vinte anos de exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Dentro dos diferentes jornais onde trabalhei houve dois momentos n' *A Capital* que sei que tiveram impacto no público. O primeiro foi a cobertura do incêndio dos Passos do Concelho. Na altura, foi publicado nas centrais d' *A Capital* e teve bastante repercussão, em que tivemos o retorno por parte do correio dos leitores. O outro foi numas cheias na zona de Alhandra, uma das maiores que aconteceram nos últimos quinze anos, do qual também se fez as páginas centrais. Muitos leitores da zona de Alhandra e Vila Franca escreveram para o jornal a dizer que a situação nunca tinha sido tão bem retratada como naquela reportagem.

Noutro campo, foram artigos de âmbito mais restrito. No *Jornal de Letras*, lembro-me dos artigos que escrevi sobre os Encontros de Fotografia de Coimbra, que dentro da

área também obtive o retorno de saber que as pessoas tinham gostado bastante das reportagens realizadas, e vários artigos publicados ao longo da existência do *Sete*. Na altura, a maneira que nós tínhamos como saber era através de cartas e recebi muitas cartas de agrado do público através sobre os artigos publicados. No *Blitz*, essencialmente, era cada vez que fazia uma capa mais elaborada que se repercutia no número de vendas. Uma das que realizei e tiveram causa-efeito foi com os Sétima Legião e outra com o Adolfo Luxúria Canibal, que quando foram capa o número de vendas subiu.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Quando estou a trabalhar especificamente para imprensa tento ser o mais objetivo possível. Obviamente que por defeito e também por estudo, sigo alguns dos critérios que foram lançados pelos fotógrafos da Magnum, que são imprescindíveis a qualquer fotógrafo informado, e eu próprio gosto – e muito – do trabalho pessoal de alguns fotógrafos que compunham a agência e que passaram a base do que deve a postura de um fotorepórter. Nesse aspeto tento ser o mais informativo e objetivo possível. Tento que a fotografia que faço seja de certa forma documental e o menos pessoal possível; intervir o mínimo possível na ação que vou mostrar e que vai decorrer.

5 - Enquanto editor, a que critérios recorreu para selecionar as fotografias?

Na altura, tínhamos que revelar os negativos e depois escolher a partir daí. A opção de interpretar a imagem é muito mais diferente do que é hoje em dia. Atualmente, com o digital vê-se a imagem acabada. Na altura, nós víamos o negativo e tínhamos de saber o que ver, interpretar e perceber o que queríamos. Depois, a imagem ainda ia ser preparada em laboratório para seguir para impressão. Só a partir daí é que a foto seguia para a redação. A foto que iria para o jornal ou revista tinha de ser não só informativa, mas também cumprir os critérios estéticos de fotografia que achasse essenciais.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Foi complicado porque sempre entendi a fotografia como um meio de expressão artística e, às vezes, não era fácil conjugar o fator informação com as preocupações estéticas. Muitas das vezes, tinha propensão para realizar uma imagem mais

subordinada aos valores da estética e não tanto da informação. Nessas situações, tinha de parar dois segundos e pensar: "Não. Estás a abordar mal isto. Tens de ir por outro caminho". Nem sempre foi fácil, apesar de ter havido uma altura na comunicação social em que se deu o grande privilégio à estética e não tanto à informação. Foi uma época muito específica da comunicação social em Portugal, mas que hoje em dia não se pratica.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Uma fotografia para jornal tem de ter um bom enquadramento, uma boa iluminação. Tento evitar ao máximo o chamado instantâneo. Geralmente, quando se quer realizar este tipo de foto bate-se ao lado e não se consegue a informação que se deseja. Na ânsia de obter uma fotografia o mais natural possível, pode-se ter a consciência de não querer intervir ou intervir o mínimo possível na cena e, ao mesmo tempo, cumprir uma imagem que seja documental e que cumpra o critério informativo, mas que tenha nela todos os pressupostos de uma boa imagem: luz, enquadramento e composição.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Os critérios são os mais variados e díspares. Às vezes, um pormenor de uma expressão, de um objeto que está dentro do campo de visão da imagem…Pode-se fazer duas imagens do mesmo sujeito e, no entanto, um pormenor ínfimo é o suficiente para fazer com que uma seja uma boa imagem e a outra mediana. Um simples gesto é o suficiente para alterar o que foi fotógrafo e para que se considere uma boa imagem.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

É uma contradição em si, mas que vai existir sempre dentro da própria fotografia. Ao mesmo tempo que se pretende informar, muitas vezes, não nos lembramos que não foi uma máquina que fez a fotografia, mas uma pessoa. Podem estar dois fotógrafos a fotografar lado a lado e o resultado ser completamente diferente. Isso advém não só da formação, mas do gosto estético, da maneira de pensar a imagem e de como é que se vai informar. São tudo fatores que influenciam a imagem em si e é exatamente toda essa informação que está por trás da pessoa que fotografa que vai influenciar a

imagem obtida. Hoje em dia, como desenvolvo apenas um trabalho pessoal de artista, incorporo essa contradição na estética da imagem. Quando realizava trabalho de fotojornalista, tentava que a objetividade se sobrepusesse à subjetividade.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Se se for fotografar com a ideia de construir uma imagem de má-fé é do mais fácil que existe para deturpar a verdade e fotografar algo de maneira completamente errada. Com a consciência de que aquilo que se está a fotografar não corresponde à verdade e depois fazer passar essa imagem como real.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É uma linguagem diferente. A estética da televisão é quase que oposta da estética da fotografia, não só pela composição de imagens, mas pela maneira como é captada e iluminada. É diferente e, às vezes, quando se está a ver uma imagem captada através da fotografia e imagens captadas através de câmaras de vídeo até aparecem realidades diferentes. Não quer dizer que essas linguagens sejam antagónicas, mas até complementares.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Era capaz de não ser a pessoa mais simpática desde mundo e empurrar alguém para fotografar, por exemplo, um concerto ou de olhar em volta para perceber se havia algum ângulo que os outros não tivessem captado. Mas os critérios éticos e deontológicos são para respeitar sempre.

13 - A fotografia era valorizada pelos jornais onde exerceu funções quando trabalhava como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço era dado ao artigo escrito e que espaço era concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

No início, quando comecei a trabalhar, sim. Quando abandonei o jornalismo, em 2004, já não. A partir de 1999/2000, notei que estava a começar a haver uma mudança estrutural radical no jornalismo e não era uma mudança para melhor. O que noto hoje é que o jornalismo está ao serviço de vários interesses e poderes. O que se faz hoje é

tudo menos um jornalismo isento e informativo. A informação que passa é a que alguém quer. Não se informa o público no intuito da isenção de dar a conhecer, mas sim de formatar a opinião pública. Quando comecei, em percentagens, a importância dada ao texto seria de uns 60 por cento de imagem e 40 por cento de texto. Na altura, a imagem era muito valorizada.

14 - Considera que o trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Condiciona noventa e nove por cento das vezes. Desde tentarem imiscuir-se na forma como tinha de fotografar a acharem que sabiam mais de fotografia do que o fotógrafo. A discussão entre redatores e fotógrafos será uma coisa eterna. O trabalho de equipa funcionava bem quando havia entendimento entre os dois, quer fosse por gostos como por carácter de ambos ser compatível ou até haver amizade. Dentro das redações também se fazem amizades. Basicamente, passava por haver gostos compatíveis e que geravam entendimento na forma como se fazia a notícia.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

É uma tendência geral. Nos anos 80 e 90, quando há uma grande modificação da imprensa, passa-se a dar privilégio à imagem - um bocado a contracorrente do que se passava no resto da Europa - para mais tarde alinharem não só pelo que se passava na Europa como também nos Estados Unidos, e a imagem começar a ser subordinada só àquilo que se pretendia dar a conhecer: determinados temas, matérias. A imagem passa a estar só subjugada a esse serviço de qualquer coisa e não o serviço público de informação.

16 - Geralmente, a escolha da legendagem da autoria do editor de secção ou de fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Felizmente, não tenho muitas queixas nesse campo. Se bem que tenha tido conhecimento de casos em que isso sucedeu, no tempo em que fui jornalista não aconteceu comigo.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Ainda trabalhei no início do digital. Com o aparecimento do digital, as pessoas que na altura eram más fotógrafas, de repente, começarem a aparecer com imagens fantásticas. Porquê? Antes de entregarem as fotografias, havia um trabalho exaustivo de Photoshop. E depois o digital também acaba por tornar o fotógrafo preguiçoso porque fotografa e vê a imagem e não passa disso. Notou-se uma alteração radical a partir dessa altura. Antes, trabalhávamos com película. Havia sempre uma limitação onde saíamos para a rua com x números de rolos e tínhamos a obrigação, sempre que saíssemos em reportagem, de voltar com uma imagem realmente boa.

A digital melhorou a transmissão da imagem, a velocidade com que se consegue envia uma fotografia quando se está longe e o custo. São duas realidades completamente antagónicas**.** Se trouxe qualidade ou não, já é mais discutível. A partir da altura em que o digital se começa a democratizar, toda a gente passa a achar que pode ser fotógrafa. Depois, aparece também o caso de miúdos novos com equipamento bom, mas que mal sabiam tirar partido daquilo e que se iam oferecer às redações como mão-de-obra mais barata, que começou a ser usada em detrimento dos bons profissionais que existiam e continuam a existir.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Altero as imagens o mínimo possível. O que tento fazer é o mesmo retoque de quando se imprimia a imagem em papel, que tinha sempre imperfeições. Na fotografia fotojornalística, limito-me a trabalhar a nível do retoque como se fazia na imagem em papel.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

A imagem tem de estar fiel àquilo que se foi fotografar. Ao se alterar a imagem, está-se a modificar aquilo que foi documentado.

20 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia jornalística?

Hoje em dia, as pessoas já não olham para a imagem como acontecia antes. Olham para a imagem e para o texto e acham que é um todo. Regra geral, a opinião que têm do jornalismo já é um pouco igual à que têm sobre os políticos. Não acreditam muito. De certa forma, está lá latente que só estão a ser informados sobre aquilo que alguém

quer e não da realidade. Existe alguma consciência de que a informação é manipulada, mas a grande maioria da população nem se dá conta disso.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

É natural que existam devido aos meios digitais que proporcionam essa tendência, mas considero-a perigosa. O jornalista-cidadão pode filmar algo que está a ver de repente e depois envia para um canal de televisão e informar-se mal do que se passou na realidade. Depois, há alguém que é prejudicado e não é difícil limpar a imagem. Essa coisa do jornalista-cidadão é uma arma de dois gumes: ou se usa com muita consciência e muita reserva e sabe-se o que se está a fazer ou pode ser extremamente prejudicial. Uma coisa é o que se passou, por exemplo, no Egipto, quando grande parte dos jornalistas foi impedida de desempenhar a sua função e através dos telemóveis com câmara teve-se a ideia do que foi a repressão – mesmo na Síria e na Líbia. Mesmo na Líbia, as imagens que foram obtidas, foram um bocado deturpadas para dar uma certa imagem no Ocidente. Na imagem Ocidental, Kadafi passou de terrorista a grande amigo do Ocidente, para depois ser acossado novamente de inimigo público nº1. Quando foi executado, disseram que não havia necessidade, quando foi o próprio Ocidente que provoca isso.

22 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

É uma visão estritamente economicista. Acham que a fotografia de agência vai colmatar todas as necessidades de uma redação ou de uma editoria. E isso não é verdade. Não estou a menosprezar a fotografia de agência, nada disso. Mas uma coisa é o fotógrafo desse jornal ou revista que sabe o que é que se pretende informar, quais são os critérios, etc. e outra é uma fotografia generalista comprada a uma agência. Há certos serviços em que não faz sentido enviar um fotógrafo e deve-se recorrer à agência, mas não da forma massificada como acontece hoje em dia. Dessa forma, estão a afastar bons profissionais da comunicação social. Esse recurso constante a agência desvaloriza completamente a imagem. Às tantas, pega-se nos grandes diários

de informação e a imagem aparece repetida não sem quantas vezes; por vezes, mal enquadrada; a mesma imagem é cortada em cima, de lado…, mas a imagem é a mesma. Acabamos por ter uma visão afunilada do que se passou. É a mesma imagem que passa para diferentes órgãos de comunicação.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

A partir do aparecimento dos *tablet* e com o seu aperfeiçoamento, apareçam órgãos de comunicação específicos para o formato *tablet*. Pelo seu próprio formato, vai quase exigir que se pense novamente na imagem. Essa informação vai viver muito da imagem. Se no papel os textos já tendem a ser cada vez mais curtos e condensados, no *tablet*, a coisa ainda vai ter de repensada de outra forma e a imagem vai ter de ser revalorizada novamente.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Em Portugal, reagem sempre com lentidão. Quem está no topo dos grandes impérios da comunicação está, geralmente, desfasado dez a quinze anos da realidade tecnológica e primeiro que aceitem que as coisas estão a mudar, há sempre uma resistência imensa e uma grande oposição à mudança.

25 - Por que motivos decidiu abandonar a profissão?

Única e exclusivamente por questões éticas e deontológicas. Achei que aquilo não era jornalismo, mas desrespeito para com a vida privada dos outros, que não trazia mais nenhuma valia à informação. O leitor não fica mais informado por saber o que se passa no espaço privado de cada um. Isso não é, de maneira nenhuma informação, mas devassar a privacidade do próximo.

26 - Se um jornal credível o convidasse para regressar, voltaria ao fotojornalismo?

Teria de saber muito bem qual era o livro de estilo que iam seguir, com que tipo de informação pretendiam vincular para desistir da investigação académica e do trabalho que faço.

27 - Para si, quais foram os momentos altos na história recente do fotojornalismo português?

Houve órgãos de comunicação específicos que trouxeram a chamada lufada de ar fresco ao panorama jornalístico nacional. O *Semanário*, a uma certa altura, depois

substituído pel' *O Independente.* Dos jornais diários, o *Público* pôs a fasquia muito alta; o *Expresso*, apesar dos seus altos e baixos, tentou sempre pautar-se por uma qualidade bastante alta. Escuso-me a fazer comentários de como um e o outro estão hoje em dia, mas foram marcos consagrados, alguns dos quais, infelizmente, já desapareceram. Mas *O Independente*, o *Público*, o *Expresso* a dada altura, o *Semanário, O Jornal*, que dá origem à *Visão*, que a certa altura praticou um jornalismo de alto nível. Houve marcos importantes sim, mas hoje em dia não encontro isso. Apenas encontro num ou outro artigo que consegue escapar a essa malha apertada do controlo editorial, mas o geral é mediocridade.

28 - A fotografia é valorizada a nível salarial?

Antigamente, sim. Hoje em dia, não. Ganhava mais quando comecei no jornalismo do que passados vinte anos de carreira.

Entrevista Céu Guarda, ex-fotógrafa d' *O Independente*, ex-editora de fotografia *d'A Capital* e jornal *I* e membro fundador da Kameraphoto

Realizada em Lisboa, 4 de maio de 2011.

Biografia

Nasceu em Mora, no Alentejo, que deixou com apenas cinco meses para vir para Lisboa, onde trabalha. Estudou Fotografia/Pintura na Ar.Co (1979-1980) e na ESBAL - Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1982/1988). Trabalhou como fotógrafa no jornal *LP* e *O Independente* e foi editora de fotografia do jornal *A Capital*, entre 1999 e 2000. Em 2001, começou a trabalhar como fotógrafa *freelancer*. Colaborou com diversas publicações como a *Notícias Magazine*, *Notícias Sábado*, *Egoísta*, *Pais e Filhos*, *The Guardian*, *L'Express Mag*, *Der Spiegel, Le Monde 2* e *Liberation*. Entre 2002 e 2007, trabalhou como editora de fotografia da Oficina Criativa e foi também nessa altura que, juntamente com outros fotógrafos, ajudou a fundar a Kameraphoto (2003) e a KGaleria (2005). Em 2009, tornou-se editora de fotografia do jornal *I*. Céu Guarda cessou funções no jornal *I*, em julho de 2011.

1 - Qual entende ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A função social da fotografia é mostrar a realidade de cada pessoa que trabalha com fotografia, embora muitos não o façam de uma maneira interventiva ou documental, como se queira chamar. A imprensa tem um papel determinante para a fotografia documental, mas também é muito redutora. Já foi importante, mas é cada vez menos. Primeiro porque não há espaço e depois porque os fotógrafos trabalham cada vez menos com a imprensa, que está a seguir um caminho onde já não tem muito interesse em mostrar o papel social da fotografia, antes pelo contrário, tentam publicar acontecimentos mais leves para aligeirar a vida das pessoas. Esse papel, provavelmente, vai-se perder. No entanto, pode ser que a fotografia documental, fora do jornalismo e à maneira de cada um, continue a ter um papel importante para mostrar às pessoas o que vai acontecer e para as pôr a pensar.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes nos últimos trinta anos de exercício fotográfico?

Angola, há vinte anos. Reportagem na Bósnia. Reportagem na Eritreia. Um trabalho que realizei com a máfia, na Sicília. Um trabalho que desenvolvi num jornal da Islândia.

3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Angola. As pessoas que estiveram muito tempo sem ver a Angola que tinham deixado voltaram a olhar para o seu país através da minha reportagem.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetiva na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Não tento ser, pois considero que não é necessário seguir essa tendência, própria da imagem televisiva. A televisão já tem essa linguagem, numa tentativa de ser objetiva, embora não quer dizer que seja. Para a fotografia documental, não tem interesse seguir essa linguagem. O que tem relevância é levar as pessoas a pensar e não mostrar imagens e acontecimentos de forma imediata.

5 - O que é que procura encontrar numa fotografia única e uma narrativa fotográfica?

Uma fotografia única que tem um tempo de leitura completamente diferente. Imaginando que de um lado está um conjunto de dez imagens com essa narrativa e do outro está a fotografia isolada. O tempo que o observador precisa para olhar para a história uma fotografia isolada é maior, penso eu, do que para cada uma das fotografias das dez que contam uma história. O tempo de leitura é essencial para compreender esta questão da narrativa. As pessoas olham muito pouco tempo para as imagens, aliás, olham muito pouco tempo para o que quer que seja.

6 - O que liga uma fotografia à outra?

Temos muito *a prioris* e imaginamos que elas têm que se ligar, que temos de sair de campo e entrar em campo na outra, mas não é verdade. Não tem que haver *raccord* porque a fotografia não é nem cinema, nem televisão. Muitas vezes, em televisão, as pessoas pensam na narrativa fotográfica como se ela fosse uma história televisiva ou cinematográfica. Como se fosse dez imagens para montar um filme. Mas é diferente. Quando a fotografia é concebida no momento da captura, apenas é realizada uma imagem de cada vez. Entre uma imagem e a outra, pode haver dias de diferenças. Depende do assunto. Podemos realizar uma narrativa que demorou um mês, um ano ou podemos precisar só de um dia, o que é completamente diferente. Não tem que

haver uma linearidade entre uma e outra. A pessoa só tem que olhar para as dez fotografias e compreender. Quando faz a captura, o fotógrafo não pensa em juntar esta com aquela. Não. O grosso do trabalho para criar essa narrativa é feito *a posterior*. Como autor, o fotógrafo vai dar algum significado ao caos que criou no início, que pode ser cinquenta ou cem imagens, que não contam a história que ele quer. É aqui que ele assume o seu principal papel. Se disponibilizarmos as mesmas cem imagens na mão de outra, ela vai criar narrativas diferentes e aí entra o trabalho de autor. Quando estivemos a fotografar talvez não tenhamos pensado tanto, mas agora vamos arrumar as imagens. Mas não é uma narrativa linear. Há pessoas que pensam que reportagem é andar mais um passo e fazer mais uma imagem, como em televisão. Hoje em dia, a linguagem televisiva influencia tanto as novas gerações que, quando descobrem a linguagem fotográfica, que vem depois, pensam que é a mesma coisa: é andar um passo e fazer a mesma coisa ou pôr mais uma lente que foque mais ao fundo. Isso não quer dizer absolutamente nada porque o ponto de vista é absolutamente o mesmo de muitas outras pessoas. Para criarmos, não podemos ter o mesmo ponto de vista, mas vários que depois contem aquela história. É tão subjetivo que com as mesmas cinquenta fotografias podemos criar duas ou três histórias diferentes porque o outro, que vai ler, vai interpretar de diferente maneira.

7 - Enquanto editora, a que critérios recorre (ou recorreu) para selecionar as fotografias?

Regra número 1: o espaço. Preciso saber que espaço há disponível para a fotografia. Regra número 2: saber do que vai falar, saber o mais possível do assunto e não ficar à espera que me digam qual a imagem que vai para o ar. Uma coisa que acontece muito na edição portuguesa e que acho muito mal é: "Quero na página tal, o fulano tal". Não quero trabalhar assim, mas sim conhecer o assunto, o espaço, e depois olhar para as imagens e pensar qual será os efeitos que essas fotografias irão causar nas pessoas, o que as pode fazer pensar; não as agarrar muito ao texto, mas sim ao assunto. Portanto, é muito difícil num jornal porque os jornalistas da escrita não saem da universidade a saber distinguir as duas linguagens e é extraordinário como isto continua ao fim de 20 anos. Trabalho muito com gente nova e tenho sempre de estar a explicar: há duas coisas, a linguagem das imagens e a linguagem da escrita. São

diferentes; uma não pode estar agarrada à outra. Só há uma coisa que me chateia; os jornalistas não podem estar a pôr legendas antes de a imagem estar na página.

8 - Considera que a sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafa intervém no exercício da profissão?

Na fotografia documental há dois tipos de abordagem. Menos objetiva, mais lateral, mas se calhar põe as pessoas a pensar um pouco. Em Portugal, existe uma certa crítica em relação a este tipo de abordagem. A Kameraphoto é um grupo que tem a mesma ideia. Serve para intervir na sociedade, mas não só; serve para daqui a cinquenta anos olharmos para o mundo em que vivemos. Como é que eu olho: a minha formação vem de Belas-Artes, vem de outro lado. Sempre olhei para o mundo. Quando comecei no jornalismo, por acaso, não estava nem aí para a fotografia documental. A minha ideia de fotografia não era esta; não fui sempre assim. Sou duas pessoas: uma é antes do digital, outra depois do digital, ou seja, a pessoa que sempre trabalhou com as imagens, mas para vários lados; também fiz vídeo, faço um percurso na pintura e, de repente, apanham-me num jornal a fazer fotografia de música, mas aquilo não leva a lado nenhum; não entramos na cabeça de ninguém; não desenvolve nada a nível de intervenção das imagens no mundo. É pacífico, dá prazer, mas a imagem também tem de dar prazer a quem vê ou pôr a pensar quem vê. Às vezes, as pessoas não querem perder tempo a pensar nas imagens. Perguntam-me: "mas o que é que essa imagem quer dizer?". Ouçam: percam dois segundos a olhar para as imagens; as pessoas não querem perder tempo.

9 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Sou aquele tipo de pessoa que acha que se pode fazer uma boa fotografia de qualquer coisa. Para mim, o lado técnico é o menos importante, desde que cumpra aquilo que quero. Não gosto de fazer fotografias com 16 mm; as pessoas fotografadas saem completamente deformados e isso não é necessário. Há algum tempo, os jovens pensavam que fazer fotografia de reportagem era colocar uma lente muito grande angular de 16 mm e pôr as pessoas deformadas e de boca aberta; deixaram de pensar na imagem e esperavam que a lente fizesse isso por eles. Só uso 35 a 24mm, no máximo. Quando estudava Fotografia, só se podia usar a 50mm e só depois é que se podia partir para outra. As pessoas também usam muito o *zoom* porque têm medo de

chegar ao assunto e de se envolver, perdendo-se a proximidade ao assunto. O lado estético: gosto de fotografias frontais; de estar lá em cima; não gosto de coisas nem a fugir, nem a fingir; gosto da frontalidade, dos retratos e, claro, dar alguma atenção à luz. É preciso evitar a luz do meio-dia; sempre gostei da noite.

10 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Há imensos critérios. Uma fotografia que faça as pessoas mexer ou apenas contemplar. O poder de contemplar uma imagem é um luxo e essa contemplação é muito importante. Por isso é que defendo que, por vezes, as fotografias devem sair do papel do jornal e ir para a parede. O *online* tem a vantagem de as pessoas puderem lá voltar muito mais vezes e o papel pode ir para o lixo.

11 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

É uma grande dificuldade porque tudo o que tem a ver com a imagem, o que olhamos é sempre a nossa perspetiva. A não ser que, como alguns fotógrafos fazem, se fotografe sem olhar. Isso sempre se vez. Quando comecei a fotografar, no final dos anos 80, princípio de 90, havia muitos fotógrafos que pareciam que não olhavam e achava aquilo muito estranho. Como é que eles conseguiam fazer isso? Metiam o *autofocus* e disparavam. A ideia não era procurar uma boa imagem, mas sim corresponder ao que o editor queria ou se essa fotografia iria ou não vender. A objetividade não existe; há sempre um universo de referência, uma maneira de olhar para aquilo. Não acredito nesse jornalismo muito objetivo porque não existe apenas uma maneira de ver, mas várias. Se calhar, nem a cor é mesma.

12 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Com o digital tudo pode acontecer. Agora é muito fácil. Toda a gente tem um programa onde pode manipular o que quer seja como se fosse uma realidade e pôr *online* a qualquer momento. Não sabemos o que é verdade ou não.

13 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de

prender a atenção do observador num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

São linguagens diferentes. Portanto, não as vejo como concorrência. Quando estou a fotografar, nem sequer penso que existe uma televisão ou tão pouco interferem no meu trabalho. Da mesma forma que, enquanto editora, tenho a noção que quando os fotógrafos estão a trabalhar não tem nada a ver com aquilo que é mostrado pela televisão porque a televisão mostra no dia o que os fotógrafos só vão mostrar no dia seguinte. São dois mundos diferentes, com diferentes abordagens da imagem.

14 - Até onde está disposta a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Não me interessa nada. A minha imagem é sempre exclusiva. Não procuro imagens para ganhar a *World Press Photo*. Prefiro fotografar lentamente o que vai acontecer no mundo e, se calhar, alguém vai poder ver.

15 - A fotografia tem sido valorizada pelo jornais onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafa? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Não sou das pessoas que mais me possa queixar. Trabalhei num jornal, *O Independente*, que nunca me pôs dificuldades. Depois, em *A capital*, entre 1999 e 2001, foi mais complicado porque herdei um grupo de fotógrafos que não tinha muito a ver com a imagem para a qual fui convidada a mudar o jornal. Eu, a Sandra Rocha e o Pedro Rêgo estávamos ali para mudar a imagem do jornal, tal como já acontecido há alguns anos com *O Independente,* o *Público* e não se tinha feito ali. Filipe Casaca, que também trabalha a tempo inteiro no *I* e que também vem de Belas-Artes, está a fazer um trabalho genial no fotojornalismo. Enquanto editora, excetuando *A Capital*, com o *I* pude escolher a equipa que quero. Sempre disse que jamais queria voltar a trabalhar num jornal e acabei por vir parar, ainda por cima, a um diário. O problema é as pessoas não perceberem que o papel de editora não é para preencher chouriços ou buracos; mas é de uma responsabilidade muito grande, quer para com os fotógrafos como com o produto que é o jornal. Muitos dos editores fotografam nos seus jornais; não concordo, pois, primeiro, pode-se cair na tentação de privilegiar as próprias fotografias; é chato não fotografar. No entanto, há um mundo lá fora que pode ser fotografado. Isto não é assim em todo o lado. Há muitos países em que o editor nem

sequer é fotógrafo. Só por cá é que se acredita que um editor tem de ser fotógrafo. Tenho pena que em Portugal não exista um curso sobre edição, como se escolhe, se organiza a fotografia num jornal, etc.

(II Parte) - Realizada em julho de 2011

16 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom "trabalho de equipa"?

Existe interferência demais e acontece mais agora do que antigamente. A minha experiência do jornal *O Independente* é diferente da dos outros. Naquela altura, nunca senti interferência. Era um trabalho mesmo de equipa; havia uma participação dos dois lados e era muito saudável. Agora, normalmente, o que acontece é uma intromissão só de um lado. O jornalista redator, porque não lhe ensinaram isto nas faculdades, não tem noção nenhuma do trabalho do fotógrafo. Acham que a nossa função é apenas fotografar; não pensam que o fotógrafo que está com eles, tem de perceber o que está a fazer e que tem de pôr na fotografia tudo o que aconteceu ali, tem de escrever as legendas, que é um trabalho tão jornalístico como outro. E que até se pode fazer sozinho. Às vezes, assisto a isto: «Mas o que é que ele vai lá fazer. Depois, não sabe o que está a acontecer!». Eu digo, vocês fazem das pessoas mesmo uns burros. Além disso, estou a sentir isso comigo, parece que não percebo nada do que estou a fazer. Estou a sentir um atestado de estupidez com a minha pessoa porque todos os dias querem que mude fotografias porque não veem lá aquilo que eles querem e que imaginaram que iriam ver. Como é que um jornalista ou um editor não percebe que um fotógrafo não fotografa como outro fotógrafo, como os da Lusa, por exemplo? É só usar a cabeça para pensar como o mundo das imagens funciona; é só pensar um pouco nisso já que na escola não lhes ensinam, nem no mundo do trabalho alguém lhes irá dizer. E mais: neste momento, existem pessoas da minha idade ou um pouco mais novas nos jornais que não aceitam que lhes diga; nem estão nem aí. Enquanto eu for editora, não irei colocar a imagem oficial típica da televisão. As pessoas que olham para a Lusa pensam que a fotografia é aquilo, quando na verdade é a coisa mais pobre que existe no planeta. Eles chegam, disparam e vão embora.

Publicam três fotografias do acontecimento e já está. Os redatores acham que aquilo é fotografia de imprensa e eu fico muito assustada. Os mais novos têm 30 ou 20 e tal anos e dizem-me o mesmo. Fico muito preocupada porque parece que Portugal está a ficar mais pobre de espírito. Por isso, acho que a fotografia de imprensa não vai para lado nenhum porque não conheço outro editor que a defenda desta maneira e duvido que haja lugar para pessoas como eu no futuro. Ninguém quer pessoas que pensem. Os redatores não querem editores de fotografia que pensem. Preferem executivos, tanto a nível dos fotógrafos como nas redações. Dizia que nunca mais ia para uma redação, e tenho esse prazer, mas é dececionante. Só tenho prazer com o mundo das imagens que consigo transpor para uma redação e não com a redação em si. Fico muito assustada com esta ignorância toda. Com a questão dos custos, até consigo suportar e dar a volta, agora com esta pressão, de uma ignorância arrogante absoluta, é insuportável. Em certos sítios, a imagem vende mais do que o conteúdo de texto e é isso que me vai fazendo não desistir. Mas há dias que penso: estou farta deste mundo, de jornais e do jornalismo, não nasci para isto e estou a fazer isto mais pelos outros do que por mim. Já não estou a fazer com o prazer na edição. Neste momento, quando eu sair da edição, as pessoas que trabalham comigo ou ficam sem trabalho ou os que ficam no quadro vão ficar aflitos e sem meios. Não se pode fazer um jornal com duas pessoas, que foi o que me foi proposto a semana passada. Ou se começa na faculdade a ensinar a linguagem das imagens e o respeito pelas cabeças pensantes das imagens, ou não sei. Mas isto é um fenómeno mais português. É chato ter de estar sempre a impor os conhecimentos aos outros. O cansaço que existe nas redações é terrível; as pessoas já não têm tempo para escrever, quando mais para olhar para uma fotografia. Ter a mesma guerra, todos os dias, é desgastante.

17 – A fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Julgo que não tem tanto a ver com o facto de ser a imprensa nacional ou estrangeira, mas com o próprio título e a linha editorial de cada jornal.

18 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Quando me enviam as fotografias, obrigo os fotógrafos a fazerem uma legenda a enquadrar o assunto. Depois, os editores executivos escrevem em página a legenda

definitiva. Aconteceu algumas, o que é muito mau, pois a legenda pode ser um aborto ao sentido conotativo da imagem. Zango-me muito com isso.

19 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

O aparecimento do digital democratizou a fotografia, desde o telemóvel às máquinas para crianças, toda a gente pode fotografar. Depois, tem consequências boas e más. Por um lado, toda a gente pode fotografar e pôr o dedo no botão. Por outro, isso retirou a mais-valia ao fotógrafo. Como se acha que é fácil, pensa-se que não vale a pena pagar a um fotógrafo para fazer a mesma coisa, pensando que faz tão bem como o fotógrafo. A partir do momento em que todos podem carregar no botão, o fotógrafo tem de ser muito mais exigente consigo próprio e a responsabilidade tem de ser maior. É importante que as pessoas percebam que a fotografia não é só carregar no botão, em especial neste universo profissional. Já existia com o analógico e tem vindo a agravar-se com o digital. As pessoas não compreendem como é que não se pode pedir a outra pessoa qualquer, que não seja um fotógrafo.

Para o dia-a-dia do trabalho de um jornal, obviamente que o digital facilitou imenso. E não é só a máquina digital, mas todo o equipamento tecnológico. Se não tivesse um computador com Internet não poderia enviar os trabalhos. O mundo mudou e facilitou a vida a quem trabalha para publicações diárias, o mesmo não sei se acontece com quem não trabalha com esta periodicidade. O digital é mais barato, permite economizar nas revelações, mas tem um tempo de vida muito mais curto. O equipamento tem um determinado número de cliques e ao fim desse tempo, acabou. É muito mais económico porque não se tem de comprar rolos, imprimi-los, digitalizá-los, etc., mas, por outro lado, o tempo de vida é curto. Eu trabalho muito com película, por isso não sei quanto dura uma máquina no digital. Mas é muito útil.

20 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Só trato a imagem do ponto de vista técnico, no sentido que só trabalho com o contraste – o claro e o escuro – e a saturação de cor. Não faço mais do que isso. Não faço qualquer tipo de manipulação e acho que não se deve fazer.

21 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Não só acho que deve ser permitida, como deve ser obrigatória, da mesma maneira que se deve tratar um filme. O filme não vai em bruto para o cinema; há uma montagem. Antes de haver o digital, nós também tratávamos as imagens. Havia um ampliador que nos permitia fazer isso: mais saturada a cor, mais claro ou escuro. Já existia. Claro que com o Photoshop é muito fácil. É legítimo que as pessoas brinquem com isso; só não é legítimo se o objetivo for a publicação dessas imagens. No jornalismo e no documentalismo, não se deve manipular. As imagens podem ser tratadas, mas não manipuláveis. No jornal *I*, em trabalhos mais gráficos, usamos a manipulação, isso não é grave. O que é grave é que a imagem seja manipulada para ter uma leitura muito diferente dessa imagem. Mesmo virar uma imagem ao contrário, não concordo. Há certos conceitos jornalísticos com os quais não concordo nada: a pessoa tem de estar virada para o lado do virar da página. Para mim, isto não faz sentido nenhum: a fotografia é para a direita, é para a direita; se é para a esquerda, é para a esquerda. Se não faz sentido, coloca-se; se não faz sentido, coloca-se outra. Para mim, até isso é manipulação.

22 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

O público não quer saber disso. Nós é que pensamos sobre isso e os críticos muito ligados à imagem, os comissários de museus, etc., como aconteceu com aquela fotografia que foi publicada no *The New York Times*, de Edgar Martins. Neste caso, o problema foi apenas que ele deveria ter dito que houve manipulação; mais vale assumir. Publiquem se quiserem. Ele não é fotojornalista, nem nunca foi, por isso, pode fazer isso, desde que seja publicamente assumido.

23 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Recorre-se a este tipo de fotografias porque são gratuitas. A ideia até poderia ser interessante, mas é perigosíssima, pois existem pessoas que perdem anos em formação e depois são ultrapassados por outras que estão dispostas a vender as imagens por um preço muito reduzido só para terem alguma visibilidade. Toda a gente faz, mas não sabe fazer.

24 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Esta opção não poderá revelar uma desvalorização da imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Acontece porque é mais barato. Compra-se um pacote de agência, negoceia-se o preço e depois tem-se um conjunto de imagens, dependendo das necessidades dos jornais. As agências são obviamente muito úteis. Muitos jornais recorrem à Lusa porque fica realmente mais barato do que pagar hotel a uma equipa de fotógrafos. Na campanha eleitoral, a Lusa até fez pacotes mais baratos. Penso que em tempos de crise vai ser cada vez mais difícil aos fotógrafos fazer reportagem. Os profissionais das redações, que têm um ordenado ao final do mês, ainda estão bem, mas para os *freelancers* vai ser muito complicado porque não se pode ir para lado nenhum. Só em caso de convites, mas a liberdade dessa reportagem vai ser sempre condicionada. Cada vez mais lidamos com publireportagem porque é para aí que caminhados. Estou mesmo muito preocupada. Pode não desvalorizar a imagem, mas desvaloriza, essencialmente, o trabalho dos fotógrafos. Ainda na semana passada, tive de me debater se fico com uma agência na sua totalidade ou fico com os fotógrafos do *outsourcing* porque tive de reduzir alguns custos. Reduzi na agência porque temos de mostrar trabalho e é completamente diferente o trabalho do fotógrafo, quando ele é bom, ou o de uma agência que é sempre igual.

25 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

A fotografia é sempre valorizada e é cada vez mais valorizada. A Kameraphoto acabou de lançar um livro de quinhentas páginas, que está a ser muito valorizado, em Espanha por exemplo. Se olharmos, temos cada vez mais eventos a acontecer sobre fotografia. Em Portugal e fora, ela vai continuar a ser valorizada; agora, não é a fotografia de imprensa. Essa vai ser cada vez mais desvalorizada. O futuro prevê-se duro para os fotógrafos de imprensa. Como é que se ganha dinheiro com a fotografia? As pessoas têm de começar a mexer-se e não estarem à espera que caia de lado nenhum. Há que arranjar novas maneiras disto funcionar.

26 - A fotografia documental espelha a realidade ou transforma a realidade?

Faz as duas coisas, como tudo o que é documental. O autor interfere sempre, seja no que for. Todas as pessoas que produzem alguma coisa interferem nela. Quando se faz um trabalho sério, interfere-se sempre nela. Não acredito num jornalismo neutro e imparcial. As imagens do mundo têm sempre uma certa interferência. Se já existe uma escolha na tomada de vista, o jornalista já esta a tomar uma decisão. É só um bocadinho do espelho da realidade. Não há espelho da realidade, nem que seja em 20 imagens. Há sempre uma interpretação dessa realidade. E só. Havendo uma interpretação, é o olhar de quem faz que lá está e é sempre recíproco. Há uma interpretação do que se vê; pode ser mais ou menos abstrata. Não há uma realidade, há várias. E o jornalismo só tem de mostrar isso. O jornalismo sempre fez isso, ainda com a tentativa de neutralidade. Wittgenstein dizia que «não somos a mesma pessoa, logo, não podemos ver a mesma coisa".

Entrevista Clara Azevedo, *freelancer* e ex-fotógrafa do *Expresso*

Realizada a 21 julho de 2011, em Lisboa

Biografia

Formada em Fotografia, no Ar.Co, Clara Azevedo trabalhou nos jornais *Expresso* entre 1887 e 1995. Posteriormente, esteve ao serviço do jornal *Público* e trabalhou como *freelancer*. Foi editora da *Cara Viagens* durante dois anos. Hoje, é editora de fotografia no projeto *Lisbon Daily Secret*.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Transmitir a informação em imagens das notícias. Em vez de ser a informação escrita, é relatar o que se está a acontecer através de imagens. Relatar e denunciar várias situações. Foi sempre isso que eu procurei e que me atrai para a fotografia.

2 - Indique que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes durante o exercício da sua profissão? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Um trabalho que me marcou muito foi a viagem do Soares a Inglaterra, ainda estava viva a princesa Diana. Lembro-me que a fotografia da princesa Diana deu uma grande polémica. O derrame de Crude, em Porto Santo. Fiquei em reportagem durante um mês pelo *Expresso*. A imagem foi capa. Era um homem cheio de crude com uma tartaruga também toda suja de crude.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetiva na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Não é algo que tenha tanta consciência. Tem a ver com a maneira de ser de cada fotógrafo e de cada pessoa. Penso um bocado naquilo que estou a fazer e tem a ver com os valores que cada pessoa tem. Tento ser objetiva pensando naquilo que estou a fazer.

5 - A que critérios recorre para selecionar as suas fotografias?

Sou sempre complicadíssima nisso. Para mim, o primeiro critério é a composição da imagem, mas depois em função do género de trabalho que é, a imagem tem de falar e tem de explicar o que é.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafa intervém no exercício da profissão?

Sim, mas sempre intervieram. As minhas referências como fotógrafa sempre me marcaram. As pessoas que me marcaram sempre me influenciaram. É inevitável, mas depois funciona quase em "piloto automático". Vamos ganhando mais segurança e passamos a saber, mais ou menos, o que queremos de uma imagem e como fazer com que resulte.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Tem de ter uma boa luz. Só gosto de fazer fotografias com luz natural. A luz e a composição. Às vezes, irrita imenso por qualquer ínfimo pormenor que não chega a acontecer e podia dar a composição perfeita, mas não acontece.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

A imagem tem de falar. Tem de ter pormenores a que as pessoas fiquem agarradas e que as faça pensar.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Não acho que seja um paradoxo, mas sim duas coisas que se fundem. A fotografia em si é a construção da imagem e o reflexo da realidade. As duas coisas não são incompatíveis.

10 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Existem casos de manipulação, mas isso tem a ver com os critérios éticos de cada fotógrafo, que tanto existe na fotografia como na escrita, etc. Desde que a pessoa se paute por uma seriedade, acho que o compromisso da verdade não está ameaçado.

11 - Enquanto fotógrafa, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

São duas linguagens diferentes, mas são uma ameaça porque são imediatas. Mais uma razão para que as fotografias tenham rigor e muito mais força. Qualquer pessoa hoje em dia faz fotografias e vídeos. Acontece qualquer coisa e uma pessoa envia uma imagem ou um vídeo para a televisão, claro que aquilo vai ser exibido. A fotografia torna-se mais competitiva, mas também mais rigorosa exatamente por isso. A pessoa tem de pensar e fazer as coisas, não tanto sobre o instinto do momento, mas tem de ser feita de outra forma e para ser mais forte do que a imagem televisiva. Já me aconteceu em trabalhos e projetos que fiz. Realizei um trabalho sobre as termas, em 1988, durante dois anos. À medida que ia fotografando, aconteciam coisas que não estava à espera. As pessoas nas termas tinham sempre uma grande disponibilidade, eram muito engraçadas. Uma vez, lembro-me que estava a fotografar umas termas no Algarve e um padre não se importou nada que o fotografasse todo nu. Foi engraçadíssimo.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Nunca pensei muito nisso. Mas se estou a fazer um trabalho e estou envolvida nele, o trabalho vai-me ser direcionado nesse sentido. Depois, há aquelas que são surpresa e aparecem de repente.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelo jornais onde tem exercido funções nos desde que trabalha como fotógrafa? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

No *Expresso*, onde estive desde 1987 a 1995, era bastante valorizada; depois, saí e fiquei como *freelancer*. Ainda estive como editora de fotografia da *Caras Viagens*, mas a revista durou dois anos. Estive nos Estados Unidos com uma bolsa e, quando cheguei, o primeiro sítio onde fui mostrar o meu trabalho foi ao *Expresso,* a Vicente Jorge Silva. Ele gostou imenso, mas ele era uma pessoa engraçadíssima. Portanto, nessa altura, valorizavam imenso a imagem. No *Expresso*, ainda hoje continuam a valorizar. Agora, noutros jornais não. O *Diário de Notícias,* por exemplo, não valoriza nada. O *I* também é um jornal que deu imenso destaque à imagem, tal como deu *O Independente*, enquanto existiu. O *Público* também respeita imenso a fotografia. Não há reenquadramentos, nem cortes nas fotografias, mas são exceções. De um modo geral, a imagem é muito mal tratada.

Há sempre a ditadura do texto, mas o *Expresso* tinha uma coisa que eram os *portfolios* e publicávamos imensos no jornal. Discutia-se fotografia, debatia-se o que iríamos fazer quando íamos para um sítio.

14 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom "trabalho de equipa?

Sempre trabalhamos bem em equipa. No *Expresso*, tínhamos muito o hábito de fazer as fotografias pelo nosso lado e os jornalistas pelo outro. Fiz imensas reportagens com Nuno Ferreira; dávamo-nos super bem. Cheguei a estar dois meses fora da redação, no tempo em que não havia limite nas despesas. Fiz uma reportagem sobre a raia e só de vez em quando é que ligávamos para o jornal a dizer «agora estamos em Trás-os-Montes ou noutro sítio». Hoje, isso seria completamente impensável. Para se ir a Sintra, é preciso ver as despesas. E é um bocado desmoralizador trabalhar assim. Atualmente, existe um jornalismo de telefone e de secretária.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Varia com o título e a sua linha editorial.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada em página alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Geralmente, eram os jornalistas e os editores. Outras vezes era em conjunto. Tive uma vez um problema com uma fotografia que fiz no Norte, em Moledo do Minho, e acho que fui a primeira pessoa no jornalismo a ter um problema grave desse género, que foi depois para tribunal. Do lado direito do retângulo, estava um casal de namorados numa praia. Saiu a reportagem sobre Moledo do Minho. Uns meses mais tarde, no Dia dos Namorados, sai essa fotografia na primeira página, reenquadraram-na e ficou apenas uma imagem gigante dos dois namorados em grande plano, na primeira página do *Expresso*. Deu um problema enorme. Ainda por cima, o rapaz estava na fotografia com uma rapariga que não era a namorada. Ela depois de ver a fotografia, acabou a relação. Todos disseram que tinham tido de ir para psiquiatras, que houve danos morais. Reenquadrada daquela forma, a fotografia deu muitos problemas. O jornal teve de pagar uma indemnização aos namorados. Eu não tive interferência nisso. Na

altura também não se pensava muito que uma situação do género pudesse acontecer, mas esses namorados já estavam muito à frente, reivindicativos.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Já estou mais habituada com o digital, mas tive imensa pena. Continuo a fotografar em filme, mas para mim. Hoje em dia, com os custos que o analógico representa, não é minimamente viável estar a trabalhar em filme. De repente, passou a haver menos rigor na fotografia, embora agora já esteja a melhorar. Vi coisas incríveis. Imagens todas sobre-expostas ou mal enquadradas, mas depois de usava-se ao Photoshop e tudo valia. Felizmente, a falta de rigor não vingava e a situação estabilizou.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Não faço muita coisa, porque detesto e sou aselha nessas coisas. O que faço é o mesmo que faria com o filme, a nível de contraste, usaria um papel mais suave. No fotojornalismo, acerto o pouco os *levels*, posso reenquadrar um bocadinho, mas nunca mais do que isso. Noutro tipo de fotografia, já se tem de limpar mais coisas, mas nunca no fotojornalismo. Algo chato do digital é as câmaras ficarem cheias de pó e tem de se passar dias a limpar os sensores.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

A imagem tem de valer por ela. Portanto, não mais do que se fazia no filme.

20 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Não. O jornalismo escrito está mais em causa do que as imagens. As pessoas põem mais em causa o que se escreve do que as imagens. Até porque, em caso de dúvida, podem pedir a imagem em *Raw*, no formato original, para ver o que aconteceu. Não existe a possibilidade de estar a alterar muito. O júri do *World Press Photo*, por exemplo, pede sempre a imagem em formato original.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Tem um lado duplo. Por um lado, é bom as pessoas serem mais participativas, sentirem que têm uma voz, mas torna a situação complicada para quem está a tentar

fazer um trabalho mais rigoroso. Agora, toda a gente acha que é fotógrafo. Vamos a uma simples manifestação e toda a gente está a fotografar. Nem se consegue fazer o trabalho decentemente.

22 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Sai caro ter fotógrafos e jornalistas nos quadros. As redações estão, cada vez mais, a reduzir os quadros e a recorrer a pessoas de fora. Acaba por acontecer mais na fotografia, porque deveria de haver uma união maior na classe dos fotógrafos, que acabam por sempre por ser mais vulneráveis. Já aconteceu, inclusive, muitos jornais recorrerem a uma fotografia do Sócrates, que tinha sido fornecida pelo gabinete do primeiro-ministro, situação que deu um grande celeuma.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Estamos numa fase de transição. A imagem vai continuar a ter a sua importância. No entanto, encontramo-nos numa fase de incógnita. Os fotojornalistas têm de saber aproveitar esta mudança. Toda a gente está a tentar fazer um *brainstorming* de que como é que a situação pode e vai evoluir.

24 - Considera que o seu trabalho tem sido valorizado a nível monetário?

Houve uma altura em que era mesmo muito bem paga, mas não tinha essa noção. Hoje em dia, é muito mal pago. Comparativamente, até acho que os fotógrafos são mais bem pagos do que o redator, mesmo com profissionais com muitos anos de carreira.

Entrevista a Daniel Rocha, repórter fotográfico do jornal *Público*

Realizada na redação do jornal *Público*, Lisboa, a 5 de outubro de 2011

Biografia

Nasceu em Lisboa, em 1969. Entre 1989 e 1992, frequentou o Plano de Estudos Completos em Fotografia, no Ar.Co. Em 1990, matriculou-se no curso de Antropologia da Universidade Nova de Lisboa, tendo-se licenciado, em 1998. Em simultâneo, concluiu o curso de Fotografia no FAOJ e no CENJOR, onde realizou os cursos de Fotojornalismo, em 1992, e de Iluminação em Fotografia, em 1997. Em 2001 e 2003, frequentou o Curso de Pós-Edição Digital. Desde 1992 que é fotógrafo do jornal *Público.* Neste momento, desenvolve a tese de mestrado em Antropologia, na Universidade Nova de Lisboa.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Informar, mostrar, mediar. Mostrar ao público um pouco mais além do que aquilo que é óbvio. Tentar desconstruir alguma coisa que vemos de maneira diferente. Mostrar os acontecimentos de uma maneira que a fotografia de imprensa antes não mostrava. Com o tempo pode-se perder alguma frescura no olhar, já adquirimos mais vícios, sendo que a nossa luta é para tentar ter sempre um olhar mais renovado. Nem sempre é fácil quando se fotografa quarenta ou cinquenta vezes as mesmas caras. É uma luta diária para não cair na rotina.

2 - Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes nos últimos vinte anos de exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Gostei muito das fotografias de Timor. Estive em Timor algum tempo antes da independência. Em Timor, gostei muito de mostrar as caras das pessoas. Tínhamos muitas limitações. Não podíamos sair de Dili porque as estradas estavam controladas pelos indonésios/milícias. Ser jornalista era complicado; ser jornalista português era ainda mais complicado. Conseguimos sair uma vez, tive desavenças com o meu colega porque ele achava que não se deveria sair de Dili e eu achava que devíamos sair. A única forma de sair acompanhado era com pessoas ligadas às milícias, mas era uma forma de mostrar a realidade, pois o que víamos era sempre uma encenação, uma

montagem. A maneira de dar a volta a isso era uma cerimónia do juramento à bandeira indonésia, em que obrigavam as pessoas a estar lá presentes, e a única forma de desmontar essa encenação era olhar as pessoas, olhá-las nos olhos e mostrar o que eles transmitiam ao mundo. Fizeram umas primeiras páginas e foi uma parte de dar a volta à questão e desconstruir as coisas, conseguir mostrar aquilo que deve ser mostrado e não aquilo que nos querem impor.

Cuba também foi uma experiência muito gratificante. As fotografias foram primeira página, quando o Papa João Paulo II foi encontrar-se com Fidel, julgo que em 1997. A minha intenção principal foi mostrar um pouco daquela gente que estavam debaixo daquele regime, vistas por um português.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tento ser objetivo, mas isso também é discutível. É um compromisso entre ser objetivo e tentar informar sobre aquilo que está a acontecer, mas também tornar a imagem apelativa e surpreendente. É uma luta que se faz em cada serviço. Pode-se ser objetivo, sem o ser. Mostrar o que realidade, mas numa outra perspetiva que não aquilo a que chamamos de "chapa 5". Se entendermos objetivos como aquilo que o redator entende que deve ser a fotografia, não.

5 - Enquanto editor, a que critérios recorre para selecionar as fotografias?

Imagens que sejam objetivas e que informem, sendo que estamos a fazer um jornal e não uma exposição, embora as linhas também não sejam assim tão estanques, mas também ser surpreendente, despertar a atenção do leitor por dois ou três segundos que seja ou, no outro dia, lembrar-se que viu uma imagem no jornal. Partindo do princípio de que ainda compram jornais.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

A forma como sou enquanto pessoa condiciona tudo o que faço e influencia a forma como olho e capto a imagem.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

São múltiplos. Está dentro do que aprendi e fui vendo consoante a situação e a minha memória. Tento adequar uma técnica ao serviço de uma estética. Tento ser objetivo e

rigoroso. Às vezes, estamos a fazer uma manifestação e se aparece uma câmara de televisão, as pessoas começam a mexer-se mais e exaltam-se mais. E penso: isto não tem necessariamente a ver com a realidade desta manifestação. Tem a ver com uma realidade, mas não é só isso. Se calhar, 90 por cento desta manifestação não é o carnaval que as pessoas fazem. Penso mostrar antes a essência daquela manifestação ou daquela vigília. Tento selecionar, através do enquadramento, um bocado da história daquilo que aconteceu ali. A técnica está sempre presente. A partir do momento em que mudo uma objetiva ou que baixo e subo a velocidade de obturação, a técnica aí está a ser usada. Fiz uma fotografia de uma manifestação que mostra um rosto que qualquer pessoa se podia reconhecer naquela expressão. Pedi à pessoa para ficar parado para poder fazer aquela fotografia e baixei muito a velocidade de obturação. Consegui aquele efeito de ele ficar parado e as pessoas atrás arrastado. Então, recebi uma carta de um leitor, à qual respondi, a dizer que aquilo era Photoshop. A nossa luta aqui é que o *Photoshop* tem de ser usado, precisamente, como era na câmara escura. Expliquei-lhe que aquilo não era Photoshop, mas uma técnica fotográfica. Como o computador tem o texto e um processador por trás. Não tem mais do que isso. Usei um critério técnico e estético para informar.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Muitas vezes, só *a posteriori* é que vemos que é uma imagem com qualidade. Outras vezes, há imagens que quando estamos a fotografar já sabemos que são fortes porque sentimos que aquilo pode traduzir aquele momento. Um exemplo é quando o Papa e o Fidel se encontraram no aeroporto. Não estava convencido que aquela situação iria dar uma grande imagem, mas eles começaram a falar, mas o Fidel ou o Papa olhou para o relógio e eu percebi que era aquela imagem que iria enviar. Há muito tempo que Cuba era comunista e o olhar para o relógio transmitia a mensagem de "finalmente, chegou a hora". São situações que percebemos quando estamos a fotografar que corresponde à tal imagem, ao momento, sem nunca deixar de fotografar. Às vezes, também não é nada disso e é outra imagem. Outras vezes, estamos indecisos entre quatro ou cinco imagens, pede-se ajuda aos colegas e percebemos *a posteriori* que aquela é que era a que melhor traduzia o momento. As

regras vão sendo construídas. É não cair na rotina e ter imagens surpreendentes todos os dias. É sempre um desafio.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Esse paradoxo não faz muito sentido. As fronteiras não são tão nítidas como muitas vezes as querem fazer ser. Às vezes, a fotografia nem é de imprensa nem fotografia de arte. Há tempos participei num trabalho para a Fundação Champalimaud. O convite foi lançado a pessoas de diferentes áreas; fotografaram os chamados fotógrafos mais artistas e outros mais básicos do fotojornalismo e o resultado foi interessante. Depende do meio onde estás. Se estás na imprensa, tem de existir um registo próximo da realidade. Não nos podemos afastar disso. Outras vezes, noutro contexto, pode-se ser mais subjetivo. Não podemos fotografar um jarro e dizer esta é a imagem do dia.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Também se pode pôr a questão no inverso. Quando é que não é o texto a adulterar a realidade e a fotografia a mostra? O fotógrafo tem sempre uma leitura pessoal da realidade e não é alterar a verdade. Consoante a pessoa que está a fazer a fotografia, a imagem pode ter uma interpretação da realidade que não terá com outro fotógrafo.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É outro meio.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Sem quebrar a parte ética e deontológica e sempre dentro dos limites da profissão, estou disposto a fazer tudo. Se estou a fotografar uma pessoa, tenho de pensar na outra pessoa que está a ser fotografada; tenho de ter o respeito que essa pessoa merece. Se o código ético e deontológico dizer "tens de fotografar a pessoa aquela maneira", mas se eu achar que é contra os princípios morais e da pessoa, não o faço.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelo jornal *Público*? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido

concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Valoriza. Felizmente, conseguimos fazer ouvir-nos. No início do jornal, tínhamos um diretor muito bom, que era uma pessoa que, não sabendo fotografar, apreciava muito fotografia e sabia fazer fotografias excelentes. Era neto e pai de fotógrafos. Tivemos um período mais negro, com José Manuel Fernandes, que em todas as áreas, ele dizia eu é que sei e mesmo a nível de redação foi afastando todas as pessoas de qualidade com esse tipo de atitude. Agora, acho que estamos relativamente bem, mas há sempre uma tensão entre afirmar os nossos pontos de vista e o da redação. Em percentagem, 70 ao texto 30 à fotografia, ou 80/20 por cento. Mas isso é relativo. Comparativamente com outros jornais, até dá muita importância. Claro que nós queremos sempre mais.

14 – O trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

O trabalho do redator condiciona sempre o meu trabalho fotográfico. Os diretores do jornal são redatores e, por uma questão cultural, o texto tem sempre mais crédito. Somos uma minoria e, às vezes, as pessoas saem já da faculdade com a ideia inculcada de que jornalista é o que escreve. O jornal é o texto, depois a imagem é acessório. A nossa luta é nesse sentido inverso. Tenho uma carteira profissional de jornalista, mas mesmo internamente às vezes temos de lidar com essa ideia errada. Sinto, muitas vezes, que o texto condiciona a imagem. Quando foi o 11 de Setembro, senti que se deveria fazer alguma coisa em Portugal, para mostrar quem eram os muçulmanos. Por iniciativa própria, comecei a fazer um trabalho na mesquita de Lisboa. Fiz um trabalho que gostei, tinha fotografias para capa e mostrei ao editor da *Pública*, José Carlos Silva. Ele disse-me: "Tudo bem. Gosto disto, mas não, porque não tenho texto". Para ele era inconcebível puxar uma imagem para capa e depois, lá dentro, não ter desenvolvimento com o texto. Fizemos uma capa com os Rolling Stones, mas não se fez uma coisa nossa porque não existia texto. Ou seja, pode existir o melhor trabalho de fotografia, mas o máximo que conseguimos é uma fotolegenda. E quantas vezes se tem uma boa fotografia que não sai porque não há texto. Se tiveres meia página e não sei quantos mil caracteres, depois isso condiciona o tamanho que a imagem tem. No Verão, é a melhor altura para publicar fotografias grandes, mas que não se justifica

minimamente, mas porque não há redatores, nem notícias e pensam “vamos puxar pela imagem para valorizar mais isto”.

15 - A fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

É uma questão de linha editorial e não tanto se é internacional ou nacional. Há jornais em Portugal que valorizam a imagem. O *Público*, o *I* e o *Expresso* ainda alguma coisa.

16 - Geralmente, a escolha da legendagem das suas fotografias é da autoria do editor de secção? Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Não tenho ideia de isso ter acontecido. Acho que aqui nunca tivemos esse problema.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Trouxe mais alguma qualidade diferente. É mais trabalhoso, mas fotografamos mais e perdemos alguma disciplina no olhar. Quando fotografávamos no analógico, fazíamos cerca de trinta e seis imagens por serviço, dependendo da notícia. Selecionava três, quatro, cinco imagens. Como cada clique não me chateia, não existe um custo associado, não temos aquele rigor de escolher quando disparar. Às vezes, acontecia-me em algumas conferências de imprensa, ao fim de dez minutos, já ninguém estava a fotografar e eu aproveitava mais para o fim quando a pessoa acabava de discursar em algum congresso. Porque, às vezes, consegue-se uma imagem melhor do que no início. E aí os meus colegas já tinham vinte e quatro, vinte e seis fotografias e eu ainda tinha muitas imagens. Agora, fotografa-se a todo o momento. Muitas vezes, também se perdiam boas situações porque se estava ali a segurar, a controlar o filme. Agora, não. Mas também perde-se mais tempo com as duzentas imagens que se têm de arquivar. No entanto, a qualidade subiu um pouco por existir, de um modo geral, maior leque de escolha.

18 - Ao editar as imagens em Photoshop para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

As que faria na câmara escura. Mais ou menos contraste, mais ou menos luminosidade.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Até o limite que referi. Sou completamente contra tirar sinais, cicatrizes, alterar as cores. Agora, dar mais contraste, menos ou mais luz, alterar para um tom mais quente, é que se faria na câmara escura. E isso também é subjetivo, porque procuramos o tom que vimos ao fotografar e que não aparece na fotografia.

20 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Acho que sim. E há colegas que usam e abusam do Photoshop. Depois, já não são um bom repórter. Antigamente, ouvíamos histórias do jornal *A Bola* que punham bolas, aumentavam o tamanho. Não era assumido, todos falavam que acontecia. No *Público,* não fazemos isso. Uma vez tivemos cá um estagiário e era preciso fotografar o Cais das Colunas, no Terreiro do Paço. Ele tinha feito uma série de fotografias, em que estava uma imagem antiga do Terreiro do Paço e depois estava ao fundo o Cais das Colunas. Dissemos-lhe: "Tiveste uma grande sorte". – "Não, pus um postal e depois fotografei". Disse-lhe "nós aqui não encenamos a imagem". Podemos pedir "olha para mim, aproxima-te da janela", mas a ideia de ir ali a passar e colocar um postal à frente, não existe. Ou fazer como alguns colegas que pediram que repetissem o aperto de mão. Não se fez o aperto de mão, paciência. Ou publicar fotografias como sendo de um fotógrafo, não é porque falhaste um serviço. Aqui, não tenho conhecimento disso, mas sei de jornais em que já aconteceu. Se a pessoa falhou, tem de assumir. Ao contrário da redação, temos que chegar a horas ao serviço e não podemos perguntar.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Não acho que seja concorrência. Se o acontecimento justificar e não existir outra forma de mostrar o que aconteceu, não me parece mal que sejam publicadas. Em certos casos, até é bom trazer os leitores para o jornal. Agora, fazer uma linha editorial do jornal só com fotografia, não concordo.

22 - Porque motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias, da identidade do jornal e do próprio trabalho de autor?

Aqui recorremos muito a serviço externo mais para o futebol, pois são precisas lentes específicas para essa área e só poucos de nós é que as têm. Também não gostamos, particularmente, de fotografar futebol, mas acho que devemos fazê-lo. Temos a Reuters e a AEP. No futebol, usamos e abusamos das agências. Depois, o recurso ao trabalho de agências é uma questão de custos. Só faz sentido em trabalhos que não sejam em Portugal. Agora, no País, devemos dar o nosso olhar sobre determinada realidade. Os fotojornalistas têm essa linha editorial e assumem-na, ao contrário de um fotojornalista que tem de estar a trabalhar para toda a gente. Não quero dizer que o trabalho deles até não possa ser melhor do que o nosso. O ideal seria não ter de recorrer frequentemente às agências, mas não podemos pensar que podemos estar presentes em todos os sítios.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

Não sei. A tendência deveria ser evoluir mais para os multimédia.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Ainda estão a tentar apanhar o comboio. No *Público*, estamos a tentar e dentro do panorama nacional, estamos mais ou menos a fazer alguma coisa distinta, mas temos de fazer muito mais. Filmes, pequenos documentários, porque não. Acho que temos mais *knowhow* do que os nossos colegas da redação e temos de tirar proveito disso.

25 - A fotografia é uma profissão monetariamente valorizada?

Neste momento, quer a fotografia quer o texto, não. Imperam critérios muito economicistas, de exploração de mão-de-obra escrava estagiária. Pessoas que vêm para aqui e, em 30, ficam duas ou três, quando ficam. É uma pena que as pessoas que têm qualidade não possam ficar. Hoje em dia, 20 a 30 por cento da editoria de fotografia são estagiários. Atualmente, por exemplo, em Lisboa, temos sete pessoas na fotografia e mais dois que são estagiários.

26 - Nos últimos anos, quais foram as mudanças mais relevantes na fotografia, no que concerne ao papel da fotografia no jornalismo?

Desde o início que foi assumido que era para valorizar a fotografia. Mudou tanta coisa. Aqui, por exemplo, com este grafismo e o *layout* fixo, passamos a ter mais selinhos. Em

termos de edição, leva muito mais imagens, mas torna-as muito mais banais. Antes eram menos imagens, mas mais preciosas.

Entrevista a Daniel Rodrigues, fotojornalista *freelancer*, vencedor da *World Press Photo*, na categoria de *Daily Life*, em 2013.

Entrevista recebida por e-*mail* a 17 de julho de 2014.

Biografia

Nascido em Compiègne, em França, em 1987, Daniel Rodrigues vive desde os dez anos em Riba de Ave. Tornou-se fotógrafo profissional após a passagem pelo Instituto Português de Fotografia e trabalhou no *Correio da Manhã* e na *Agência Global de Imagens*, responsável por fotografias em jornais como *Jornal de Notícias*, *Diário de Notícias* e *O Jogo*. Em 2013, Daniel Rodrigues ganhou o prémio da *World Press Photo*, na categoria *Daily Life*, com uma fotografia de futebol realizada na Guiné-Bissau. No mesmo ano, todo o trabalho sobre o futebol na Guiné-Bissau foi homenageado no Prémio Estação Imagem. Atualmente, trabalha como *freelancer* e colabora com jornais internacionais e nacionais. O trabalho de Daniel Rodrigues pode ser consultado em www.danielrodriguesphoto.com.

1 - Será que uma imagem única de um acontecimento publicada na imprensa pode ser documental ou só se consegue atingir esse nível de narratividade visual numa série de fotografias?

Na minha opinião, uma imagem única não pode ser documental. Só se considera documental quando há uma narrativa, uma história, com várias fotografias. Um trabalho documental requer mais do que uma hora, um dia de trabalho. Um acontecimento publicado na imprensa pode ser, por exemplo, um simples acidente e não pode ser considerado documental. É verdade que também conta uma história, nesse caso do acidente, mas não há narrativa.

2 - Que fotografias ou séries fotográficas (grandes reportagens, ensaios, etc.) da sua autoria considera serem as mais importantes ao longo do seu exercício fotográfico?

O trabalho que ando a desenvolver sobre o futebol no seu estado mais puro. É um trabalho documentário que espero realizar ao longo da minha vida profissional e em vários lugares no mundo. Começou em África e agora mais recentemente estive a fotografar o futebol brasileiro. O objectivo desse ensaio fotográfico é mostrar as

pessoas onde realmente nasce o futebol, onde realmente se pode ver a paixão do desporto rei.

3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Sim, mas não propriamente por causa da fotografia em si, mas sim por uma fotografia desse trabalho ter sido distinguida para primeiro lugar na categoria *Daily life* do World *Press Photo* e eu estar na altura desempregado e sem material. Penso que por causa disso, a fotografia teve mais impacto.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Quando estou a fotografar quer um acontecimento ou uma pessoa, tenho muita atenção à luz que existe naquele local. Nunca podemos esquecer que a fotografia é luz. E como trabalho muito com lentes fixas, eu é que vou atrás da fotografia, aproximo-me da pessoa. O caso não acontece com quem trabalhe com lentes *zoom* por exemplo. Acaba por estar mais longe da pessoa e opta por não se aproximar do assunto. E por causa desses fatores (luz e lentes fixas), acabo por não fazer muito edição de imagem. É muito raro fazer cortes nas minhas imagens, porque quando estou a fotografar sei que é isso que quero que seja a fotografia final. A única coisa que faço em relação a edição de imagem é no tratamento digital, dando um pouco mais de contraste e de cor às imagens. Ou converter a preto e branco.

5 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Sim, claro.

6 - No momento de fotografar, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Como referi anteriormente, a fotografia é Luz. Por isso, quando estou a fotografar, dou muita importância e é o elemento que tenho muito em conta. Gosto muito de "jogar" com a luz nas minhas fotografias. E com a técnica, tento "brincar" com as baixas e altas luzes". Depois depende muito do meu estado de humor, de como estou mentalmente num certo trabalho. Porque como posso fazer tudo direitinho, em relação, por exemplo, a enquadramentos, linhas do horizonte, ou posso fazer tudo torto e não seguir as regras dos enquadramentos e estéticas da fotografia.

7 - Que critérios prioriza na seleção das fotografias?

É uma das coisas que tenho sempre mais dificuldade. Muitas vezes, peço ajuda na seleção. Um critério com o qual tenho sempre muito cuidado é existir uma narrativa, uma linha. As fotografias têm que fazer sentido juntas.

8 - Quando se trata de uma série de imagens, por exemplo, que elementos privilegia para dar sentido à ligação entre as imagens?

Que a luz e o contraste sejam mais ou menos parecidos para não haver um impacto muito grande na ligação. E depende muito para que finalidade se destinam as fotografias. Se for, por exemplo, para uma exposição, tento interligar muitos pormenores nas ligações entre as imagens, o que não acontece tanto se for para um jornal.

9 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Deve conter a informação toda na fotografia. Eu costumo dizer que uma imagem documental se for realmente boa não precisa de legenda porque a fotografia diz tudo.

10 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

A fotografia tem que ser verdadeira e objetiva, nisso concordo. Mas muitas vezes o fotojornalista "altera" a realidade com a sua perspetiva. Porque é ele que escolhe a mensagem que quer passar com a sua fotografia. E nesse caso a legenda pode ajudar a "alterar" a realidade. E embora a fotografia possa ser verdadeira e objetiva, nem sempre é a realidade. Por exemplo, mais recentemente fiz uma reportagem sobre uns índios na Amazónia e quando lá cheguei só os índios mais velhos é que continuam a caçar com arco e flecha, os mais novos agora caçam com espingarda. Vi trabalho de vários fotógrafos que só mostram os velhos com os arcos. O que as pessoas vão pensar? Que os índios só caçam com flecha como antigamente. O que não é realmente verdade. Isso é um bom exemplo.

11 - O trabalho do jornalista-redator alguma vez condicionou o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Sim já condicionou, mas na maior das vezes funciona bem. Depende muito do redator.

12 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da sua imagem?

Infelizmente, em Portugal, acontece muito isso. Os fotojornalistas não escolhem as melhores fotografias que vão ser publicadas nem as legendas. Já me aconteceu diversas vezes terem ido buscar fotografias minhas ao arquivo e utilizam com outro sentido completamente diferente do que foi tirado.

13 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não penso que as imagens televisivas sejam "concorrência". São perspectivas diferentes e audiências diferentes. Infelizmente, esse é o futuro do jornalismo porque cada vez mais os jornais estão a apostar no *online,* o que nos obriga, nos fotógrafos, a filmar em vez de fotografar. No entanto, penso que quem gosta de fotografia vai sempre preferir uma fotografia do que um vídeo. O desafio é esse. É conseguirmos prender o leitor a olhar para uma fotografia, em vez de imagens em movimento.

14 - E como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos, em especial nos media *online*.

Infelizmente, é o que está a acontecer cada vez mais hoje em dia, muito por causa dos *smartphones* que têm muita qualidade. Mesmo sendo contra isso, porque a qualidade não é a mesma que se for um fotojornalista a realizar o trabalho, a verdade é que estando eles no acontecimento antes dos jornalistas é normal que os medias utilizem essa opção. O pior é o "fotógrafos" que fornecem as fotografias aos jornais de graça só porque querem ver as suas fotografias lá. Esses é que são a principal concorrência. Hoje em dia, se formos a um evento público, temos quarenta fotógrafos lá. Quantos desses fotógrafos são profissionais e vivem realmente da fotografia? Eu diria uns seis.

15 - Como *freelancer*, quando tenta "vender" o seu trabalho, sente que os editores valorizam a fotografia? Que géneros jornalísticos são mais fáceis de publicar?

Sim. Mas infelizmente a qualidade hoje não faz muita diferença. Com a crise que os media estão a passar já me disseram, muitas vezes, que o trabalho está muito bom,

mas que não têm orçamento para comprar as fotografias. Perguntam-me se quer publicar de graça e, como é óbvio, recuso.

16 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Sem dúvida. Infelizmente, hoje em dia, em Portugal, só o *Público* e o *Expresso* é que dão importância nas escolhas editoriais. O resto da imprensa não dá valor. O segundo jornal que mais vende no país não tem sequer um editor de fotografia e quem escolhe são os jornalistas (que não têm formação em fotografia).

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando se trabalhava no analógico?

Aparecimento de muitos "fotógrafos". Hoje em dia, na era digital, toda a gente é fotógrafo.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação que alterações costuma fazer nas fotografias?

Pouca coisa. Basicamente, é dar mais contraste e cor. E vinhetagem, que é a minha "marca". Quase todas as minhas fotografias têm.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Até não modificar completamente a luz da fotografia original. Na minha opinião, a fotografia final deve ser muito próxima da original. É claro que se for a fotografia final a preto e branco não o vai ser, mas, no meu caso, quando estou a fotografar sei que vai ser a pb e como vai ser o resultado final. É muito diferente fotografar sabendo que a fotografia final vai ser a preto e branco.

20 – A possibilidade de editar as imagens está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Sim, porque existe infelizmente muitas pessoas estão a alterar as fotografias no Photoshop.

21 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo, nomeadamente a aposta nas novas plataformas como o *iPad* ou as edições *online*?

Em Portugal, não muito. O único que está agora a apostar nisso, neste momento, é o *Expresso* com a versão do *Diário Online*. Penso que o novo jornal, o *Observador*, pode

vir a ser um bom jornal do futuro, se apostar muito em reportagens multimédia. Por que isso é que é o futuro.

22 - Como vê o futuro do fotojornalismo? Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Infelizmente, vejo o futuro do fotojornalismo com receio e não com um final muito feliz, muito devido aos "fotógrafos" que existem nesse momento. Hoje em dia, é relativamente fácil ter uma câmara decente e cada vez mais essas pessoas vão tirando o trabalho do fotojornalistas porque os jornais estão a cortar e preferem não pagar do que pagar para ter qualidade. E além de que o fotojornalismo agora está a passar por uma fase de transição que é a introdução do vídeo e muitos fotojornalistas não o querem fazer. Mas a verdade é que se queremos que haja futuro na nossa área temos de nos saber adaptar e começar a filmar.

23 - Como é que os fotógrafos deverão agir, na sua opinião, para contribuir para a valorização da fotografia de imprensa?

Começar a não baixar os braços e a não fornecer as suas fotografias de graça como muitos tem feito.

Entrevista David Clifford, fotojornalista *freelancer* e ex-editor de fotografia do jornal *Público*

Realizada a 30 de junho de 2011, em Lisboa.

Biografia

Nasceu em Oliver B.C., no Canadá, em 1974. Começou a fotografar com apenas quinze anos. Frequentou o curso de Pintura e Escultura, na ESTGAD, nas Caldas da Rainha, abandonando-o mais tarde para se dedicar por inteiro à fotografia. Fez a sua formação fotográfica no Ar.Co (1995-1998). Foi fotógrafo do jornal *Público* de 1998 a 2007. Em 2003, assumiu as funções de editor adjunto de fotografia, tendo sido editor entre 2005 até 2007, ano em que se despediu do jornal para iniciar uma carreira de freelancer. Colabora com inúmeras publicações nacionais e internacionais, além de integrar a lista de fotojornalistas da agência de fotografia 4See.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Continua a ter um papel muito importante enquanto documento da História. Hoje em dia, com o vídeo e o som a juntarem-se à fotografia, continua a ter a mesma validade. Aliás, sou dos que acredita que nunca houve tão boas condições para se fazer boa fotografia como hoje em dia.

2 – Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes desde que iniciou a sua carreira fotográfica? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Várias. Acho que não tenho fotos que tenham influenciado nada nem ninguém. Tenho sim a impressão que fui sendo marcado pelos trabalhos que fiz. E talvez por não ter feito nada de importante ou ter calhado com serviços desses...

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

A objetividade é uma utopia. Nunca somos objetivos e isso já está mais que estudado e provado. Obviamente que existe sempre uma tentativa de ser objetivo. Um fotógrafo nunca é objetivo porque ele escolhe o ângulo, faz o enquadramento, elimina ou

acrescenta elementos do enquadramento para chegar a uma imagem que ele considera descrever aquela situação. Somos sempre influenciados pela nossa formação pessoal, referências, vivência, pelo sítio onde estamos a trabalhar, etc. A nossa visão do mundo é sempre condicionada por uma série de factores. A tentativa de ser objetivo está em obter o máximo de informações possíveis sobre o acontecimento fotografado para fazer em consciência o trabalho que melhor descreve o assunto.

5 - Enquanto editor, a que critérios recorreu para selecionar as fotografias?

Tinha dois. O *Público* tinha e tem uma fama no fotojornalismo – merecida – em Portugal. O jornal foi uma "pedrada no charco" a todos os níveis e também na fotografia porque acabou com o Portugal sentado, que eram aquelas fotografias estáticas, muito insípidas e pouco dinâmicas que compunham o panorama do fotojornalismo português na altura. Inspirado pelo *Libération, The Guardian* e *Independent*, o *Público* vem introduzir uma escola completamente diferente do que era o fotojornalismo português. E isso fica para a História. Com o nascimento do *Público* até a coisa mais simples é alterada. O *Público* é o primeiro jornal a fazer questão que as fotografias sejam sempre assinadas; é o primeiro jornal do país que tem um livro de estilo publicado e, inclusive, dedica parte desse livro à fotografia. A fotografia do *Público* é super conhecida, muito valorizada e de grande qualidade. No entanto, quando cheguei a editor, começou - e daí a tendência para as coisas se cristalizarem e dogmatizarem neste país - a ficar com a ideia da fotografia artística na imprensa, com alguns exageros. Nesse aspeto, quando cheguei, queria equilibrar um pouco as coisas – e equilibrei. Exagerávamos imenso em determinadas situações de arrastados, fotos de *bougé*, aquelas fotos muito tremidas e os inclinados, e eu reduzi muito isso, selecionando apenas situações do género quando fazia sentido dentro do artigo. Existem dois pontos fundamentais seguidos por mim. É curioso que tanto um como o outro são simbióticos. Vivem em função um do outro, sendo que a primeira função fundamental é informar, porque está a trabalhar para um jornal e o fotógrafo carrega uma carteira de fotojornalista igual ao do seu colega que escreve; informar sobre a pessoa, sobre o acontecimento, a ação, etc. Depois, segundo ponto, e não menos importante, é o pormenor estético, embora não seja o objetivo principal, pois o jornal não é uma galeria de arte ou outro espaço artístico. O lado estético é muito

importante porque ajuda a conseguir o primeiro objetivo. Se uma fotografia for bem enquadrada, bem composta e bem exposta, se tiver um ângulo e uma luz invulgar, um ponto de vista menos comum, vai ajudar a conseguir o primeiro assunto porque prende a atenção da pessoa, que olha e pensa uns segundos a mais do que se tivesse uma fotografia normal em cima da página. Não sendo o primeiro objetivo, que é o de informar, uma boa foto leva a pessoa a ler o artigo, em vez de apenas folhear a página para o artigo seguinte. Todos os outros critérios são variações destes dois, que são os principais. No caso do *Público*, tentávamos fazer a imagem de um ponto de vista que ainda não tivesse sido abordada. Uma boa foto agarra a pessoa de uma forma completamente diferente, ou seja, está a chamar ao primeiro objetivo que é o de informar, mostrar, denunciar ou divulgar.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Influencia. Somos condicionados pela nossa visão do mundo. Até a escolha de temáticas ou de áreas onde nos sentimos mais confortáveis é muito influenciada por aquilo que somos. Se pudesse escolher os temas que fotografo e os temas que faço, ia escolher assuntos ligados às pessoas porque gosto de estar no meio delas, descobrir quem elas são, conhecer o que fazem, absorver um pouco o mundo delas e passá-lo para imagens. Gosto muito da fotografia documental com algum toque de fotografia etnográfica e antropológica porque interessa-me a questão de preservar modos de vida ou locais para gerações futuras e mostrar como eram estilos de vida, os costumes, como é que as pessoas viviam. De certo modo, porque sempre vivi em zonas rurais e gosto desse contacto com as pessoas. Conheço outros fotógrafos que são excelentes profissionais de estúdio e concetuais e, curiosamente, são de meios urbanos. Como cresci a andar no meio do mato e das aldeolas e vibro com isso, se ganhasse o Euro milhões, era capaz de ficar um mês, numa aldeia recôndita e sair de lá com cinquenta fotografias, que provavelmente ninguém iria ver, mas como tinha tempo, iria cuidadosamente criar uma base de dados e arquivar essas imagens.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Luz e composição. Não necessariamente por esta ordem, pois são os dois elementos são essenciais. A composição é a magia da fotografia. Uma fotografia bem enquadrada

com aquelas composições super bem pensadas – os bons fotógrafos fazem isto de uma forma super natural – torna o objeto mágico porque nos faz caminhar pela fotografia. Uma fotografia bem enquadrada e bem composta tem sempre elementos de guia dentro dela. O jogo dos elementos de pormenor é extremamente importante porque nos agarra e leva o nosso olhar até à fotografia. Uma foto mal composta e enquadrada é uma fotografia perdida. Quando se está a enquadrar, estamos a arranjar aqueles elementos e é sempre intencional. A forma como se usa a regra dos terços, como se coloca determinado elemento na imagem parte de uma seleção do fotógrafo.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

A fotografia documental vive de mecenato e de bolsas, que não tem acontecido em Portugal, onde o Estado não apoia a fotografia.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

É um paradoxo inevitável. Constrói-se uma imagem daquela realidade, mesmo na fotografia documental. Ao se estar a enquadrar um assunto de determinada forma e não de outra, já existe uma seleção do fotógrafo. A objetividade é uma utopia, o que existe é uma tentativa de objetividade. Faz-se um trabalho documental em que se pretende documentar a realidade visível, mas a verdade é que se está a editar essa realidade. É um paradoxo porque, embora se esteja a documentar uma realidade, ela não é mostrada na totalidade. A fotografia está cheia de paradoxos até pela violência da fotografia. É uma invasão, uma ingerência, o fotógrafo é sempre um elemento estranho. Por melhor que se faça esse trabalho documental, mesmo com as melhores condições, cinco meses com várias visitas àquela aldeia, o fotógrafo está sempre manietado pela própria experiência.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

A verdade no jornalismo pode ser ameaçada quando se negligenciar o Código Ético e Deontológico. A fotografia digital tem agora ferramentas poderosas e de operação simples que permitem a sua manipulação. É aí que a verdade jornalismo e o fotojornalismo estão vulneráveis, e há casos recentes de manipulação - até de agências

internacionais de renome - em alguns casos com substancial alteração de conteúdo. A insaciável "era" dos novos media, *sites* e *blogs*, canais noticiosos com 24 horas de imagens "chocantes" e impactantes também não ajuda. Cabe aos fotojornalistas não cederem no rigor e na ética. O perigo pode estar no facto de, um dia, as pessoas não "acreditarem" na veracidade dos factos ou ação registada pela fotografia porque ficará sempre a dúvida a pairar sobre o assunto.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não vejo como uma concorrência. É apenas um meio de divulgação, um suporte mais completo. A fotografia vive obviamente um período de mudança; um marco. Em 2000 e poucos anos, houve marcos fundamentais e neste momento vive-se um. Há o multimédia. Parece que a fotografia está a tentar fazer concorrência à televisão ou vice-versa. Mas não vejo como uma concorrência, nem como um fim. Nunca houve tão boas condições para se fazer um melhor trabalho documental, um melhor fotojornalismo e o facto é que há agora trabalho multimédia a envolver fotografia e som ou fotografia, vídeo e som, mas não vejo isso como algo negativo. A fotografia está cá há muito tempo e é a base de tudo, embora as pessoas se tendem a esquecer disso. E isso vê-se agora: é mais fácil os fotógrafos fazerem essa transição para o vídeo e o multimédia, enquanto o contrário é mais complicado. Por uma razão muito simples: a fotografia é a base. O ser a imagem em movimento não é nada de mais. Passamos a vida com o dilema de tentar condensar um acontecimento em uma, duas ou três em fotografia.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Faço tudo e mais alguma coisa até embater com alguns princípios fundamentais, como a honestidade, a dignidade e o respeito pelo outro. A pergunta mexe com questões muito sensíveis, que é se o fotógrafo deve intervir em alguma situações ou se deve apenas fotografar. Na minha opinião, se depender dele salvar uma pessoa, deve agir como qualquer humano e ajudar a pessoa. Há situações em que essa fronteira é muito complicada e em que não é tão simples e linear como isso e o fotojornalista não pode fazer absolutamente nada porque se não quina ele. Há fotos no passado que

despoletaram esse drama, não é de agora. Por exemplo, há cinquenta anos, "A Execução em Saigão", do Eddie Adams. Ele não podia fazer nada para impedir a morte do vietcongue. Não foi negligência, falta de humanidade, passividade do fotógrafo. Ele não podia fazer nada, excepto uma coisa: revelar e denunciar ao mundo aquele crime. É uma falsa questão.

13 - A fotografia foi valorizada no *Público,* quando trabalhou no jornal, e nos títulos onde tem colaborado nos últimos tempos? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Embora a situação tenha mudado nos últimos anos, no *Público*, a fotografia tinha até um poder desmedido. Por vezes, até havia uma falta de equilíbrio. Numa escala de zero a cem, a importância que é dada à fotografia no jornal não é a mesma que atribuem à editoria de fotografia, nos dias de hoje. À fotografia daria que dão nota de quatro, ou seja, 75 por cento, mas correndo o risco de diminuir. Essa valorização é inevitável até porque o próprio grafismo do jornal tem manchas gráficas, imagens muito grandes e isso obriga a porem boas fotos, caso contrário, o jornal não teria a imagem que tem.

14 - O trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Nem todos os fotógrafos funcionam em equipa com o jornalista-redator e isso é um problema. A maior parte da culpa está nos próprios fotógrafos, por várias razões. Isso acontece por uma sombra do passado, por um complexo qualquer de inferioridade que existe entre os fotojornalistas e por um excessivo protecionismo da classe. Existia uma fragilidade do fotojornalista dentro da redação; o fotojornalista era o "bate-chapas", a fotografia era o boneco, servia para preencher, não era equiparado ao trabalho do jornalista, não era encarado com a mesma importância, daí o marasmo que era a fotografia e eu dizer que o *Público* era uma "pedrada no charco". Quando a fotografia conseguiu alcançar alguma dignidade dentro das redacções - e em alguns casos é ainda muito reduzida -, a malta fechou-se, passou a ser super protecionista, a estar sempre na defensiva e a ter uma atitude até um pouco desconfiada em relação aos colegas. Na minha opinião, é sempre um trabalho de equipa. A forma como eu trabalho, e no *Público* até tinha o privilégio de trabalhar sempre com as mesmas

pessoas, precisamente, por esse trabalho de equipa. Sentia que do outro lado o meu colega podia ajudar com informação adicional, como obviamente nunca levava a mal as sugestões que ele me fizesse e me fazem. Até mesmo sugestões de fotografias. Às vezes, não conheces os intervenientes todos e, se calhar, um protagonista estar a falar com outro, é um facto importante. Por isso, é que eu dizia que o fotojornalista vive da situação que contém. Um fotojornalista tem idealmente que ter tanta informação como o jornalista/redator porque isso determina, em muito, a qualidade, a força, a validade e o peso da fotografia que se faz. No caso da fotografia documental, é ainda mais verdade; no caso da fotografia política é ainda mais verdade.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Por tradição, a imprensa europeia tem uma fotografia mais interessante, na minha perspetiva. A imprensa americana é mais conservadora e classicista. Há coisas que são publicadas no *The Guardian* ou no *Libération*, exceto os brilharetes do *The New York Times*, que têm uma outra dimensão. Lá fora, há casos que dão mais importância à fotografia, nem que seja por terem um maior estofo financeiro e um maior investimento na área.

16 - Geralmente, a escolha da legendagem das fotografias é da autoria do editor de secção ou de fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

A legendagem deve ser feita pelo fotógrafo. Por mais simples que seja, o fotógrafo faz sempre uma legenda para identificar o assunto da fotografia. Tem de ter o mínimo de informação, do sítio, do local, do que é, o nome dos protagonistas, etc. É parte integrante do trabalho fotográfico. Era uma coisa que não acontecia no *Público* e eu pu-los a fazer sempre legendas. A legendagem final, que irá ser publicada, é sempre escrita pelo editor. Não me lembro de ter acontecido. As legendas dos jornais são sempre muito descritivas. Pelo menos no *Público*, safam-se disso.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Algumas, práticas. E algumas, técnicas. Fotografamos muito mais, a capacidade para ver como é que reportagem está a decorrer; se estamos a insistir com determinadas ideias que não estão a resultar ou, se por acaso, fizemos um ou dois disparos de um

ângulo interessante e que é uma ideia a explorar. O digital trouxe muitas vantagens na própria elaboração da reportagem, mas também na facilidade que se tem de explorar mais ideias e fazer uma coisa mais completa. O medo do foto amador, o medo de acabar a profissão de fotógrafo por causa do digital é outra falsa questão. Isso é para quem pensa que fotografar é só carregar no botão e que a fotografia está ao alcance de todos. A fotografia já uma coisa democrática há muito tempo e só agora, com o digital, é que se fala nisso. Sempre houve constrangimentos. A fotografia foi sempre um *hobby* muito caro, a revelação, os rolos – ainda é, de certa forma, mas não tão caro como antigamente e isso também é um facto da história da fotografia -, antes já havia pessoas a dedicarem-se à fotografia, agora há mais, mas não vejo aí perigo nenhum porque as pessoas podem um excelente material, ter e encher cartões de 16 GB, mas os enquadramentos estão errados, estão mal expostas e mesmo que estejam bem, falha sempre uma coisa de muito importante, que é a composição e o enquadramento. Há poucas pessoas a olhar para as coisas de uma forma interessantes.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Muito poucas. O básico. Aumentar o contraste, *sharpness*, contraste, *crops* raríssimo, diria quase nunca. Desde que fotografo, que me habituei a fazer o enquadramento integral. Quando faço *crops* no Photoshop é porque a pessoa ou o jornal ou o editor queria só aquela pessoa na foto final. Isso é uma coisa que vem, também, no facto de não ter começado no digital. O digital leva ao chamado *shaping*, que é macaco, que é o fotógrafo que faz dois disparos e vê, está a conferência de imprensa a decorrer, faz outros três disparos e vê. É um hábito péssimo porque os acontecimentos estão a passar à frente dos olhos e o fotógrafo *shaping* está mais preocupada em ver o que fez do que em captar o que está a acontecer, nunca está concentrado com o que está a fazer. Está a acontecer algo muito interessante à frente e ele não vê. Só vejo as fotografias à noite, quando despejo o cartão.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Até onde termina o bom senso. Não sou um fundamentalista em nada na vida, muito menos na fotografia. E agora há muito a discussão que aquilo não é bem fotografia porque tem Photoshop e porque eles tratam a imagem. Falsa questão. Aos colegas que dizem isso passo o tempo a tentar mostrar-lhes que a crua realidade é que o

Photoshop não é uma novidade, a manipulação existe desde o início da fotografia. Passados trinta ou quarenta anos do nascimento do próprio meio, os fotógrafos experimentam com múltiplas exposições, duplas exposições, os fotógrafos a olharem uns para os outros, para si próprios, retirarem coisas da fotografia existe desde sempre. O fundamentalismo à volta do Photoshop é peregrino, uma estupidez porque antigamente na câmara escura manipulava-se da mesma forma: escureciam, aumentavam o contraste, clareava-se certas zonas a que querias dar mais destaque e escurecia-se outras menos relevantes. Isso também faz parte do processo fotográfico. Quando se fotografa, desde o momento que escolhemos o ângulo até quando imprimimos na câmara escura, o trabalho é sempre do fotógrafo, o processo só termina quando se envia a fotografia para o jornal. Quando trato a fotografia também estou a dar a minha interpretação. Estou a escurecer ou a iluminar uma imagem porque quero enfatizar a ação que se desenvolve ali no centro, ou a expressão naquele retrato. O *Photoshop* faz parte do processo de tratamento normal que já se passa há muito tempo e que não foi o Photoshop que inventou.

20 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Infelizmente, já houve casos tristes de alteração da imagem. Não sou fundamentalista se é fotografia de autor, se é um projeto pessoal, mas no fotojornalismo e no documental é absolutamente proibido. Aí, não se pode alterar o esqueleto, o fundamental daquela realidade. Se calhar vou ler a luz, fazer a minha interpretação, mostrar uma realidade pelos meus olhos, mas a alteração da realidade física, não. É absolutamente proibido. Por uma única razão: por causa do suporte onde a imagem vai ser publicada.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Têm o seu lugar. É a mesma coisa que dizer que os jornais em papel vão morrer. Se calhar, os jornais em papel diminuirão, mas vão continuar a existir. Essas coisas são normais. A história da fotografia está cheia desses marcos, dos paradoxos e de fundamentalismos que se esvanecem. Quando a cor apareceu, os fotógrafos do preto

e branco diziam que aquilo não era fotografia; fotografia é a preto e branco. E não é, depende daquilo que se está a fazer. Os fundamentalismos não levam a lado nenhum.

22 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias, da identidade do jornal e do próprio trabalho de autor?

Por questões financeiras. A redução constante de *staff* ligado a uma única coisa, que é a contenção de custos. Essa opção tem efeitos negativos e perniciosos, que é de deixar de haver uma memória do jornal e de ter diferentes visões. Um jornal como o *The New York Times* vende fotografias históricas que são sua propriedade. Também se perde alguma qualidade no jornalismo e no fotojornalismo. Quando se trabalha para uma agência, cuja natureza é fotografar para um cliente não definido, tem-se uma metodologia muito própria; aquilo tem de agradar a muita gente e não propriamente ao leitor que escolheu comprar um jornal pela sua linha editorial particular e com que se identifica. Por isso, é que os jornais têm mais fãs do que outros, determinado tipo de leitores. Se não há *staff* e produção própria, não se tem a visão dos jornalistas, que os leitores procuram. É uma questão que não se põe aqui na Europa de uma forma evidente, mas que acontece nos Estados Unidos, onde os jornais têm ideologias vincadas e assumidas, mais liberais ou conservadoras. Em Portugal, toda a gente sabe que os jornais têm áreas e ideologias específicas, mas nunca são assumidas. Na *Sábado*, nunca se verá uma reportagem, por exemplo sobre a demolição do maior bairro de barracas de Lisboa. Vê-se na *Visão*. Com este recurso a agência, deixa-se de fazer a reportagem que os leitores do jornal esperam, tendo um jornalista e um fotojornalista num determinado sítio, onde poderia focar determinados aspectos, para ter uma reportagem mais geral. Perde-se muito. Com os *freelancers* a questão não é tanto assim por que se for uma colaboração regular trabalham dentro da linha editorial de determinado meio de comunicação, mas por causa de direitos de autor, o trabalho nunca é do jornal. Se os jornais e as revistas se seguissem pela lei rigorosa, eles tinham de pagar sempre que a imagem é reutilizada. Não é uma boa altura para as pessoas começarem a fazer reivindicações. A fotografia de agência é boa para os jornais pela redução de custos, aligeira as redações e as folhas de ordenados, mas perde-se na qualidade do jornalismo.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

O futuro do fotojornalismo não é mau, mas é incerto. Esta foi uma grande mudança, estamos a viver um grande marco histórico, como a introdução do filme de 35 mm, a introdução da cor, o digital e a questão da multimédia e do som é outra. A fotografia está a acompanhar a mudança que os jornais precisavam. Estes é que não estão a aproveitar da mesma forma e da melhor forma. Olhou-se para a Internet como a tábua de salvação do jornalismo, mas afinal não foi. Agora, também se está a olhar para a multimédia como outra tábua de salvação, os *tablet*, mas nem por isso se vê as empresas na comunicação a apostarem nisso. Há os tais mundos cristalizados, são sempre os mesmos, mas depois não sabem bem do que estão a falar. Só eles é que têm um *iPad*, os jornalistas da redação nunca viram um, como é que se espera que a redação compreenda o novo suporte e aquilo que é a filosofia do novo suporte. O *iPad* não só não é a tábua de salvação, como a forma como o estão a fazer não é a correta. O problema é que acreditam que as pessoas leem os jornais para se informarem, quando não é verdade, pois as pessoas já foram bombardeadas com notícias, na televisão, na Internet. Não vale a pena estar a atrasar o fecho do jornal para publicar o resultado do jogo de futebol porque as pessoas já sabem o resultado no próprio dia, e isso é uma estupidez. O futuro está em histórias, conteúdos, aquilo que todos os outros suportes não têm. Outro problema é que as edições dos jornais no *tablet* são exatamente o mesmo que o jornal em papel. O *iPad* é um dispositivo fantástico que mudou muita coisa e ainda vai mudar mais. Os estudos demonstraram que o uso do *iPad* é a partir das dez e meia onze da noite, quando os filhos já estão deitados e o pai e mãe têm, finalmente, tempo para ler revistas. Só se fideliza essas pessoas, só se vende as subscrições caríssimas se, de facto, valer a pena. O futuro é incerto; não é que as ferramentas sejam más, o problema está em como é que as pessoas vão usar esses dispositivos. Em Portugal, ainda é mais incerto porque as coisas estão cristalizadas, as redações não se livram dos «velhos do Restelo», «peças de imobiliário» ou porque têm indemnizações gigantes ou porque é amigo. Não há visão, agilidade, nem lufadas de ar fresco, como existe lá fora. Também está a ser uma peneira. As pessoas que não são capazes estão a sair. Além de que não há investimento financeiro para os jornais possam aproveitar a mudança.

24 - Considera que a fotografia é valorizada a nível salarial?

Não. Paga-se muito mal e cada vez está pior. O pior é que os impostos sobre o trabalho em regime freelancer são demasiados elevados para se poder renovar o equipamento fotográfico como seria desejado.

Entrevista a Dulce Fernandes, ex-fotojornalista do jornal *Público*

Realizada ao telefone desde Nova Iorque, a 20 de setembro de 2012

Biografia

«Nasci em Luanda, em 1973. Já não faço fotojornalismo há dez anos, desde que vim para Nova Iorque. Atualmente, o meu trabalho está relacionado com imagens, mas de uma forma diferente. Estudei Comunicação Social na Universidade Técnica de Lisboa (1997) e Fotografia, ao mesmo tempo. Fiz um curso no Cenjor, depois continuei na universidade e no Ar.Co (1994 a 1997). Participei num programa de intercâmbio do Ar.Co com a *School of Arts Institute of Chicago*. Desde sempre soube que queria fazer fotojornalismo. Estagiei na Lusa e depois, em 1998, no ano da Expo, fui para o *Público*, onde estive quatro anos. Deixei o jornal e vim para Nova Iorque, onde tirei o mestrado em Relações Internacionais, no *City College* de Nova Iorque. Acabei por ficar cá a trabalhar numa ONG ligada ao meio-ambiente. Agora, fiz um documentário e faço produção de conteúdos multimédia. Faço vídeo, áudio.»

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A função social é a mesma do jornalismo escrito. A função principal é informar e transmitir informação.

2 - Indique que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes ao longo do exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Acho que nada do que fiz teve um impacto extraordinário junto dos leitores. O *Público* é um jornal nacional, mas, enfim, tinha na altura uma tiragem de cinquenta e cinco mil exemplares diários, numa fase muito boa. Agora é muito menos do que isso. Não lembro que tenha havido uma situação extraordinária, nem da minha parte, nem da parte dos meus colegas. Também já estou afastada há algum tempo e posso estar a esquecer-me de alguma coisa.

Agora, o que marcou foram todos os trabalhos de grandes fotógrafos documentais e de fotojornalismo que me inspiraram na altura e que investiguei para fazer fotojornalismo, como Sebastião Salgado, James Nachtwey, Josef Koudelka. A nível dos meus colegas, a equipa de fotojornalistas era jovem, como o jornal. Era um jovem

jornal diário, apesar de já ir nos dez anos. Também havia uma tradição fotográfica muito diferente dos outros jornais. Fazíamos coisas mais arrojadas, que os outros jornais não podiam fazer, por decisão da própria editoria de fotografia. Isso funcionou e encaixei-me muito bem. Aprendi muito com os meus colegas na altura. Daniel Rocha, Miguel Silva, Adriano Miranda, que depois foi editor. Essas pessoas também me inspiram.

Em 2001, fui fotografar a Cimeira do G8, numa altura dos protestos muito violentos. George W. Bush era presidente. Naquela cimeira, em Génova, Berlusconi era primeiro-ministro e existia um clima de repressão policial muito intenso. Um manifestante foi morto. A cidade estava completamente barricada, havia helicópteros e ambulâncias por todo o lado. Havia barricadas, carros a arder e eu fotografei as manifestações na rua. Ia para dentro da cimeira, enviar as fotografias, mas ia para as ruas fotografar. Na altura, ainda estava a fotografar em filme e era um processo complicado. Foi o mais o mais próximo que estive numa guerra, uma guerra urbana e foi um trabalho interessante.

4 - De que forma tentava (ou não) ser objetiva na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

A imagem do jornalismo é muito diferente de uma imagem que não tem os condicionantes e os objetivos do jornalismo. Trabalho todos os dias no Photoshop – isto é uma boa maneira de perceber quais são os limites -, mas se me pedirem para trocar a cabeça de duas pessoas numa fotografia, eu não sei fazer. Nunca fiz isso. Automaticamente, não sei fazer porque nunca foi aquilo que era a utilização normal do programa. Há limites de manipulação no fotojornalismo que são muito claros para mim. Podem não ser para outras pessoas. Havia um estagiário no jornal que tinha uma fotografia de uma manifestação. Ele mexeu num postal ou cartaz que estava na rua para reenquadrar melhor. Eu não faço isso e achava que para a minha ética pessoal isso não fazia sentido. Para algumas pessoas, isso não era uma intervenção da realidade, era apenas uma maneira da realidade, pois quando estamos a enquadrar realçamos algumas partes da realidade e excluímos outras. Há um trabalho de manipulação que é inevitável, mas depois existem os critérios pessoais.

5 - A que critérios recorreu para selecionar as suas fotografias?

Os critérios são múltiplos. Depende de cada situação e do material que está à nossa frente e disponível para publicar. Para já, há uma componente técnica que tem de estar aceitável. Não pode estar desfocado, a luz tem de estar bem, o enquadramento. Entre as fotografias que ali estão e que passam esse crivo técnico, vai haver três ou quatro que estão mais interessantes pela composição, pelo significado que têm, pelo dinamismo da imagem. Depois, escolhe-se uma porque nós disparamos dez fotografias por segundo ou mais. A quantidade de imagens é brutal e com o digital ainda é pior. Ao olhar as fotografias, apercebemo-nos que há ali uma diferença mínima entre uma e outra. Acho que os critérios são esses.

6 - A maneira de estar e de ser enquanto fotógrafa intervém no exercício da profissão?

É impossível não ser assim e também é interessante que assim seja. Saí do jornalismo porque queria ter um papel mais interventivo nos assuntos, que como jornalista não podia fazê-lo. Queria envolver-me em campanhas em defesa do meio-ambiente, não podia envolver-me em campanhas de desarmamento nuclear, não podia fazer uma série de coisas porque, como jornalista, tinha de estar no lugar da informação e ser imparcial. Todas essas limitações do jornalismo. Mas enquanto fui fotojornalista, claro que trouxe a minha perspetiva pessoal para o trabalho, mas penso que me mantive naquilo que era a ética da função.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegiava?

Do ponto de vista técnico, não é algo que pense. Na fotografia tem de estar lá. Se for um borrão, não se percebe nada. Muitas vezes, nós estávamos no limite de fazer fotografias muito arrastadas e os leitores queixavam-se. Às vezes, já era uma fórmula e já não era assim tão adequada à situação, mas a ideia de ser original. Em termos técnicos, o que posso referir é que fotografava 80 por cento do tempo com uma grande angular. E isso também se aplicava aos outros fotógrafos do jornal. A maior parte dos casos, estávamos em cima das situações, não tínhamos espaço e o efeito angular adequa-se. Mesmo no *Público*, existia essa escola da angular. Às vezes, um pouco no limite do que pode ser aceitável e de bom gosto porque a grande-angular também distorce muito a imagem. Em termos de estética, tentamos sempre fazer a fotografia mais interessante e original em qualquer situação. Era um pouco por aí.

Tentar fazer uma imagem interessante e que fosse inesperada, diferente das outras. Uma conferência de imprensa é, normalmente, um acontecimento difícil de fotografar porque temos um homem de fato sentado numa mesa com os microfones à frente. Nós tentávamos jogar com as sombras, com os microfones, com as silhuetas e com ângulos improváveis para tornar a coisa mais interessante, mas às vezes é difícil.

8 - Que critérios uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Tem de ser uma imagem informativa, que transmita a ideia do acontecimento, uma imagem com a qual os espectadores ou leitores se relacionem. As imagens que ganham os prémios de fotojornalismo são sempre fotografias de forte impacto emocional e que captam aquilo que é mais profundo no ser humano e com o qual todos nos relacionamos. Há esse nível de universalidade que nos une e que a fotografia transmite. A um nível mais geral, é sempre essa procura de representar e expressar a realidade que comunica e tem uma intensidade emocional com a qual as pessoas se podem relacionar.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Isso aplica-se também à escrita e até pode ser mais problemática. Também há formas de jornalismo diferente e formatos que se adequam mais a uma visão mais documental, mais factual e a uma visão mais pessoal e intimista. O que é que transmite melhor a realidade, o que é que dá uma ideia melhor do que aconteceu? Às vezes, é um efeito fotográfico em que o fotógrafo passou um mês, conheceu as pessoas, envolveu-se emocionalmente e tem uma ligação muito íntima com uma realidade, além do investimento de tempo. Se tivesse lá meia hora a fazer fotografias, com uma perspetiva mais factual e distante, não conseguiria transmitir tão bem. Todas as questões e preocupações quanto à questão da fotografia ser manipulada são legítimas, mas também há um lado muito enriquecedor de trazer perspetivas mais pessoais para o fotojornalismo que não deve ser abandonado.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Em qualquer altura. Depende da honestidade e do rigor ético do fotógrafo, do editor, da redação, do diretor do jornal. No *Público*, nunca vi nenhum caso em que estávamos a manipular uma imagem para fazer qualquer coisa. O que fazíamos era melhorar o contraste, a cor, reenquadrar. Tudo isso era completamente aceite, mas manipular uma imagem para que fosse uma coisa diferente e despropositadamente com outro significado daquele que era na realidade nunca vi. Há casos em que isso tem acontecido e tem havido escândalos. Não há um limite técnico para que isso não aconteça.

11 - Enquanto fotógrafa, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É uma pergunta interessante até porque fiz essa transição da fotografia para o vídeo. São duas linguagens diferentes. Há muitas coisas que são semelhantes que tem a ver com a fotografia, com a luz, o enquadramento. Mas depois existe a dimensão de tempo e de som no vídeo que a fotografia não tem. Há situações em que uma coisa se adequa melhor com um dispositivo do que com o outro. Há situações em que o fotógrafo ou videógrafo consegue captar melhor de uma maneira do que de outra. Lembro-me de muitas vezes pensar "isto era muito melhor ser captado em vídeo porque há aqui uma intensidade de som e movimento que uma fotografia muito dificilmente consegue captar, mas depois, ao mesmo tempo, a fotografia tem uma qualidade de contemplação e de captar a atenção muito maior do que a imagem em movimento. Curiosamente, faço muitos trabalhos que, em vez de serem vídeos com a linguagem em movimento, é fotografia fixa com áudio e crio uma história em vídeo com essas imagens. Mas há temas para os quais prefiro a fotografia fixa, porque é mais contemplativa, permite fazer imagens com mais pormenor e chamar mais a atenção do espectador para determinados detalhes do que em vídeo.

12 - Até onde estava disposta a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Tentamos sempre fazer o melhor possível. Depois, a nível físico, há uma reação instintiva de proteção pessoal que é ativada. Nunca estive em situações desse grau de perigo, mas isso é uma coisa que está com a pessoa. Eu e os meus colegas estávamos sempre dispostos a ir onde fosse possível, a investir tempo e a esperar. Manter

contactos com as pessoas, relacionarmo-nos com quem estava nos sítios para conseguir a melhor imagem.

A nível ético, lembro-me de um caso em que estava um cidadão brasileiro detido no CEF, no aeroporto. Aquilo tinha um critério noticioso. Estávamos à espera que ele saísse e quando aconteceu, ele disse-nos que não queria se fotografado, que não queria que se falasse daquilo. Aí há uma decisão difícil que é respeitar a vontade da pessoa ou – penso que, na altura, nós achámos que aquilo era notícia e havia ali um critério jornalístico válido – levar a história avante porque achámos que havia uma notícia. Na altura, decidi que não fotografava. Não era um caso extremo, em que tinha mesmo que ser. Era uma notícia mínima. Seria difícil dizer com uma ideia abstrata.

13 - A fotografia era valorizada pelo *Público*? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Na altura, o *Público* valorizava muito a imagem. Agora, o jornal é completamente diferente. Na minha opinião, o grafismo foi desvirtuado. A primeira página é um horror, com muitas imagens, coisas pequeninas e recortadas. Mas na altura, ainda com o *design* original, que era muito limpo, clássico e rigoroso, havia uma linha editorial forte que privilegiava a fotografia. Era diferente do resto da imprensa em Portugal e, como fotógrafo em início de carreira, foi um privilégio poder trabalhar neste contexto.

O texto é sempre principal, apesar de haver tentativas de criar rubricas no jornal baseadas em fotografia. Lembro-me que um dos suplementos culturais, não sei se foi o *y*, tinha uma secção que era sobre fotografia; depois havia três ou quatro linhas ou apenas uma frase. Era um pouco lírico. Acho que continua a haver coisas deste tipo. Fazer fotografia fotojornalística é a mesma coisa da reportagem escrita, mas que implica um envolvimento de custos muito grande. É difícil, sobretudo num jornal diário, insistir em ensaio fotográfico ou reportagem fotográfica. Mas é a mesma coisa para a escrita. Penso que a escrita tinha mais abertura nesse aspeto; mas a fotografia tinha pouco. Portanto, é difícil apontar números. Talvez 70/30.

14 - Considera que o trabalho do redator condicionou o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funcionava como um todo, um bom trabalho de equipa?

Penso que não. Não era um problema. As lutas que os fotógrafos tinham dentro da redação tinham mais a ver com paginação do que propriamente com o trabalho no

terreno. A maior parte das vezes corria bem. Há sempre os condicionalismos de tempos, pois fazíamos vários trabalhos no mesmo dia. Era o normal. Fazer três ou quatro notícias num dia. Isso é muito desgastante e limitador para a qualidade que se quer fazer, mas no jornalismo diário era assim. Em relação ao trabalho de equipa, em reportagem as pessoas vão para fora e cria-se um sentimento de camaradagem e há ali uma entre ajuda. Às vezes, os jornalistas-redatores têm ideias para fotografias ou dizem alguma coisa ou têm mais informação sobre o tema do que os fotógrafos que, normalmente, não têm tempo para pesquisar. Isso é desencorajado, mas é assim que funciona num jornal diário. Não me lembro de haver conflitos.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Penso que a valorização da imagem é mais uma questão de linha editorial do que de nacionalidade do jornal. Na altura, não havia assim uma diferença tão relevante entre jornais portugueses e espanhóis ou ingleses. Agora não vejo os jornais portugueses, mas na altura não me parecia muito diferente.

16 - Geralmente, a escolha da legendagem da autoria do editor de secção ou de fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Tenho a certeza que sim, mas não consigo dar exemplos porque já foi há muito tempo. Mas seria alterar não por intenção de realmente dar outro sentido, mas por desconexão entre o fotógrafo e o jornalista que fez a reportagem ou com o editor que está a fechar a página. O jornalista que escreveu já não está lá, o editor tem de pôr uma legenda, mas já não está lá ninguém e ele escreve algo que não tem a ver. Mais por aí do que por intencionalidade direta.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico? Viveu as duas realidades?

Não, quando sai do jornal ainda foi antes do digital. Portanto, não posso falar dessa diferença. Agora os meus colegas fotografam muito mais e estão sempre a olhar para as imagens no local.

18 - Ao editar as imagens em Photoshop para as preparar para publicação, que alterações costumava fazer nas fotografias?

As imagens são quase sempre reenquadradas. Faz-se a correção de cor e equilibra-se as zonas de sombra e de luz. Há zonas que estão escuras e têm que ser aclaradas ou estão rebentadas e sem informação e temos de trazer alguma informação àquela zona. As alterações que se fazem têm a ver com contraste e luminosidade. Faço o mesmo que fazia em laboratório. Aprendi fotografia em laboratório; na câmara escura. O trabalho é exatamente o mesmo. Às vezes, a imagem está ligeiramente desfocada e queremos ter um pouco mais destaque num determinado elemento da imagem. Provocamos um pequeno desfoque, mas tudo isto são coisas mínimas. Nem se quer tenho a técnica para fazer isso. Ao nível de tratamento da imagem, quer seja eu como os meus colegas, era isto que fazíamos.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Até o limite daquilo que estava à frente da câmara e do fotógrafo e que não seja nenhuma manipulação. O problema põe-se quando o fotógrafo não captou bem aquilo que foi o acontecimento. Porque perdeu o momento, está desfocado ou qualquer situação do género e recorre à edição, não para criar uma realidade diferente do que aconteceu, mas para criar uma realidade que aconteceu, mas que, por qualquer motivo, o fotógrafo não captou. Para mim, esta referência está igualmente fora dos limites do que é aceitável. Não captou, paciência. Recorre-se à agência. São os condicionantes do trabalho diário.

20 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

É muito difícil, para mim, responder. Não sei se há um descrédito por causa do digital. Com o digital é mais fácil e mais cómodo manipular, mas sempre houve manipulação e sempre foi possível tecnicamente. Não acho que seja tanto por aí. Esta pergunta talvez tenha um contexto mais alargado, que é o descrédito do público em geral, na imprensa. Aí, também, não só pelo lado da manipulação, mas por todo o contexto do papel da imprensa não estar a ser minimente cumprido.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

O movimento do jornalismo cívico é incrível e veio pôr os jornalistas profissionais um pouco em alerta e na defensiva. Há lados positivos e negativos. O lado negativo tem a

ver com o facto da captação da realidade não ter critérios deontológicos e ser muitas vezes quase impossível averiguar se aquilo é verdade ou não, se é ou não manipulado. Estou em Nova Iorque e, há dias, estive a ver as imagens das manifestações em Portugal. Uma coisa gigantesca. Depois, alguém me chamou a atenção e disse que as imagens foram manipuladas e que não é nada assim. Estou a ver aquelas imagens que põem no *facebook* e acredito que aquilo é tudo assim. Há esse perigo. Por outro lado, há uma riqueza muito grande por haver câmaras por todo o lado e as pessoas conseguirem captar. Há situações no mundo muito complicadas e a fotografia é a única linha de comunicação com o exterior e que põe algumas pessoas a salvo. Nunca poderia falar mal sobre o jornalismo cívico.

22 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Como vê esta tendência.

Por pressão económica. Os jornais têm cada vez menos leitores. Não sei qual é a tiragem do público agora, mas deve de ser muito menor do que na altura em que lá trabalhava e já era baixa. Na altura, fazíamos cinquenta e cinco mil exemplares e havia um problema de "como é que conseguimos crescer mais". Não há massa crítica, não há cabeças. São dez milhões de pessoas e é um retângulo pequenino na cauda da Europa. Não é possível. Mesmo que as pessoas lessem e comprassem mais jornais, a margem de crescimento é mínima. Vamos imaginar que seria de cinco por cento. É um país pequeno, há economias de escala e existe muito mais possibilidades das coisas crescerem num espaço maior do que num país pequenino. É um condicionalismo de base, que seja qual for o contexto, há sempre essa limitação.

Depois, o que começou a acontecer foi o corte gradual, sistemático e imparável daquilo que era o maior valor da redação que eram as pessoas. Foram sendo despedidas, dispensadas, desencorajadas e cada vez surgiu mais um trabalho medíocre, superficial, imediato. Enviam jornalistas em reportagem e essas viagens são pagas por um patrocinador que depois tem publicidade no jornal. Todas estas promiscuidades. Lá está. O modelo alternativo ainda não foi encontrado. Como manter a sobrevivência e sustentabilidade do jornal sem ser por aí? Qual é o modelo sustentável? Ainda não se conseguiu perceber.

22a) - Essa opção poderá ou não revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias, da identidade do jornal e do próprio trabalho de autor?

Claro que sim.

23 - Como vê o futuro do fotojornalismo, em Portugal. Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

É difícil falar do fotojornalismo, no particular. A imprensa, em geral, está num estado lastimável. É uma questão que tem a ver com o próprio futuro da democracia e aquilo que nós queremos que seja a vida em sociedade. É muito complicado para uma imprensa que cumpra a sua função com serviço público de informação continuar a funcionar porque a pressão económica é tão grande que é muito difícil. O *New York Times*, por exemplo, é pago. Há uma subscrição para a versão online. Pode-se ler dez artigos gratuitamente e a partir daí é pago. Estão a tentar testar novos modelos de rentabilização ou de sobrevivência financeira dos jornais e é muito complicado. O jornalismo de qualidade precisa de dinheiro, de tempo, de profissionais qualificados. Em Portugal, é incrível que um jornalista da qualidade, por exemplo, de Pedro Rosa Mendes se sinta desmotivado para trabalhar no país. É um sinal entristecedor e que não promete nada de bom para a imprensa portuguesa. Esta é a minha visão aqui de longe, que não leio jornais nacionais, nem televisões e procuro não ver televisão quando estou em Portugal. É problemático e põe em causa os fundamentos da própria democracia. Não é possível haver democracia se não houver imprensa de qualidade.

24 - Considera que os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo? Mesmo à distância, qual é a sua opinião?

Não faço ideia. A ideia que tenho é que não está a correr muito bem. No entanto, é possível que haja exemplos de sucesso e projetos que estão a correr bem. Digamos que o que tenho visto no *Público* de portfólios digitais, considero que não são muito bem conseguidos. Estão mal conceptualizados tecnicamente. Deveriam ser mais interessantes como experiência interativa para o leitor. Não tem a ver com a qualidade das imagens, que continuam a ser ótimas, mas com o não ter ainda sido explorado a

ferramenta técnica para usar essas imagens *online* da forma mais atrativa possível. Pode haver exemplos mais interessantes.

24a) - Partindo dos exemplos que encontra nos Estados Unidos, como o *New York Times*, a imprensa americana está a anos de luz da portuguesa no aproveitamento das novas plataformas.

Não sei se estão a anos de luz, mas encontram-se uns passos mais à frente. Depois, há um mercado incomparável aqui. Acho que a tiragem do *The New York Times* é de meio milhão de exemplares. É incomparável também a nível de recursos. Depois, conseguem fazer coisas completamente diferentes. Também não estou a acompanhar. Não tenho iPhone, nem iPad. Estou desligada da vanguarda dessas tecnologias. Por isso, não sou a pessoa mais indicada para falar disso.

25 - Pode falar um pouco mais da sua passagem da fotografia para o vídeo? Porquê a opção de sair do *Público*, de Portugal, deixar a fotografia e apostar no vídeo?

Quando deixei o jornal, em 2002, sai pelas causas que já mencionei. Queria participar de forma mais ativa nos assuntos que me eram importantes e que como jornalista não podia fazer. Depois, trabalhei quatro anos e meio num jornal diário. Não havia muito mais a fazer ali. Tinha explorado tudo o que queria. Não pretendia ser editora. Ser editora é um trabalho horrível. Queria fotografar e não resolver problemas na redação. Queria fazer ensaio fotográfico. Na altura, pensei ser freelancer. Quando sai do jornal, pensei que, um dia mais tarde, viria a fazer fotografia. Sai do jornal e vim para Nova Iorque tirar um mestrado, na área das Relações Internacionais, mas não sabia muito bem o que queria fazer. Achava que queria trabalhar numa Organização Não Governamental, nas Nações Unidas, mas tinha a ideia que um dia mais tarde iria voltar a trabalhar com imagem, mas não sabia bem como. Comecei a trabalhar numa ONG, num programa de desarmamento nuclear, questões de segurança e coisas na ONU que nada tinham a ver com imagem. O que fazia era organização base, escrever, reuniões. Mas depois, comecei, lentamente, a interessar-me por vídeo porque tive a ideia de fazer um filme documental que nada tinha a ver com o meu trabalho. Comecei a fazer cursos de formação, aqui, em Nova Iorque. Tinha um projeto e precisava de aprender como o conceber. Depois, comecei a usar esses conhecimentos e a fazer coisas na ONG em questões ambientais e foi assim a transição para voltar a trabalhar em imagem. No início, trabalhar em vídeo era uma coisa estranhíssima, pois como fotógrafa estava

formatada para enquadramento, disparo e o vídeo não funciona assim. Há muitas coisas que são semelhantes, mas há outras que não são. O contar uma história, o *story tell*, que é a base de uma reportagem fotográfica, de um livro, de um vídeo, seja do que for, é centrada nessa necessidade humana muito básica de sentar à volta de uma fogueira e contar uma história com princípio, meio e fim, o problema, as personagens que se debatem com uma questão que ultrapassam, de uma forma positiva ou negativa, chegando ao fim. Tem sido muito interessante fazer esta transição.

Estou a pensar em voltar a Portugal. Agora, sou *freelancer*, tenho a minha própria empresa de produção multimédia e não consigo estar aqui no inverno, que é muito frio. Estou a pensar voltar, mas sempre temporariamente, pois não posso ficar aí muito tempo.

26 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Neste momento, em Portugal não sei, mas julgo que não.

Entrevista Eduardo Gageiro, fotógrafo do *Diário Ilustrado*, d'*O Século Ilustrado e* revista *Sábado*

Realizada a 20 de agosto de 2014, em Sacavém

Percurso biográfico

«Nasci a 16 de fevereiro de 1935, em frente à fábrica de Loiça de Sacavém. Daqui à minha casa, são trinta ou quarenta passos. A fábrica chegou a ter 1300 operários. Muitos destes trabalhadores iam à casa do meu pai, um pequeno restaurante, que se chamava na altura uma casa de pasto. De manhã, deixavam as marmitas com o comer deles para a minha mãe aquecer, num fogão imenso a lenha. À hora de almoço, iam lá comer e consumiam apenas uma garrafinha de vinho, que era o pirolito. Aquilo levava 2 dl. Claro que o meu pai não leva nada por aquecer o comer. Em miúdo, convivi muito com essas pessoas. Entretanto, terminei a quarta classe. Queria estudar, mas o meu pai não deixou: "Não. Vens para o balcão aviar."Fiquei profundamente magoado. Quando tinha doze anos, o meu pai mandou-me para o escritório da fábrica de loiça de Sacavém, acreditando ele que ali é que estaria o meu futuro. Vim furioso, mas passado pouco tempo constatei que não era assim tão negativo. O meu contacto com os operários começou a ser mais intenso, mas também com muitos artistas. Comecei com uma máquina pequeninha a fazer fotografias. Como andava de secção em secção a levar papéis, convivi com aquela gente toda, incluindo os grandes artistas. Achavam-me graça, pois era um miúdo curioso e queria saber tudo. Passado um tempo, mostrei as fotografias ao escultor Armando Mesquita: "Ó miúdo, tu tens olho, mas não percebes nada de composição. Por isso, vais ao meu *atelier*, ao final da tarde, que te dou umas lições de composição". Ele tinha um *atelier* em Sacavém. Lembro-me que a primeira coisa que ele fez foi um retângulo aos quadradinhos: «Esta é a regra de ouro. Portanto, deves tentar colocar sempre o assunto principal ou do lado esquerdo ou direito, sobretudo, do direito. A vista tem tendência a olhar para a direita. Nunca ao meio. De forma que tens de encontrar vários elementos de composição também para o lado esquerdo, para equilibrar, mas o motivo principal fica quase sempre do lado direito.» A partir daí, comecei a fotografar de maneira diferente. Houve outro momento que também influenciou muito a minha decisão de querer ser fotojornalista: Quando tinha cerca de onze anos, logo a seguir à guerra, não havia nada para comer,

em Portugal. Um dia, por volta das quatro ou cinco da manhã, ouço muito barulho e levanto-me. Quando espreito para o estabelecimento do meu pai, fico muito surpreendido porque vi um mundo que desconhecia. À hora do almoço, via apenas os operários, que eram pessoas excelentes, mas que viviam com dificuldades, e àquela hora apareciam pessoas muito bem vestidas, mulheres belíssimas e homens com fatos que nunca tinha visto. Ainda não havia televisão. Eram pessoas que vinham dos espetáculos do Parque Mayer e, àquela hora, regressavam da "Batota", como se chamava na altura, do Casino do Estoril. Vinham à casa do meu pai porque, praticamente, não havia comer em Portugal, mas o meu pai conseguia. Já naquela altura havia corrupção. A Intendência Geral de Abastecimentos é que tinha de fiscalizar tudo. No entanto, eram os próprios fiscais que vendiam o bacalhau ao meu pai. A carne arranjava-a num quartel, onde um sargento, em vez de dar a carne aos soldados, também lha vendia. E tinha vinho excelente de Arruda dos Vinhos. De forma que era um mundo desigual. Na fábrica andavam de pé descalço e depois havia aquela gente. Aquilo gerou uma certa revolta em mim, por causa das desigualdades sociais. Entretanto, também conheci um grupo de jovens mais jovens do que eu que andava na universidade e me dava livros. Colava-me sempre a quem pudesse saber mais do que eu. Li centenas de livros. Num livro, encontrei uma frase que me marcou a vida: «Tu podes, assim tu queiras.» Então, eu, no escritório, fiz um *dossier* que me acompanhava sempre e onde pus aquela frase na capa. Sentia sempre esta ânsia de saber mais. Tive sempre muita vontade de colaborar em jornais e revistas. Dava-me muito bem com um rapaz da minha idade, Mário Ventura Henriques, que também queria ser jornalista. Fizemos os primeiros trabalhos juntos para uma publicação que se chamava *Cartaz* e outra que era a *Vida Ribatejana*. Ele foi para o *Diário Popular*, mas eu não consegui. Era muito difícil entrar. Nessa época, havia uma máfia nos jornais; eram quatro ou cinco, que trocavam fotografias. Também existiam alguns bons fotógrafos, como os irmãos Mário e Horácio Novais, que eram excelentes, Armando Serôdio e tantos outros, mas eles não deixavam entrar ninguém porque eram um bando de medíocres e receavam que a sua mediocridade fosse exposta, se viesse alguém mais inteligente do que eles. Eram do *Diário da Manhã*, do *Diário de Notícia*s e, entre outros, do *Novidades.* A forma de trabalhar deles era assim: «Foste fazer aquele serviço? Então, dá-me o "boneco" que eu não fui e dou-te outro». E trocavam. Por causa destes jogos,

ninguém conseguia entrar. Simplesmente, conseguiam manter aquela estrutura. A uma determinada altura, Mário Ventura, que já estava no *Diário Popular*, participava nuns jantares entre jornalistas e onde estavam grandes craques dos jornais, como Urbano Carrasco, do *Diário Popular*, entre outros. Convidou-me para lá ir. Fui e ele apresentou-me. Manifestei o meu interesse em ir para os jornais. O Dr. Jorge Tavares Rodrigues, que era diretor do *Diário Ilustrado,* disse para aparecer lá e levar umas fotografias. Primeiro, esteve lá o Miguel Urbano Rodrigues, que entretanto foi marginalizado. Foi na fase dele que pensei em ir, porque nessa altura o jornal era excelente. Quando fui, já não era a mesma coisa. De qualquer forma, como estava a contar, no dia seguinte lá estava na redação com as fotografias. Estávamos em 1957. Existia apenas um ou dois autocarros de Sacavém para Lisboa, e o comboio. Quando cheguei à redação, fiquei a olhar com um ar muito admirado. Quando estou sentado com a minha máquina e o *flash,* já com cabo - era miúdo, mas já sabia que era uma estupidez usar *flash* direto -, aparece João Ribeiro e com uma voz muita agressiva pergunta-me: "Quem és tu? O que vens para cá fazer?". – "Venho para fazer fotografias". – "Fazer fotografias! Vais mas é para o laboratório revelar as minhas fotografias, as do Firmino e não sei quem mais. Quem manda aqui sou eu e não é o chefe de redação». E, na verdade, mandava mais do que o chefe de redação. Era assim. Lá vou para o laboratório muito triste. A minha sorte foi que encontrei lá alguns amigos fantásticos e que me apoiavam, como Rui Lavinha, que fazia gravuras e trabalhava mesmo ao lado do laboratório. Lá estava eu muito triste a pensar em voltar para Sacavém. O meu pai queria-me bater porque sai de casa e fui para a casa de uma tia minha. A minha dizia-me: "Não tens necessidade de ser fotógrafo, como se fosse uma atividade pejorativa". De qualquer forma, lá estou eu no laboratório, a revelar à mão aqueles rolos de inaugurações e conferências de imprensa, quando, um dia à tarde, telefona um redator para lá a pedir que fosse à redação e levasse a máquina. O *Diário Ilustrado* tinha um suplemento literário onde escreviam intelectuais, professores universitários. Não eram empregados do jornal. Lá fui eu fazer umas fotografias, se a minha memória não me falha, a Ferreira de Castro. Já conhecia toda a obra de Ferreira de Castro. Estava muito preocupado porque era o meu primeiro trabalho. Ouço o que ele diz, faço duas ou três fotografias. Depois, realizo uma diversidade de fotografias para tentar aproveitar o ambiente onde ele trabalhava e

vou revelar o trabalho no laboratório com o todo o carinho, pois eram as minhas. Faço umas ampliações e mando para a redação. Fui chamado ao diretor. "Eh pá. Tu tens olho. Fotografas de outra maneira. Vais passar a ser o fotógrafo do suplemento literário". E foi a minha sorte. Nessa altura, tudo o que tivesse a ver com as grandes vedetas e intelectuais, eu fotografava. Davam-me livros com dedicatórias. Fazia perguntas, gostavam da minha curiosidade e acabava por ficar amigo deles. E assim evoluí. Concorria a concursos. Comecei a ganhar prémios. Depois, os tipos que me detestavam começavam a dizer que eu só ganhava prémios em concursos de países de Leste com meninos ranhosos. Não tenho uma fotografia com meninos ranhosos. Ganhei centenas de prémios, sem ser em países de Leste e sem ser com meninos ranhosos. O meu grande apoio foram os redatores. Sempre que ganhava prémios, os redatores escreviam notícias. Ficava contente e os outros fotógrafos ficavam furiosos. Entretanto, o *Diário Ilustrado* estava quase a acabar. Vou falar com Brás Medeiros, primo do Balsemão, para ir para O *Diário Popular*. Gostava de ir para o *Diário Popular* até cheguei a falar com o Mário Ventura. Disse que estava desempregado com uma filha pequena. O Rui ainda não tinha nascido. Digo ao João Ribeiro que estava a aguardar que me chamassem e depois ele é que foi. Nessa altura, cortei relações com ele e ainda lhe quis bater. O tipo tinha imensos "tachos" e ficou com mais um, enquanto eu estava desempregado. Foi terrível. Andei um pouco à deriva. Colaborei com vários sítios, com a *Eva*, por exemplo, até que comei a trabalhar para *O Século* e *O Século Ilustrado*. Nessa altura, quem fazia fotografias para *O Século Ilustrado* era a Beatriz Ferreira, uma péssima fotógrafa. Era informadora da PIDE e ajudou a que eu fosse preso. Eu vi. Armava-se em vítima, mas toda a gente sabia que ela colaborava com a PIDE. Fazia ampliações de fotografias e entregava-lhes. Não me disseram. Eu vi. A PIDE pressionava, mas uma pessoa podia não dar. Começo a colaborar e era ela quem praticamente fazia fotografia n'*O Século.* Tudo o que era cerimónia do regime, cerimónias femininas e coisas assim, ela fotografava. Um dia, foi para lá um homem fantástico chamado Nelson de Barros, autor de teatro. Era um homem justo e culto. Achou que aquela revista não era nada e revolucionou tudo. Começou a fazer cobertura dos espetáculos. Até perdi a cabeça, na altura. Portei-me mal. Ainda agora me retalio e já foi no século XX. Acontece que começou a fazer fotografias mais sociais. Fui fotografar Trás-os-Montes com Roby Amorim, a Nazaré e outros sítios. *O Século*

Ilustrado transformou-se noutra coisa. A Beatriz passou a ter apenas uma página e foi aí que, por ciúme, ela me denunciou. A minha progressão na carreira foi n'*O Século Ilustrado*. Quis ter um laboratório só para mim, longe da máfia. Os fotógrafos mais jovens, como Luiz Carvalho e António Pedro Ferreira, iam para lá e eu tratava-os bem. Lembrava-me de quando era da idade deles e ninguém me ligava nenhuma. Tenho-lhes muita estima e são muito bons fotógrafos. Na altura, ninguém assinava os trabalhos até que passei a ir para a montagem, onde acompanhava o processo todo e exigia que colocassem o nome. A primeira vez que começou a aparecer os nomes nas fotografias foi *n'O Século Ilustrado*, na década de 60. Passei a exigir que assinassem os meus trabalhos. "O fotógrafo não é lixo. É um autor", dizia-lhes. Até então, só o redator é que assinava e era gente. O fotógrafo não existia. Só a partir do final da década de 60 e tal é que passámos a ter carteira profissional. Há uns tempos, a Torre do Tombo começou a vender algumas fotografias minhas, que eu julgava indevidamente, mas isso já está esclarecido e eles têm razão porque não estão assinadas.»

Consegue fazer uma descrição do fotógrafo da época?

Os fotógrafos dos anos 1950 e 1960 eram medíocres, com pouca formação e talento e que, por isso, não deixavam entrar ninguém com medo que a sua inteligência expusesse a sua mediocridade. Geralmente, tinham vários "tachos". Eram fotógrafos, por exemplo, do *Diário da Manhã* e faziam inúmeros serviços para a União Nacional. Não deixavam entrar ninguém. A minha sorte, naquele dia em que consegui fazer o meu primeiro serviço, é que eles tinham ido para o *Diário da Manhã*. Só estavam de manhã no *Diário Ilustrado*. À tarde, iam para o *Diário da Manhã* e a seguir as fotografias dos "tachos". No caso do *Diário Ilustrado*, chegavam às nove ou dez horas e perguntavam pela agenda. Marcavam os serviços, tiravam a câmara do armário, iam fazer o serviço que lhes estivesse marcado e depois voltavam a guardar a câmara. A máquina era só para fazer aquele trabalho. Nunca traziam a câmara com eles. Eu andava sempre com a máquina e é por isso que tenho fotografias que eles nunca teriam. Por isso, é que, daquela época, poucos fotógrafos profissionais têm tantas fotografias de Lisboa como eu. Só se fossem alguns amadores que tiravam fotografias aos fins-de-semana. Porque os fotógrafos profissionais não têm.

E como eram as fotografias do Estado Novo?

Eram imagens de um Portugal cinzento. Havia os chamados *saloons.* Quem critica os *saloons* tem razão porque era uma fotografia rebuscadíssima. Se calhar, o meu êxito explica-se, precisamente, por não fazer a fotografia rebuscada, mas sim mais direta. As minhas fotos eram esteticamente bonitas, mas tinham força e conteúdo. As outras eram cor-de-rosa e simplesmente bonitas. Não sou fotógrafo dos salões. Quando participava, mostrava sempre uma fotografia diferente. Existe um fotógrafo, o Artur Pastor, que era fotógrafo oficial do Ministério da Agricultura e das Pescas. As fotografias dele são perfeitíssimas. Ele entregava os rolos na Filme Arte e depois chegava ao ponto de retirar da fotografia uma folha que estivesse fora de sítio. O Portugal cor-de-rosa do Artur Pastor não era o meu. Tem fotos bonitas, mas não era o meu.

A Censura estava mais atenta à fotografia ou ao texto?

Às duas coisas. A certa altura, *O Século Ilustrado* foi uma "pedrada no charco" e incomodou-os muito porque as reportagens que íamos fazer já tinham conteúdo. Não eram superficiais. Procurávamos dar uma certa força ao acontecimento. Mostrar a realidade. Não era a realidade nua e crua, mas com alguma beleza. Foi muito complicado. O *Século Ilustrado* teve imensas reportagens cortadas com lápis azul. Se formos à Hemeroteca ou à Torre do Tombo, o tipo de reportagens que proliferava na imprensa era cor-de-rosa. Não existiam pessoas pobres, nem pedreiros, nem carpinteiros, operários. Eram só pessoas engomadinhas. De forma, que isso chocou-me. Como estive na fábrica da loiça, fiquei incomodado e deu-me vontade de mostrar: "As pessoas não conhecem este mundo! Não pode ser".

Quando começou a fotografar, qual considerava ser a função social da sua fotografia?

A minha fotografia pretendia ser de denúncia para o mundo que não é considerado. Ainda hoje, tenho esta preocupação. Ontem, foi o Dia Mundial da Fotografia e estive na SIC falar. Tenho a certeza que fui muito inconveniente, mas tinha que ser. Já fotografei em setenta países, fotografei ditadores. Estive na China, na União Soviética, em Cuba, no Iraque, mas o lugar onde tive mais problemas para fotografar e já fui duas vezes preso é num sítio que dizem que é democrático: Israel. É terrível ir lá porque uma pessoa que tem coração fica revoltada com aqueles tipos. Tenho amigos judeus que muito estimo e não têm nada a ver com aquilo. Mas aquele país é terrível. Não

aconselho ninguém a ir lá. Em 2006, estava a fotografar um jovem palestiniano vestido de calções e calçado com alpargatas de meter no dedo para o meu livro sobre as religiões e eles despedem-no literalmente na rua para o humilharem. Fotografei-o e fui logo preso. Mostro a minha carteira internacional e eles tiram-ma. "Aqui isto não vale nada. Quem manda somos nós". A minha sorte é que levei uma carta da embaixada a dizer quem eu era e que estava a fazer um livro sobre religiões para não me tratarem mal. Foi a minha safa. Fiquei fulo. Estava desejoso de me vir embora." Fui numa excursão evangélica, mas também não fiquei muito bem impressionado. Para eles, o ser humano não é todo igual. Quis ir para os conhecer. Mas eu quis ficar seis dias sozinho, em Jerusalém, sem guias, que só vão onde eles querem. Aí é que vi o verdadeiro Israel. Jerusalém é uma cidade ocupada. Tratam os palestinianos de uma forma controladíssima. Fiquei irritadíssimo. Então, com esta história da Faixa de Gaza, saltei-me ao ar. Causa-me muito revolta e ontem, na televisão, não consegui ficar calado em relação ao que se está a passar.

É um dos principais fotógrafos da Revolução de Abril. Quais considera serem as fotografias da sua vida?

A fotografia da minha vida é a de Salgueiro Maia, em que ele diz que está a morder os lábios para não chorar. É um documento único. No 25 de Abril, ligou-me alguma malta amiga que percebia mais de política do que eu, a dizer para levar muitos rolos porque hoje é que era. Quando aquilo acontece, sentimos, pela primeira vez, a liberdade. A minha falta de medo e a decisão de estar ali sem ligar às ordens de fogo que se ouviam porque o importante era que aquele momento era o grande dia. Nunca tive medo, nem pensei no medo. Sentia apenas que tinha de acontecer qualquer coisa de muito importante que mudaria para sempre o futuro do País e acabar com a censura nos jornais. Assisti às negociações e tenho fotografias de planos próximos, a "dar o corpo às balas". E não como Alfredo Cunha, com teleobjetivas de uma janela. Pensei que, a partir daquele dia, tudo seria diferente. Com o tempo, a esperança foi-se desvanecendo. Verificou-se um grande salto na educação, o António Arnaut fez um Serviço Nacional de Saúde fantástico. Houve coisas muito boas, mas a partir da altura em que o grande capital começou a tomar conta de tudo, as pessoas começaram a sofrer na pele. Houve abusos com dinheiro que não existe. Agora, tiraram o tapete às pessoas.

Ainda em relação às minhas fotografias, a fotografia da mulher da Nazaré também foi muito importante. Contribuiu para que eu tivesse sido preso. Diziam que dava uma má imagem de Portugal. Enviei essa imagem para vários concursos e ganhou cerca de vinte e tal medalhas de ouro.

Como vê o jornalismo de hoje?

Hoje quase não se faz jornalismo. Mais do que nunca, agora há um grupo de fotojornalistas muito bom. Jovens com um grande talento que não havia no meu tempo. Dou-me com todos e gosto de os conhecer. Adoro. Tenho muita pena porque, apesar do seu talento, não têm emprego. Chegaram a acordo com os fotojornalistas para saírem e depois pagam à peça quarenta ou cinquenta euros por trabalho. Tramaram a vida aos jovens, o que é terrível. Deixou-se de fazer reportagem, onde se fazem grandes fotografias e boas histórias. Talvez a televisão também tenha contribuído para a fotografia ter menos impacto. Simplesmente, as grandes revistas deviam de ter bons fotógrafos e realizar grandes reportagens de investigação. Quando comecei a trabalhar, comprava a *Life*, sugerida pelo meu amigo José Cardoso Pires, e concorria aos prémios apenas para ter acesso aos catálogos e ver o que os outros fotógrafos lá fora faziam. Procurei sempre evoluir. Continuo a comprar livros e a ver o que se faz no mundo. Aborrece-me muito pensar que há pessoas que dizem que continuo no tempo da pedra lascada. Continuo a fotografar e a atualizar-me todos os dias.

Ao longo da sua longa carreira como repórter fotográfico, quais considera terem sido os momentos áureos da fotografia de imprensa?

«Modéstia à parte, o primeiro marco foi *O Século Ilustrado,* nas décadas de 60 e 70. Depois, algum tempo de ter surgido nas bancas, nos anos 1980, o *Expresso* apareceu com grandes fotógrafos. Foi um momento muito importante para a fotografia de imprensa. A seguir, o *Público*. Também passaram bons fotógrafos pel'*O Independente*.

Fico surpreendido que alguém como Paulo Portas possa ter passado incólume em relação a uma série de casos de corrupção em que supostamente estaria envolvido. Não lhe acontece nada. Terá ele algum talismã? Ouvi da boca de Mário Soares e de Álvaro Cunhal: «Cuidado com esse homem, Gageiro. É uma pessoa muito inteligente, mas só lhe dá para fazer mal. É um ditador em potência».

Regressando à fotografia, de que forma é que a sua maneira de ser interferiu na sua obra?

Quer queiramos quer não, não somos computadores. O nosso cérebro vai acumulando factos: o que eu vivi, pessoas que conheci, lugares onde viajei e todas essas experiências que me marcaram. Quando fotografo, o resultado é o reflexo de tudo isto e dos meus sentimentos. Julgo que deve ser assim.

E que critérios privilegia na escolha das suas fotografias?

Na fase em que trabalhava no suplemento literário do *Diário Ilustrado,* também trabalhei numa publicação de nome *Almanaque* que foi das revistas portuguesas mais importantes, cujos colaboradores eram intelectuais admiráveis, como José Cardoso Pires, e tinha gráficos extraordinários, da qualidade de Sebastião Rodrigues. No primeiro livro que publiquei, *Gente*, foi José Cardoso Pires quem escolheu as fotografias. Lembro-me que ele me sugeriu que houvesse fotografia intercalares. Um pequeno texto ou qualquer elemento para as pessoas pararem. Como se fosse um filme, uma partitura musical. Começar lento, depois subir, depois descer e depois terminar em força. Cardoso Pires paginou-me esse livro e nos outros segui essa regra. Existe um tema. Exponho imensas fotografias sobre a mesa e o meu grande prazer é fazer a montagem, como se fosse um filme. Coloco as imagens por grupos para contar uma história. Procuro que as fotografias se encadeiem. Vejo trabalhos de grandes fotógrafos, mas as fotografias não ligam.

Se tivesse que dizer o que distingue o fotógrafo Eduardo Gageiro de outros autores seus contemporâneos, o que apontaria? Considera-se um fotógrafo da composição, da luz ou do momento certo?

Sempre me irritou, quando estou no meio de muitos outros fotógrafos, estar a fotografar alguma coisa que vi e depois irem lá os outros todos a seguir. E desmancho logo a cena. Não gosto de estar em grandes aglomerados de fotógrafos. Tentei sempre dar um passo mais à esquerda ou à direita para fazer a fotografia que os outros não viram. Quando estamos a fazer uma reportagem importante, temos de estar cem por cento concentrados. Não podemos estar a conversar. Considero que a minha composição sempre foi essa procura do meu ponto de vista único. A luz é naturalmente muito importante. Há dias disseram-me: “Dá a impressão que você inventa os acontecimentos. Como é que conseguiu?” Vou dizer porquê. Quando estou

num sítio, estou logo a pensar no que pode acontecer a seguir. Enquanto os outros podem estar a conversar. Uma fotografia gira e que serve perfeitamente de exemplo ao que estou a dizer é a reportagem do funeral do Salazar. Salazar saiu dos Jerónimos e a urna é transportada aos ombros por uns soldados. Num dos lados, há um palanque para os fotógrafos. Eu não quis ir. "Mas tem de ir para lá". Não. Fico aqui, desapareço, mas já marquei. Os tipos estão todos ali, o Marcello Caetano está aqui. Então, circulo por ali. Quando veio o caixão com os soldados, apareço, de repente. Fotografo a urna e o Marcello; os outros fotógrafos fotografaram lá de trás.

Uma das suas fotografias mais raras é a de Dona Maria Pia a beijar o rosto de Salazar, na urna. Como conseguiu ultrapassar o controlo da PIDE?

Salazar está no mosteiro dos Jerónimos. Fiz umas fotografias muito giras, em que só se veem as botas. Depois, começo a tentar perceber o que é posso fazer. Tenho imensas fotografias. Geralmente, a malta faz a fotografia e vai-se embora. Eu, não. Também no funeral de Salazar, tento saber quando é que fecham a urna. Falo com o senhor da agência funerária. "Lá para a uma da manhã". Deixo-me ficar, mas não vou para o pé da urna, caso contrário, correriam comigo. Vejo quem é que se encontra junto à urna. Vejo a Maria e o senhor da agência funerária avançar. É agora e é quando a Maria se despede de Salazar. Nessa altura, faço quatro fotografias, mas os tipos da PIDE correm logo comigo. O segredo é ser discreto e, na altura própria, estar lá e prever sempre o que pode acontecer. Muitas das minhas fotografias, como essas da Maria Pia, foram todas cortadas pela Censura. Só depois do 25 de Abril é que foram publicadas.

Até onde estava disposto a ir para obter uma imagem exclusiva?

Gosto tanto de comer, mas para conseguir uma boa fotografia sou capaz de passar fome (risos). Estou atento ao trabalho. Antes do 25 de Abril, havia aquelas conferências de imprensa ou mensagens oficiais do Américo Tomás e outros acontecimentos oficiosos. Eles eram maus atores, mas também faziam as suas poses. Eu estava ali. O Moreira Baptista, que era o homem da informação, metia-se sempre ao meu lado, o que era profundamente incómodo. Fotografava sempre nos intervalos e não quando eles queriam. César Moreira Baptista agarrava-me pelo ombro e dizia: "Gageiro, tem de sair. Já não quero ouvir mais esses disparos. Era mesmo uma *persona* não grata". Tanto era assim que, quando acabou o *Diário Ilustrado*, o Sindicato, presidido por Pereira da Costa, que era da União Nacional, me enviou uma carta em

que ele escreve a dizer para devolver a Carteira Profissional porque já algum tempo que não tinha publicado nada em nenhum jornal. E foi o Sindicado, que em vez de ajudar, ainda tentava prejudicar. Nunca pus bombas, mas nunca gostaram de mim.

Isso explicaria não ter regressado a uma redação a tempo inteiro, depois da primeira edição da revista *Sábado*?

Se tenho uma reforma de quatrocentos euros é porque o pai do Santana Lopes e Berardo não pagaram à Caixa de Jornalistas. Quando fui à Segurança Social, depois de aquilo ter fechado, fiquei a saber e tive de ser eu a pagar pelo ordenado mínimo. A minha salvação é que edito livros.

Quando é que uma fotografia pode comprometer o compromisso com a verdade da notícia?

Quando colocamos uma legenda falsa e deturpamos o significado. No jornalismo, encenar situações também só é aceitável em retrato.

Alguma vez uma legenda alterou o significado de uma imagem sua?

Não, que me lembro. Mas isso é muito possível.

Como se adaptou ao digital e à possibilidade de edição eletrónica da imagem?

Se for usado corretamente, acho bem, mas péssimo quando deturpa a realidade. Por exemplo, nas revistas cor-de-rosa, a Lili Caneças, que parece um crocodilo, tem sempre vinte anos. Essa senhora devia ir lavar escadas. Vive de aparecer nas revistas. Mas quem tem culpa são as revistas cor-de-rosa que fotografam o *Jet* zero. O nosso *jet set* não aparece nessas revistas.

Considera que hoje se manipula mais a fotografia nos programas de edição da imagem do que, antigamente, em laboratório?

Muito mais. Incomparavelmente. Agora, não há mulheres velhas. E não só. Considero terrível deturpar a realidade e colocar elementos que não estavam nas fotografias. Na minha opinião, deviam ser penalizados.

Que reportagem ou imagem gostava de ter feito ou ainda vir a fazer?

Há cinco ou seis anos, pensei em realizar o meu último livro sobre campos de refugiados. Uma das coisas que considero mais execráveis é alguém não ter pátria. Falei com António Guterres, que foi muito simpático e me aconselhou a ir a Genebra, depois de me indicar a pessoa com quem deveria falar. Ainda hoje ando com o cartão desse homem no bolso. Falei com uma funcionária da embaixada do consolado que foi

comigo, pois ela sabia muito bem inglês, que eu não sei. Apresentei-lhe o projeto, ele aprovou e disse-me que iria começar no mês que vem no Darfur. Nós apoiamos, mas tente também arranjar outro tipo de apoios. Vinha todo entusiasmado a pensar que poderia começar. Falei com a *Visão*, se queria publicar. Estou a organizar a viagem e a publicação, quando aparecem uns caroços no pescoço. Pensei que fossem quistos, comecei a pôr pomada, mas aquilo não passava até que me aconselharam a ir a um médico oncologista. Foi-me detetado um cancro. Fiquei cheio de pena porque já não podia realizar as reportagens. Pensei: "Vamos lá ver se me safo". Comecei a fazer tratamento, fiquei muito debilitado. Inicialmente, passou, mas depois voltou com mais força. Já não era só no pescoço, mas tinha os pulmões cheios de gânglios. Tenho um linfoma. Fiquei desorientado. Perdi não sei quantos quilos. Careca, não afetava nada. Ia a andar, caia. Começo a fazer um tratamento muito intenso de três cápsulas por dia e também quimioterapia. Interrompia oito. Depois, tinha de dar uma injeção por causa dos glóbulos. Fiz uma transfusão de sangue, que julgo que também teve muita influência. Sou agnóstico. O homem inventou Deus para dominar o Homem. Não há provas que ele exista. Acredito que Jesus Cristo foi um grande revolucionário e o resto é história. Passados cinco ou seis meses, fui fazer uma nova TAC e a minha filha, que é licenciada em Farmácia, telefonou-me no outro dia a dizer que a colega dela que trabalha no laboratório do IPO disse que me safei. "Há cinco meses, ligou-me a Paula Duarte a dizer que ias morrer, mas que te iam dar uma dose muito intensa, que talvez te safasses. E aconteceu. Desapareceram os gânglios. Nessa altura, estava a fazer um livro chamado *Silêncios*. É um livro a sépia. A sequência acaba na morte. Já estava quase terminado para ir para a tipografia, mas alterei o fim e pus mais três fotografias. E cá estou.

Ainda teria força para ir ao Darfur?

Aquilo é muito duro. Tenho quase oitenta anos. Estive a falar com uma pessoa que tem a experiência no terreno que eu não tenho, Fernando Nobre. Esteve a dar-me digas, mas avisou-me que, mesmo assim, era muito duro. É muito complicado. Se tivesse que ser hospitalizado. Tenho muita pena. Gostava de ter menos vinte anos. Ninguém liga aos campos de refugiados. As pessoas devem pensar que o problema não é nosso. Fico indignado quando me dizem: "Mas o problema é teu? Por que é que te

preocupas com isso?" Penso sempre que é por as pessoas pensarem assim que isto está como está.

O que considera ser uma boa fotografia de imprensa?

Uma fotografia que mostre o acontecimento de uma forma objetiva, mas com o sentimento do fotógrafo. Os grandes acontecimentos são fotografados por vários fotógrafos e cada um faz um trabalho diferente. Às vezes, um deles faz um trabalho ainda mais diferente, que está atento quando os outros, se calhar, estão distraídos.

Os fotógrafos apontam-no como sendo uma referência de várias gerações. Sente-se orgulhoso?

Eles é que dizem. Acho que não sou que devo dizer. Nunca pensei que era uma referência. Em cada acontecimento ou pessoa que fotografei, pensei que estava ali a fazer o que, realmente, sentia. Senti-me feliz, quando vi, no documentário de António Pedro-Vasconcelos, António Pedro Ferreira a dizer que quando tirou a licenciatura em Medicina e o pai queria que ele fosse médico, ele dizia-lhe: "Quando for grande, quero ser como o Gageiro". Não pensava, não sabia que isso foi possível. Se marquei, em algum momento, foi por amar aquilo que faço. Não fiz nada de especial. Dei o meu contributo.

Entrevista Enric Vives-Rubio, fotógrafo do jornal *Público*

Realizada a 28 de abril de 2011, Lisboa.

Biografia

«Nasci a 11 de agosto, de 1981, em Barcelona. Vivi em Barcelona até aos vinte e dois anos. Tirei um curso de Fotografia durante quatro anos, no Instituto de Estudos Fotográficos da Catalunha (IEFC). Tive algumas cadeiras, entre as quais, Fotojornalismo, Fotografia de Arquitetura. Depois, ganhei uma bolsa para uma pós-graduação em Fotojornalismo, na Universidade Autónoma de Barcelona. Aos vinte e dois anos, vim para Lisboa com uma bolsa do Governo da Catalunha para estagiar no estrangeiro. Vim para *O Independente*. Acabou o meu estágio e, ao final de um ano e tal, *O Independente* fechou. Em início de 2005, fui estagiar para o *Público*, durante três meses. Acabei o meu estágio e depois fui trabalhar para o *Correio da Manhã*, onde apenas estive três ou quatro meses. Em 2005, entrei para o *Público* como colaborador permanente.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A função principal é ser os olhos das pessoas que não podem estar nos locais; é mostrar uma realidade que as pessoas não têm acesso. Não podemos estar todos nos mesmos sítios.

2 – Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes ao longo do exercício fotográfico?

As mais importantes são as da Madeira, no ano passado. Pela experiência pessoal e porque tivemos uma resposta muito rápida dos acontecimentos. A nível pessoal, marcou-me muito porque foi dos factos mais importantes que aconteceram no País, nas últimas décadas. Era para ficar apenas uma noite e acabei por permanecer durante cinco dias. Lembro-me de uma fotografia do Isaltino Morais, quando saiu o veredicto, culpando-o de uma série de casos de corrupção. Aquela fotografia diz o que não se pode escrever, não se pode escrever publicamente "aquele senhor é um mafioso". Realmente, aquela fotografia tem tudo. Depois, há outras de que gosto muito, mas não será das mais importantes, a nível da fotografia em Portugal. Gostei de uma fotografia que fiz a Cavaco Silva, há uns tempos. Todas as fotos têm algo engraçado.

Tenho outra de um militar com um balão vermelho, para ver a direcção do vento. É uma coisa muito surrealista.

3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

No caso da Madeira, tive *feedback* sobretudo dos meus colegas, da classe profissional. Quando eu digo que estive na Madeira, as pessoas lembram-se pelas fotos. Não sei qual foi a imagem da Madeira que ficou, mas sei que as pessoas se lembram daquelas fotos. Este ano, quando completou um ano em que estive na Madeira, realizei um antes e um depois com as mesmas fotos. Isso também teve um grande impacto.

4- De que forma tenta ser (ou não) objectivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada? 5 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Sempre há uma intervenção do fotógrafo; de perspectiva, de enquadramento, da lente que utilizo; na escolha do momento de disparo. Imagina que Sócrates está a discursar no terreiro do Paço cheio de gente. Se o fotografar sozinho, não estou a ser realista. Posso escolher um ponto de vista, mas não posso estar a mentir. O público não era muito. Posso escolher uma zona que esteja cheia ou outra que esteja toda vazia. Isso altera completamente a percepção da realidade. Depende se for para o arquivo, para o jornal de hoje. Neste último caso, não ia colocar uma imagem cheia de gente. Portanto, tento ser objetivo, mas considero que existe sempre uma intervenção minha em qualquer fotografia.

6 – A que critérios recorre para selecionar as fotografias?

Primeiro, tenho que ter consciência do assunto que fotografei, qual foi o serviço; depois, ter consciência da envolvência dos acontecimentos. O critério da informação. Imaginemos que fotografo o 5 de Outubro, tenho de fotografar o Terreiro do Paço, Sócrates e Cavaco Silva. Imaginando que os dois estão zangados, irei fotografá-los a olhar um contra o outro. Quando fotografamos estamos a escrever o que está a acontecer no momento; temos de ter em conta a atualidade do dia, da semana, do mês ou até do ano. Fotografar só Sócrates, isso faço todos os dias. Agora, os dois não. Utilizo igualmente o critério da composição. Não têm que ser imagens bonitas, mas

que tenham uma composição que seja fácil de ler; podem até não ser diretas e ter uma segunda leitura.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Primeiro, que seja uma imagem nova e que o leitor não veja essa fotografia como uma repetição de muitas que já se fizeram. Tenho a sorte de trabalhar para um jornal que me permite fazer isso. Acho que a nível estético, esta condição é a mais importante. Ser nova, quer seja do ponto de vista, de luz, de composição, de enquadramento, etc. A técnica fotográfica é para saber toda de memória. Quando se sabe isso, é para gravar toda numa gaveta e guardar. Tecnicamente, na fotografia tudo é válido, no momento do disparo – mas não no *Photoshop*. Tudo é válido, mas tem de ter uma lógica, uma razão de ser, uma intenção. Se faço um retrato do Sócrates, posso fotografar apenas uma parte do rosto dele que toda a gente o vai reconhecer. Mas se fotografar um corredor de motos que ninguém conhece, é lógico que não posso fazer isso, pois só quem está no mundo das motas é o conhece. Fiz um contraluz, por exemplo, mas acabei por não o reconhecer porque acho que ninguém o reconheceria. Agora, se fosse um contraluz do Sócrates toda a gente o iria reconhecer. Até as próprias mãos seriam fáceis de reconhecer. Tudo isto depende da situação, do momento.

9 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Como qualquer trabalho jornalístico, tentar responder às perguntas de o quê, quem, quando, onde, como e porquê. É óbvio que nem sempre se consegue responder a todas as perguntas, mas se tiver dificuldade em responder a maior parte destas perguntas é porque poderá não ser a fotografia mais indicada. Depois, há que ter uma visão fidedigna da realidade; não podemos estar a mentir, a manipular a imagem. À parte destas coisas, o meu objetivo como fotógrafo é que as imagens tenham um estado mental – muitas vezes falo do estado mental da fotografia, ou seja, a fotografia tem de ter a mesma sensação que senti no ambiente em que a fotografei. Se é uma situação violenta, tem de se sentir que é uma situação violenta, sem que isto signifique que tenha que haver elementos violentos na fotografia. Se for uma situação de festa,

gosto que a fotografia seja mais descontraída. Claro que enquanto fotógrafo, existe sentimentos que tenho de reprimir.

10 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Não acho que exista um paradoxo ou um grande conflito porque o leitor. Ao ver a fotografia, já sabe ao que vai à procura. O leitor do *Público*, quando compra o jornal, sabe que vai à procura de um ponto de vista completamente diferente do que encontraria do *Correio da Manhã*. O leitor sabe como eu fotografo e pode gostar ou não. E se não gostar, pode ir à procura de outro tipo de trabalho.

10a) - Como se adapta a essa mudança?

Quando estagiei no *Público*, senti-me muito à vontade. Nem todo o mundo funciona numa linguagem do *Público* e nem todos funcionam numa linguagem do *Correio da Manhã*, não quer dizer que um seja melhor que outro. Quando estou a fotografar, tenho consciência que sou fotógrafo do *Público*. Às vezes, estou a fotografar e penso 'se estivesse noutro lado não poderia fazer isto'. No *Correio da Manhã*, foi um pouco mais complicado, pois não existe muita liberdade criativa. É uma fotografia mais direta e óbvia. Se houver uma assinatura de um protocolo qualquer, no *Correio da Manhã*, tenho de ter o aperto de mão dos dois; no *Público*, posso não ter o cumprimento e fotografar num ângulo que pode resultar numa fotografia mais engraçada. Se chegar ao jornal e não tiver a fotografia do cumprimento, não haverá problema porque o mais importante é que tenha uma fotografia diferente. Se no *Correio da Manhã*, não tivesse o cumprimento, seria um problema.

11 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade a que está obrigado o jornalismo?

A fotografia não ameaça a verdade da notícia. O que pode ameaçar a verdade do jornalismo é o mau jornalismo, quer seja escrito como fotográfico.

12- Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Primeiro é uma concorrência muito boa, uma vez que enriquece a cultura visual do leitor. Depois, a concorrência é sempre boa. Não vejo problema nenhum. Uma imagem em movimento, uma peça televisiva ou online dura trinta, quarenta segundos no máximo; a minha foto num segundo está vista. É muito mais rápida e eficaz. Para contar a mesma coisa que se mostra numa fotografia, a televisão precisa de muito mais tempo. Embora nos últimos anos se ouça que os vídeos podem acabar com a fotografia, pessoalmente, não concordo. Os vídeos podem acabar com a má fotografia, isso acontece com qualquer coisa: um mau título acaba com uma boa fotografia ou vice-versa. O bom sempre acaba com o que é mau. Pelo menos, deveria ser assim.

13 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Estou disposto a ir até à linha de respeito para com a pessoa que está a ser fotografada. Felizmente que no *Público* não faço social, pois seria uma coisa muito desconfortável para mim. Às vezes, o social é combinado e todos saem beneficiados, mas outras vezes não. Há que ter em conta o respeito para com as pessoas. Muitas vezes, sentimentos quando estamos a mais. No caso de figuras públicas, é a mesma coisa. Estou disposto a ir até à fronteira que os separa de serem políticos ou serem pessoas. Se visse Sócrates com outra mulher que não é dela ou numa orgia, isso não me diz respeito, não é notícia. Não tenho nada a ver com a vida dele. Agora, se o visse a receber dinheiro por baixo da mesa, aí teria todo o interesse em fotografar. No caso das pessoas anónimas, por exemplo, uma demolição de bairro de barracas, nós entramos na casa de pessoas, aí basta um olhar para nos apercebermos se somos ou não bem-vindos. Se estiver um senhor a tomar banho ou a comer, não irá acrescentar nada mais à notícia, por isso, nunca as fotografaria nessas situações.

14 - A fotografia tem sido valorizada pelos jornais onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Nem todos os jornais valorizam. Por edição, o *Correio da Manhã* tem quase trezentas fotografias. No *Público*, se calhar, são só sessenta. Mas a quantidade não é qualidade. Acho que, em qualquer lado, o texto é mais importante. No *Público*, quando há muita coisa para escrever, a fotografia é sempre pequena; depois, quando não há muita informação escrita, puxa-se pela fotografia. No *Público*, não menos que 60 por cento e

a fotografia não menos de 40 por cento, mas não em espaço físico, mas sim em importância qualitativa. As capas do *Público* têm cada vez mais chamadas e as fotografias ficam muito pequenas, o que lhe retira visibilidade nas bancas.

15 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Não. O redator, geralmente, leva as indicações do trabalho. Acontece que há muitos trabalhos que fotograficamente não têm interesse nenhum. São trabalhos interessantes, mas que não se consegue fazer um trabalho com fotografia. Todos os fotógrafos são muitos conscientes e os redatores não têm o hábito de ser tão conscientes. Eu sei qual a importância que a minha fotografia tem para levar à leitura de um texto, mas o contrário não acontece. Por exemplo, um trabalho na *Pública*, se as fotos não forem boas, não vai incentivar à leitura do texto.

16 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

A nível de imagens do dia-a-dia, acho que não. Há um tipo de jornalismo que não se faz aqui em Portugal. Não há grande reportagem, jornalismo de investigação, mas isso não é apenas da fotografia, mas do próprio jornalismo. Lá fora, o leitor compra uma revista e encontra grandes reportagens. A nível de imagens, está mais ao menos igual. Não há melhores fotógrafos lá fora do que aqui. O *Público*, fotograficamente, é muito superior a outras publicações internacionais. E estou a falar particularmente do jornal. Por exemplo, comparativamente com o *El País*, o *Público* dá mil voltas aos *El País*. A revista é outro campeonato. Refiro-me às fotografias do quotidiano. Embora já tenha feito ainda um melhor trabalho, o *Público* continua a ser um bom jornal em fotografia.

17 - Geralmente, a escolha da legendagem das suas fotografias é da sua autoria do editor de secção. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Não com muita frequência, mas acontece muito mais do que devia. Às vezes, já recebemos cartas dos leitores a dizerem que a carta não corresponde ao que é mostrado na fotografia. Claro que as pessoas pensam que a culpa é do fotógrafo, mas não é.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Trabalhei muito pouco com o analógico. Primeiro, fotografa-se muito mais com o digital; é muito mais rápido. O digital não retira nenhuma qualidade da imagem, pois o facto de se fotografar muito mais e de ver de imediato o que se está a fazer dá para evoluir mais rápido. Muitas vezes, as fotografias que têm um ponto de vista diferente acontecem muito por erro, mas visualmente funcionam. Estou a lembrar-me de uma fotografia de Adriano Miranda em que deu uma "flashada" na cara de alguém. É uma fotografia que, com o digital, nos podemos aperceber de imediato que funciona e que o podemos voltar a usar, pois resulta. No analógico, só no dia seguinte é que tínhamos a percepção do erro, de o aproveitar e de o corrigir.

19 - Ao editar as imagens em Photoshop para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Tirar e pôr coisas é completamente proibido. Posso aumentar o contraste, dar um pouco mais de saturação. No fundo, pode-se usar o básico do que se fazia no laboratório. Posso fazer um crop para enquadrar a fotografia. Não apago ou tiro coisas da fotografia, posso é enquadrá-las.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

A fronteira está dentro de cada um. E a fronteira é a própria realidade. Muitas vezes, os *levels* ou temperatura de cor da fotografia que temos não tem nada a ver com a realidade porque o olho vê de uma forma, mas a câmara capta de outra. Podemos usar a edição do Photoshop apenas para ficar com a temperatura de cor do disparo original.

21 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

O público tem consciência de uma ferramenta que dá para fazer muita coisa. Agora, no jornalismo isso não pode ser usado. Creio que existe por parte dos leitores uma confiança no autor da fotografia. O leitor não sabe quando a fotografia é ou não manipulada, pois isso é muito difícil de perceber. No entanto, as pessoas confiam no trabalho do fotojornalista. Estou a lembrar-me dos bombardeamentos em Beirute e houve um fotógrafo que acentuou o fumo da imagem. Vejo as fotos originais e dá-me a mesma sensação da fotografia original. Não valia a pena. No ano passado, o vencedor da *World Press Photo* foi desclassificado porque o autor apagou o pé que

estava ao lado de uma mão. Vi a imagem e percebi que não valia a pena. A imagem era boa na mesma. Ninguém se atreve a fazer uma manipulação que qualquer pessoa percebe que não é verdadeira. Se eu tirar qualquer coisa numa fotografia, noutra situação, a pessoa vai sempre desconfiar que é Photoshop. Temos a obrigação de não mudar nada na imagem; é preferível dizer que fui mau fotógrafo do que desrespeitar a fotografia.

22 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Ainda bem que as pessoas fotografam para se aperceberem da dificuldade que é fotografar. Pode haver um jornalista-cidadão que tem uma fotografia muito boa e até muito melhor do que a minha porque era o único que estava lá, só que eu faço fotografias todos os dias, como os fotógrafos profissionais, e ele teve apenas sorte.

23 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

As agências acabam por enviar fotógrafos na mesma. Não se perde muitos locais e trabalho. Não existem tantos fotógrafos nas redações dos jornais, mas estão nas agências. Quanto à linha editorial do jornal, considero esta situação negativa. Estamos todos a consumir do mesmo. É bom quando há diferentes pontos de vista. O que ainda é pior é que se envie um redator e não se envie um fotógrafo. Ou vamos todos ou furamos a bola, quer seja ao Líbano, quer seja a Almada. Mostra-se o acontecimento com fotografias que todos os jornais têm. Deveria fazer-se as duas coisas. Porque a fotografia tem o máximo de 40 por cento do jornal. O jornal tem cem redatores e dez fotógrafos. Outro é o problema económico. Os jornais não dão dinheiro e quando menos gastos se fizerem melhor. O leitor fica com poucos pontos de vista. Quando a situação é internacional, consigo perceber que é um problema logístico e económico, mas quando é em Portugal, acho que mais valia fecharem o jornal. Por exemplo, na Global Imagens, os jornais do grupo acabam por ser a mesma coisa e mais-valia haver apenas um jornal. Acho mal, não para o fotógrafo, mas sobretudo para o leitor que acaba por ter poucos pontos de vista, dificultando a sua formação.

24 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

Vai haver dois caminhos paralelos. A fotografia vai ser cada vez mais valorizada pelo leitor. As novas tecnologias vão fazer com que as pessoas tenham mais cultura visual. A internet dá-nos a possibilidade de ter acesso a um espaço quase ilimitado, ao contrário de uma publicação em papel. As pessoas vão querer mais fotografias e vai haver gente a fazer muito bons trabalhos. Tenho receio que os jornais e as revistas não acompanhem esta evolução e coloquem imagens só para encher. Tenho medo que os jornais, para poupar dinheiro, façam fotografias com os mesmos fotógrafos e a qualidade baixe. Ao contrário, há pessoas que estão, durante um ano a trabalhar, a dedicarem-se fotografia, para fazerem trabalhos realmente importantes e bom jornalismo. Mais vale a pena trabalhar e fazer um bom trabalho do que andar a lamentarmo-nos.

25 - A fotografia documental espelha a realidade ou transforma a realidade?

A nossa sorte é que não podemos inventar nada. O que fotografo tem de existir. No caso do texto, pode-se escrever palavras muito bonitas, mas que não correspondem à realidade. Na imagem, não podemos inventar nada. A imagem é um espelho da realidade, mas não pode mostrar tudo. Existe sempre uma escolha.

26 - A fotografia é bem remunerada em Portugal?

Não.

Fernando Corrêa dos Santos, repórter fotográfico do extinto *Diário Popular*

Entrevista realizada em Lisboa, a 23 julho de 2914

Biografia

Nascido em Lisboa, em junho de 1934, Fernando Corrêa dos Santos é dos fotógrafos portugueses há mais tempo em atividade profissional. Começou a trabalhar em fotografia em 1947, com apenas treze anos. A estreia como repórter fotográfico foi em 1952, quando começou a colaborar permanentemente nas revistas *O Mundo Ilustrado*, *Portugal Ilustrado, Flama*, *R&T* (*Rádio e Televisão*), *Notícia*, de Angola, o *Manchete*, no Brasil e, posteriormente, em todos os jornais diários de expressão nacional. Nessa altura, também colaborou com a agência Associated Press. Ingressou no *Diário Popular*, em 1968, onde exerceu funções até ao fecho do jornal, em setembro de 1991. Nos últimos anos tem colaborado com várias publicações do grupo Cofina Media, em especial com as revistas *TV Guia* e *Flash*.

Em parceria com dezanove fotógrafos, o seu trabalho integrou a publicação *Portugal Livre*, sobre o 25 de Abril de 1974. Entre as reportagens de maior destaque, contam-se a visita da Rainha Isabel II a Portugal (1957), visita do Professor Christian Barnard, à Universidade de Coimbra, ou, entre outras, do incêndio do Chiado, a 25 de agosto de 1988. Fernando Corrêa dos Santos foi distinguido com os prémios Gazeta e Clube Português de Imprensa, em 1987; arrecadou ainda vários troféus consecutivos na Feira do Livro de Lisboa (1972, 1973, 1982, 1983, 1987, 1988 e 1989); prémio da reportagem fotográfica sobre a Feira Popular de Lisboa, em 1984, e, entre outros, uma menção honrosa no concurso à Descoberta de Portugal, com uma reportagem sobre hospitais psiquiátricos.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A função do repórter fotográfico é mostrar ao público em geral os acontecimentos a que não tem acesso. Temos o "privilégio" de estar em cima do acontecimento, quer seja bom ou mau. A fotografia tem de ter uma função pedagógica e informativa.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes ao longo de mais de sessenta anos de carreira? E aquelas em que tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Houve vários momentos. As fotos do incêndio do Chiado. Infelizmente, no 25 de Abril fiquei retido na RTP, sem conseguir sair, o que foi uma grande chatice. O incêndio do Teatro Dona Maria. A visita da rainha de Inglaterra D Isabel II a Lisboa, em 1957. Tenho uma foto em que se vê muito bem o rosto da rainha a olhar através do coche, na Avenida da Liberdade. Recebi a informação que foi considerada das melhores fotografias de Sua Majestade.

3 - Que recordações tem da experiência de trabalhar como repórter fotográfico, ainda durante o Estado Novo e com as fotografias a serem alvo da Censura?

Fiz algumas boas fotografias e chegava à redação todo contente, mas, na altura de publicar, a Censura cortava. Por exemplo, ir a Santa Apolónia fotografar os emigrantes de regresso a França ou ao Luxemburgo, mostrando as famílias abraçadas a chorar, não era aceitável pela Censura. Achavam que não transmitia a imagem do país que eles queriam. Uma vez fotografei um barco que estava atracado na doca de Alcântara, pois tinha sido alvo de um rombo com um petardo. Lá arranjei um bote e fui fazer a fotografia. Quando cheguei ao cais, já tinha a PIDE a pedir-me o rolo porque não achavam conveniente publicar essas imagens. Era proibido fotografar pessoas descalças ou mostrar outras evidências da pobreza do país. No entanto, tenho a dizer que tínhamos de conviver pacificamente com os agentes da PIDE. Íamos a qualquer serviço onde estivesse o Presidente do Conselho ou outro membro do governo e convivíamos uns com os outros de forma diplomática para fazer a fotografia. Obviamente que muitos acontecimentos relevantes não eram noticiados na imprensa porque a Censura não deixava. Todos os dias tínhamos de enviar, humildemente, as páginas dos jornais. Depois, ou cortavam ou não. Não podíamos ter uma atitude interventiva.

4 - A censura era mais ou menos rigorosa com as imagens comparativamente com o texto?

Tenho impressão que era mais sobre o texto. Para eles, a fotografia era aquilo. O texto levantava mais dúvidas sobre o que poderia estar nas entrelinhas.

5 - Quais eram os jornais que se destacam nessa altura?

Em primeiro lugar, era o *Diário Popular*. Não o afirmo por ser o jornal onde eu trabalhava, mas porque tínhamos uma boa equipa de jornalistas, tanto da escrita como da fotografia. Chegávamos sempre primeiro aos acontecimentos do que os outros jornais. Os leitores eram tão fiéis que mesmo que *O Diário Popular* se atrasasse a chegar às bancas, não compravam outros jornais. Esperam até o *Diário Popular* sair.

O *Diário de Notícias* também tinha muitos leitores, mas não chegavam tanto ao povo como nós. *O Século* também foi uma grande escola de jornalistas. Seguiam a tendência do Novo Jornalismo, em que o redator se envolvia na investigação e tentava desvendar o crime, a par da polícia. Era uma tendência muito interessante. A *Flama,* onde colaborei alguns meses, também tinha uma fotografia muito interessante. Era uma revista de família. Há uma reportagem muito interessante com fotografias de Joaquim Lobo, sobre uma festa muito importante que envolvia a alta sociedade. As fotografias mostravam as mesas sumptuosas repletas de faisões, galinhas da índia, etc. A *Flama* publicou três ou quatro páginas dessa festa luxuosa e na página a seguir vinha a imagem de uma criança do Biafra com um ar muito esquelético. Foi intencional. Vieram figuras internacionais ilustres. O *Século Ilustrado* era feito com restos de papel e tintas do d'*O Século*. Por isso, às vezes, a impressão ficava mais acastanhado outras vezes mais azulada.

6 - Até aos anos 70 a maior parte dos repórteres fotográficos nem sequer tinha direito a carteira profissional. Como era o fotógrafo do Estado Novo?

João Ribeiro é um dos repórteres com a Carteira Profissional mais antiga. Houve uma altura em que qualquer tipo, sem eira nem beira, se metia a fotógrafo. Era o barbeiro, o motorista, o sobrinho de alguém que não tinha jeito para a escola e até sujeitos cuja moral não era muito abonatória, tudo se metia a fotógrafo. Naturalmente que isso desprestigiou a classe. Depois, havia outra situação dos jornais. Não lhe vou chamar máfia, mas existia um grupinho com três ou quatro nomes que atuava no *Diário Popular,* no *Diário de Lisboa* e no *Diário de Notícias* que controlava a fotografia desses jornais. Trabalhavam na redação e depois tinham os "satélites". Quem queria trabalhar na fotografia do jornal não podia, pois tinha que entrar como empregado desses nomes e não trabalhavam diretamente para o jornal. Muitas fotografias eram realizadas como sendo da autoria destes senhores quando, na verdade, eram da autoria de estagiários ou "aprendizes" que tinham às suas ordens. Com sorte, se o

trabalho fosse bom lá se iam evidenciando. Essa situação durou até à primeira metade dos anos 70. O meu chefe, Marques da Costa, trabalhava para uma série de jornais e se tivesse um serviço qualquer, ia sempre buscar essa fotografia para também enviar para os outros jornais em que colaborava. Eu tive sorte porque essa situação não aconteceu comigo. Pediram-me para substituir o Judah Benoliel, durante as suas férias, com uma hipótese de ficar. Para grande azar de Judah, ele faleceu e eu fiquei com o lugar dele.

O Marques da Costa era do género. Havia um incêndio. Telefonavam-lhe para ir fotografar e ele primeiro ia limpar os sapatos, arranjar-se e só depois é que saia para o fogo. No entanto, era um homem que tinha noção dos espaços a fotografar, tinha a imagem das ruas na cabeça. Se mandasse algum estagiário, descrevia-lhe a perspetiva que deveria captar. Os fotógrafos de hoje têm mais formação, até pela evolução tecnológica da fotografia, mas não são necessariamente melhores jornalistas.

7 - Nessa altura, a profissão era bem remunerada?

Colaborei com todos os jornais de expressão nacional como colaborador. Era novato e cheguei a ir a Fátima fazer reportagem. Antes de sair de Lisboa, telefonava para vários jornais a perguntar se tinham lá fotógrafo e depois vinha a correr, revelava e por volta das dez da noite, estava a entregar n'*O Século*, n'*O Diário de Notícias*, n'*A Voz*, n'A Capital, etc. Em todos os lados. Não era bem pago. A profissão deu um pulo logo a seguir ao 25 de Abril. De um mês para outro, o meu ordenado deu um salto significativo.

8 - Como é que vê depois a transição do Estado Novo para um país democrático? Primeiro a imprensa era estritamente controlada e depois? Como foi trabalhar na imprensa no pós-25 de Abril?

A liberdade surgiu de repente, mas houve alguns que abusaram, excederam-se. Havia umas figuras que se excediam no seu comportamento. Ver militares a deitarem-se em cima dos carros de combate, vestidos de qualquer maneira e desgrenhados, sem uma certa ética, chocava-me.

9 - Como é que recorda o fecho do *Diário Popular*?

O jornal fecha quando o Estado se quis ver livre dele. Tal como outros jornais, tinha sido nacionalizado. O *Diário Popular* tem uma característica muito curiosa. Na redação, tanto tinha gente do MRPP, como do PCP, como outros partidos de direita. Todos

coexistiam “pacificamente”. José Manuel Rodrigues da Silva, já falecido, costumava dizer “trabalhador não saneia trabalhador”, ou seja, no *Diário Popular* todos conviviam como bons camaradas. O jornal foi nacionalizado, depois fizeram-se umas sacanices. Venderam o jornal ao pai de Santana Lopes, a seguir foi a Joe Berardo, o último. Por fim, Joe Berardo, como tem uma visão cem por cento comerciante e não tinha qualquer sentido do serviço público, como o jornal não estava a dar lucro, fechou. Anunciaram a saída à moda deles. Não sei se os direitos do título hoje estarão com a Cofina. É curioso que durante muito tempo o *Diário Popular* aguentou o *Record*. Depois, começou a descer de vendas e passou a ser o *Record* a suportar o *Diário Popular*.

10 - Existia uma boa relação entre redator e repórter fotográficos?

Sempre me irritou os jornalistas que, em vez de nos tratarem como pares, se referiam a nós como “o meu fotógrafo”. O Diniz de Abreu, por exemplo, chegava aos serviços e dizia “trago aqui o meu fotógrafo”. Mas eu não sou teu fotógrafo, sou o fotógrafo do *Diário Popular*. Hoje em dia, essa tendência já se perde, felizmente. No entanto, ainda há um ou outro com essa mania.

11 - É possível que passados tantos anos ainda se olhe para o fotógrafo como não sendo o “bate chapas”?

Essa expressão desapareceu, mas ainda se usa por brincadeira. Mas durante anos os fotógrafos eram vistos como os “bate chapas” que não pensavam na reportagem e delegavam essa tarefa aos jornalistas. Depois, a situação alterou-se quando entraram para a profissão pessoas como o Carlos Gil e outros profissionais com alguma formação académica. Por exemplo, António Pedro Ferreira vinha da medicina. Um dos fotógrafos mais antigos, João Ribeiro, era alguém que sabia muito bem o que andava a fazer. Antes de captar a imagem, ele já sabia qual seria o melhor ângulo e chegava a analisar pequenos nadas, mas que são muito importantes para a fotografia.

12 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Quando trabalhava no *Diário Popular*, tentava representar fielmente aquilo que estava a ver.

13 – A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Hoje em dia e passados tantos anos de profissão, é a fotografia que intervém em mim. Estou tão entranhado na fotografia e na reportagem fotográfica que não sinto que entrei dentro da fotografia, mas sim que esta é que entra em mim e está sempre comigo, onde quer que eu esteja.

14 - No momento de fotografar, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Depende. Há tantos géneros de fotografia. A parte estética é importante, mas se quisermos conseguir um bom instantâneo não podemos estar a perder tempo se a luz está bem, se a temperatura de cor é adequada. Naquela fração de segundos, temos de captar o acontecimento. Prefiro uma fotografia do tal momento em detrimento da qualidade. Se, de repente, vir alguém a dar um soco a outro, não posso estar a regular as funções da câmara. Tenho de disparar. Se ficar ligeiramente tremida ou pouco nítida, a fotografia vale por ser um documento.

15 - Essa imagem única também pode ser considerada fotografia documental ou para isso é preciso uma narrativa composta por uma série de imagens?

Para um jornal diário, é muito importante uma só fotografia que tem de dar informação do acontecimento: onde, quando, quem, como…Se houver espaço e for para uma revista, aí já pensamos numa narrativa com várias fotografias complementares. A grande reportagem tem vindo a desaparecer. Julgo que será por motivos económicos. Já não se envia os jornalistas para fazer reportagem, como antigamente. Há a tendência para pôr mais assuntos e notícias, mas menos aprofundados. O espaço para a fotografia é cada vez menor. Hoje em dia, estão sempre à espera que exista uma empresa que ofereça deslocação e hotel para irem. Se não for pago, fica-se na redação.

16 - Em que situações a fotografia pode pôr em causa o compromisso com a verdade do jornalismo?

É muito fácil alterar a realidade, se o fotógrafo não assumir um compromisso ético com o acontecimento. Posso chegar a um sítio que não tem muita gente. Dependendo da lente que uso, posso mostrar que o espaço está vazio ou fechar o ângulo numa zona em que existem mais pessoas e irá parecer que o espaço estava cheio. Isso é falsear a situação.

17 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não vejo como uma concorrência.

18 - E como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos, em especial nos media *online*?

Não vejo bem, se o trabalho for publicado por sistema e sem controlo do editor. Apenas é aceitável em situações excecionais.

19 - A fotografia tem sido valorizada pelos jornais e revistas onde tem exercido funções como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

A fotografia tem sempre o seu lugar e o seu valor. Havendo uma ou outra exceção, em geral, estou convencido que os órgãos decisores valorizam a imagem fotográfica.

20 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Julgo que é cinquenta por cinquenta. Se a fotografia tem interesse, não importa se é na imprensa nacional ou estrangeira.

21 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Teve efeitos benéficos e outros nem tanto. Enquanto, para mim, a fotografia analógica tem uma outra qualidade, a digital já não tanto, mas tem uma outra utilidade. Enquanto eu fotografava uma tomada de posse no Palácio da Ajuda e tinha de vir a correr para o jornal para revelar o filme e com ele ainda molhado imprimir, sujeito a riscar, hoje em dia, enviamos a imagem para a redação num instante, além de que já não é preciso mudar de filmes conforme a sensibilidade da luz e da temperatura de cor do assunto que fotografamos.

22 - Ao tratar as imagens num *software* de edição para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias? 21 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Não se deve tirar a verdade da fotografia. Num ou outro caso, pode-se dar um pouco mais de nitidez, mas não mais do que isso. Fazer o mesmo que fazíamos em laboratório. Tudo o que seja além disso, é deturpar a realidade. Os enquadramentos corretos têm de ser conseguidos no momento do ato fotográfico.

23 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Em alguns casos, sim.

24 - Como vê o fotojornalismo hoje e como vislumbra o futuro da fotografia da imprensa? Nos próximos dias, os jornais irão migrar, de vez, para os suportes *online*.

Não digo que seja para já, mas acredito que a tendência será para acabar na sua forma tradicional, em papel. Haverá sempre uma tiragem residual em papel, mas para nichos de mercado. A pessoa pode ver televisão, mas depois também gosta de estar sentado na sua sala ou na sua cama a ler o jornal e a tentar digerir o assunto. Qualquer dia, os repórteres fotográficos deixam de fotografar para fazer vídeo, como já acontece com alguns colegas.

25 - Como vê a crise no jornalismo?

Já vivi outras crises parecidas. Aconteceu, muitas vezes, ir fazer reportagem sobre despedimentos que havia noutros jornais e pensar: “Ainda não me calhou a mim”. Até que um dia me aconteceu. Lembro-me de termos ido para a rua com o Baptista Bastos, à frente dos café Palladium, ao pé do elevador da Glória, em Lisboa, a distribuir folhetos às pessoas a explicar os problemas do *Diário Popular*.

Entrevista a Fernando Ricardo, ex-fotógrafo da Associated Press, *A Capital* e outros títulos da imprensa nacional

Realizada em Lisboa, a 3 outubro de 2012

Biografia

«Nasci a 17 de setembro de 1951, em Lisboa. O meu primeiro contacto com o jornalismo foi num curso que frequentei. Andava em Direito, no Liceu Pedro Nunes. Conheci vários profissionais. Depois, em 1969, entro para o jornal *A Capital,* para a seção do Internacional. Aquilo não me dizia muito. Estar o dia inteiro a escrever telex de corte e cola, como lhe chamávamos na altura. Desde miúdo que sempre quis fotografia. A determinada altura, houve uma situação em que se precisou de um trabalho de fotografia e não havia ninguém, então, acabei eu por fazer, corria o ano de 1970. Na altura, *A Capital* teve uma grande remodelação porque foi comprado pela Companhia das Águas e o Grupo CUF. Na época, havia o *Diário de Lisboa* e o *Diário Popular*, que eram os dois principais jornais de Lisboa. As pessoas de *A Capital* (1968-2005) tinham vindo quase todas do *Diário de Lisboa*. Como economicamente *A Capital* não estava muito bem, Marcelo deu ordens à Companhia das Águas e ao Grupo Melo para comprar o jornal. É quando há a grande alteração n' *A Capital,* que passa de uma tiragem de três mil e tal jornais por dia para 34 mil. Graficamente, aquilo era a cópia dos tabloides ingleses. Como os meios eram outros, havia um contínuo que, às onze da manhã, ia a um quiosque do Rossio comprar os tabloides ingleses. Rodolfo Iriarte foi chefe redação, depois diretor. Em Portugal, ele é a pessoa que mais sabe, no meu ponto de vista, de edição de fotografia. Se virmos os jornais de 1972 a 1974, *A Capital* é, de longe, um dos melhores em edição fotográfica da Europa. Mas de longe. Para já, tínhamos uma equipa de fotografia com João Ribeiro, que é um tipo fantástico. Tem hoje 80 e tal anos. Trabalhei com Alberto Peixoto muitos anos e com uma senhora chamada Teresa Monserrate, que tem pior feitio do que todos nós juntos. A Teresa Monserrate, que tem uns 60 anos agora, é mulher de João Marcelino, diretor do *Diário de Notícias*. Ela era repórter fotográfica e hoje é catedrática de Biologia. Era uma pessoa incrível e uma excelente repórter. Na altura, *A Capital* tinha João Ribeiro, que era o chefe, eu, Alberto Peixoto, Joaquim Lobo e Carlos Gil, os três já falecidos. Depois,

havia o Alberto Santos, qua ainda é vivo e que é uma das personalidades mais importantes do fotojornalismo, em Portugal. Deve ter setenta e tal anos. Trabalhou no *A Capital* e no *Diário de Notícias*. Hoje, ninguém conhece ninguém, porque o problema desta gente é que a memória é curta. O jornal *A Capital* era muito importante. O que se fez depois ao com *O Independente* e mesmo o *Público* era uma cópia do que se fazia, na altura, no *A Capital*. As primeiras fotografias que aparecem no *Expresso* eram, em 90 por cento, fotografias do *A Capital* porque João Ribeiro era muito amigo de Balsemão e levou muitas fotografias para o *Expresso*. Se as pessoas fizessem uma análise do início do *Expresso*, que aparece em 1973, iriam perceber que há muitas fotografias que são do *A Capital*. Só depois é que o *Expresso* passa a ter fotógrafos, primeiro com Raul Nascimento e, muito mais tarde, Alfredo Cunha e Rui Ochoa começam a colaborar. Depois, Rui Ochoa fica. Em 1971/72, fotografei dois anos seguidos a Volta a França em Bicicleta, com Joaquim Agostinho. Foi aí que conheci algumas pessoas da Associated Press. Entretanto, quando se dá o 25 de Abril lembraram-se de mim. Nessa altura, a Associated Press teve cá as grandes vedetas mundiais. Em 1973, sofri um acidente grave de carro em África. Tive três anos na tropa e simultaneamente no jornal. Depois, em 1975, fui bolseiro do Conselho da Europa, em Fotojornalismo e estive na France Press. Quando voltei, continuando no *A Capital*, tive dois ou três anos a trabalhar como fotógrafo da France Press, em Portugal. Sou muito amigo de Sebastião Salgado, desde 1974. O Sebastião, que estava na Gamma, saiu, em 1979, para a Magnum e perguntou-me se não queria ir para Paris, para o lugar dele, na Gamma. Estive em Paris, onde vivi em casa de Sebastião Salgado, e depois regressei. Quando voltei, a Associated Press decidiu dinamizar o escritório em Lisboa e voltaram a convidar-me, em 1985. A partir daí, deixei *A Capital* para ser fotojornalista da Associated Press. A seguir ao 25 de Abril, as agências americanas e jornais tinham cá correspondentes. O Hotel Mundial era o centro da imprensa francesa. O Tivoli era dos americanos. Quem é considerado o melhor repórter americano, que ganha os prémios todos da ABC, é um senhor chamado Mário de Carvalho, que esteve no Iraque e até lançou um livro. É repórter por acaso. Foi para tropa na Guiné e, após o 25 de Abril, voltou e arranjou emprego na Avis, no aeroporto. Um dia, chega a equipa da CBS e precisa de um carro grande e de alguém que conduzisse e falasse inglês. Mário de Carvalho conduzia e falava inglês. Eles estiveram

cá, foi motorista da CBS e, entretanto, a estação de televisão entendeu que já não valia a pena ter uma equipa em Portugal. "Como já sabes fazer o trabalho jornalístico, ficas como correspondente da CBS". Entretanto, não acontece nada e mandam-no para a Nicarágua fazer a cobertura das guerrilhas, onde faz um trabalho espetacular. Depois, vai para o Médio-Oriente e hoje é o *big boss* da CBS. Há dias, casou-se com uma repórter americana conhecida e o pedido de casamento foi feito no estádio. Mesmo à americana. Portanto, há aí portugueses muito engraçados. Estive 15 ou 16 anos, na Associated Press. Cansei-me um bocado de fazer guerras. Viajava doze sobre doze meses. Sempre pensei que aos cinquenta anos iria parar com este ritmo. Entretanto, tive um convite da Sociedade Desportiva, que é a holding de *A Bola* para formar uma agência. Quando me convenceram, era uma agência e não uma agência desportiva, mas a realidade foi diferente. Era o diretor executivo. É uma coisa que ainda existe, que é a ASF (Agência de Serviços Fotográficos). Tem cerca de trinta fotógrafos. Como eu vinha da Associated Press, que não me queria deixar completamente, fizeram um acordo com *A Bola*, que passou a ser representante em Portugal de todo o material da Associated Press, transmissões, etc. Quando foi montada, a ASF tinha toda a tecnologia de ponta da Associated Press. Entretanto, os processos foram alterados e já não tem ligação. Reformei-me em 2011, após quarenta e dois anos de fotojornalismo. Nunca fiz mais nada na vida. Talvez hoje haja uma nova geração com algum interesse ao nível do fotojornalismo.»

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

O fotojornalismo pretende ser uma testemunha dos acontecimentos. Costumo dizer que sou uma testemunha dos acontecimentos. Quando fotografo e faço reportagem, sempre tentei ser o mais isento possível.

2 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Pela experiência que tenho, mesmo tentando ser o mais objetivo possível, há sempre uma percentagem de 10 ou 20 por cento em que a pessoa acaba sempre por ter um partido. Depende das situações. Ninguém vai para uma guerra e percebe que há uma coisa que é justa e outra injusta e não tira um partido. Não acredito e ninguém o faz.

Eu, pelo menos, não consigo. Mas continuo a dizer que tento ser o mais objetivo possível.

3 - Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes ao longo de quatro décadas de exercício fotográfico? 4 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Gosto muito de uma série de trabalhos que fiz em Angola. Estive lá há três anos e realizei uma exposição, em Cascais, no Seminário Internacional de Patologia. Eles convidaram-me a fazer uma exposição sobre guerra e a patologia. Em Angola, tive n vezes. Depois, estive no Congo, no Burundi, no Ruanda, em Israel.

5 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Absolutamente. Aliás, é curioso notar, por exemplo, que a maior parte dos grandes fotojornalistas mundiais têm como formação base História ou Antropologia, curiosamente. Depois, alguns é que fazem mestrados em Jornalismo. Peter Turner, da *Newsweek*, Robert Pledge, do *Contact Press Images*.

6 - Enquanto editor, a que critérios recorre para selecionar as fotografias?

Em teoria, no tempo do analógico, na Associated Press era importante as pessoas não processarem mais do que duas fotografias. Essas fotografias tinham de ser "as fotografias". As fotografias que resumissem tudo. Isto para a Europa. Depois, se estivéssemos a trabalhar para os americanos… Vou dar um exemplo: desastre de Alcafache, 11 de Setembro de 1985. Cheguei lá pouco tempo depois do acidente. Havia fotografias fantásticas daquilo tudo. Até que o editor-chefe da Associated Press de Nova Iorque diz: "Quero uma vista aérea". E o que é que custou uma vista aérea. Custou vir um falcón de Madrid, com um fotógrafo lá dentro. Fotografar o acontecimento, aterrar em Viseu e, na altura, não se via muita cor. Então, ele depois vem para Lisboa no mesmo fálcon para revelar os filmes a cor. Uma fotografia deve ter custado, na altura, dez mil contos. Isto é a Associated: antes ter mais do que menos. Entramos numa escola completamente diferente. O meu amigo Joaquim Letria, que também trabalhou na Associated Press há muitos anos, dizia quando formei a ASF: "Estás maluco. Nunca mais vais conseguir trabalhar em mais lado nenhum em Portugal. Esquece. Com a desorganização que há." Isto é verdade. Eu consegui fazer a ASF, mas ao fim de dois anos e tal vim embora.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Uma pessoa quando faz jornalismo tem de dominar as técnicas e a regras estéticas, mas depois, quando estou a fotografar, não privilegio nem a parte técnica, nem a estética e de composição. Acho que a ação, a reportagem e as pessoas são essenciais. Atrás disso, vem a estética e tudo o mais. Quando se faz reportagem, não é exatamente a mesma coisa do que fazer reportagem de *feeters*, que têm sempre uma imagem mais cuidada. Depende muito do tipo de peça jornalística que se fotografa. Se estou a fazer uma reportagem sobre uma aldeia de velhinhos, obviamente que privilegio a parte estética com o lado social. Numa manifestação, por exemplo, é o acontecimento, a situação. Depende depois se o fotógrafo tem mais ou menos qualidade.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Tem de ter uma coisa que se chama "soco ao estômago". Se ao olhar a fotografia, a pessoa tiver essa sensação é porque é uma boa imagem. Por exemplo, fui fotografar a manifestação de sábado e acho que fiz uma fotografia que, para mim, tem tudo. É uma fotografia que resume o que é o acontecimento. Uma coisa que aconteceu com o digital é que as pessoas disparam, disparam e, a maior parte das vezes, nem sabem para quê. Depois, acontece que vão ter muito mais trabalho a editar. Para quê fazer tantas fotografias iguais. No ano passado, por brincadeira, fui fotografar o Campeonato de Surf, em Peniche, com o meu filho. Ele acabou o evento com duas mil fotografias. Eu fiz, no total dos três dias, 600. Antigamente, o repórter fotográfico era automaticamente mais interventivo. Hoje, não. A maior parte das vezes, as pessoas nem sabem o que estão a fazer.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

A fotografia é sempre a imagem que o fotógrafo vê. Se estiverem três fotógrafos no mesmo sítio a fazer a mesma coisa, saem sempre três fotografias diferentes. Mas isso não é assim tão verdade e volto a dar o exemplo da Reuters e da Associated Press. Se estiverem dois fotógrafos no mesmo sítio, as fotografias são iguais. Portanto, isso

depois depende muito da visão que as pessoas tenham, do treino, da linha editorial. Fiz muitas guerras em África. Apesar dos fotógrafos com quem trabalhei serem meus grandes amigos, sempre houve a tendência para uns quererem fazer melhor do que os outros, uma sã competição. Aquilo é um bocado sempre igual. Durante dois anos, só fiz fórmula 1. É um mundo diferente. Muito competitivo e profissional. É trabalhar das cinco da manhã às cinco da tarde. É fisicamente exigente. São sempre os mesmos fotógrafos, funciona quase como uma família; as pessoas já sabem qual é a imagem que vão fazer. Quando se trabalha para jornais é diferente. Se trabalhar para o *Público* tenho uma fotografia. Se trabalhar para o *Correio da Manhã* tenho outra. Não quer dizer que os fotógrafos sejam melhores ou piores. Tem a ver com a parte editorial. O João Ribeiro dizia, a respeito da fotografia a cores: "Isto agora é papel pintado. Já não é preciso fazer fotografias". A cor distrai muito e é a parte superficial da fotografia. Aliás, quando faço fotografias é sempre a preto e branco. As pessoas acham que é muito estranho.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Pode sempre. Posso fazer um comício com muita ou pouca gente. Basta mudar a lente, mudar de plano, posição; basta mudar tudo. Essa manipulação é muito fácil. Mas sempre foi muito fácil. Hoje as pessoas dizem que se manipula com o Photoshop. Não manipulam nada. Isso acontece tanto quando trabalhávamos em laboratório. Nem falemos daquelas nuvens das fotografias de Eduardo Gageiro. Um senhor chamado Júlio Dinis fazia essa alteração. As fotografias de Salgado também são muito trabalhadas.

11 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Isso nunca se sabe. Ao nível ético, tento sempre preservar as pessoas, mesmo em acontecimentos públicos. Tem de existir sempre um distanciamento entre o fotógrafo e o fotografado. Nos paparazzi, acho que algumas coisas são possíveis; outras nem pensar. Depende muito. Normalmente, as pessoas que se queixam muito dos paparazzi, normalmente, também são aquelas que lhes abrem a porta quando lhes interessa. Há essa relação. Não é por acaso que o fotógrafo sabia que a Diana estava não sei onde. Eram fotógrafos muito próximos daquela gente. Não venham contar histórias. As próprias pessoas que se queixam dos paparazzi, normalmente, são

aquelas que depois lhes dão as informações. É tudo uma grande indústria. Eu cheguei a ser editor fotográfico do grupo Impresa, onde havia a *Caras*. Não queria acreditar nalgumas coisas.

12 - A fotografia tem sido valorizada pelos órgãos de comunicação onde tem exercido funções nos últimos trinta anos? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

A Capital, muito. A Associated Press obviamente. Na experiência no *24 Horas*, no tempo da Edipress, também. Acho que nunca mais em Portugal se vai conseguir formar uma equipa de fotógrafos como aconteceu no *24 Horas* inicial. Por várias razões. Económicas, por terem as pessoas disponíveis: Acácio Franco, Luís Vasconcelos, Alfredo Cunha, eu e Steven Governo. *A Capital* dava mesmo muita importância. Na Associated Press isso não se aplica. Não é por acaso que nas primeiras páginas dos jornais se dá tanta importância às imagens. Quando havia editores fotográficos nos jornais – lá fora ainda há -, tinham de escolher uma fotografia para o lado esquerdo de uma página: a fotografia nunca pode estar a olhar para o lado direito, tem de estar a olhar para o lado esquerdo, para dentro do jornal. Há todo um conjunto de regras que se perderam e as pessoas não sabem.

Em 1990, convidaram-me, na altura tinha algum tempo livro e depois deixei de poder, para dar aulas de fotojornalismo do Cenjor. E fiz alguns exercícios de análise: se pegarem em dez fotografias e repararem como são paginadas e valorizadas, nos Estados Unidos ou na Europa, é completamente diferente. Nas revistas americanas, como a *Time*, por exemplo", todas as fotografias têm um tom quente. Não existem fotografias mais azuis. Todas têm o mesmo tempo para dar mais unidade à imagem e não serem chocantes. Os americanos são muito únicos. A célebre fotografia do Nick Ut, do napalm: essas imagens fotografias estiveram três dias no escritório da Associated Press. Os americanos achavam que aquilo não tinha de sair. Só o Horst Faas (1933-2012), que era editor e era alemão é que achava que aquilo tinha de sair. Há uns anos, o *Tal & Qual* publicou uma imagem de Mário Soares a passear com Maria Barroso, na Praia do Vale, e apareceu uma senhora em *top less*, que era uma modelo holandesa. Na imagem, aparece Mário Soares ao lado de Maria Barroso, a olhar para os peitos da senhora. Comprei a foto ao *Tal & Qual*. As chatices que eu tive para pôr a

fotografia na linha. Para os americanos é: "Um Presidente ao pé de uma senhora com as mamas ao léu". Mas pus a fotografia, que foi primeira página nos jornais europeus do dia seguinte. A Associated Press permite ter boas fotografias, mas também comprar fotografias boas para passar na linha. Escolhi imensas reportagens de acontecimentos, por exemplo, as fotografias do desastre do Algarve eram de um amigo meu. No acidente de avião, em Santa Maria, as fotografias eram do médico da terra.

13 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Os americanos continuam a valorizar muito a fotografia. Os alemães têm a melhor imprensa a nível de fotografia. Tecnicamente e editorialmente, a *Stern* é de longe a melhor publicação a nível de fotografia. Falam da *Paris Match*. Nunca se fala em Portugal, mas a *Stern* é, talvez, a melhor revista do mundo. Houve uma altura em que a *Paris Match* gastava rios de dinheiro para fazer aquelas coisas todas, mas a Stern é melhor. Os fotógrafos alemães são muito bons. Havia uma escola muito boa de fotografia na RDA. Carlos Pratas, por exemplo, fez toda a formação fotográfica na RDA. A filha dele era afilhada do Cunhal. Ele era o delfim de Cunhal.

14 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom "trabalho de equipa?

Na Associated Press trabalha-se em separado e completamente sozinho. Fiz muitas coisas com Tony Smith, um senhor que agora comprou a quinta do Covelo, no Douro, onde produz vinhos. Íamos juntos para Angola e outros países de África, mas em muitos acontecimentos, ia sozinho. Tony Smith era repórter de guerra da Associated Press. Ele é o diretor internacional da Nacsta. Está em Baião, no Douro, e trabalha *online* com eles.

15 - Geralmente, a escolha da legendagem da autoria do editor de secção ou de fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

As legendas da Associated Press têm lá tudo. Pior que isso é, às vezes, uma fotografia ser tirada num determinada situação e ser publicada noutro contexto. Há dias, ligaram-me da *Visão*. A embaixada de Angola queria comprar uma fotografia de Jonas Savimbi para fazer um livro. "Diga à embaixada de Angola para ir tomar banho. Tenho

sessenta anos". Isso é o perigo dos bancos de imagem. Tenho uma página no *Flickr*. Normalmente, ponho para lá as coisas. Como sei que vão roubar, prefiro que roubem bem do que mal. Para publicarem mal, publiquem bem. Há dias percebi que as ONG tinham para aí cerca de cem fotografias minhas sobre as minas de Angola. Há dias, perguntaram-me da Academia do Prémio Nobel se poderiam utilizar fotos minhas de Saramago e de Mandela. Pediram-me. Agora, o resto é só tirar. Depois, há essa coisa de fazer uma imagem num contexto e ser utilizada noutro. Há dias, no *facebook* do Pratas, ele colocou uma foto da Síria, de um casal a andar na rua, e depois aparece outra fotografia do mesmo casal a ser bombardeado. As agências podem sempre pôr um processo, mas não dá em nada.

16 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É completamente diferente. A linguagem da televisão é para quem não sabe fotografar. Na televisão, cada vez há mais isso. As pessoas carregam no botão e não fazem escolhas.

17 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media online?

Os chamados "jornalistas-cidadãos" são uma praga a vários níveis. No sábado passado, na manifestação, toda a gente tinha uma máquina e andava a fotografar. Eu tenho a minha carteira profissional e ando identificado, mas 99 por cento das pessoas que lá estavam tinham uma máquina. Ninguém lhes pergunta quem são. Um dia destes - espero estar enganado -, há um maluco, fundamentalista de qualquer coisa e põe uma bomba ou leva uma metralhadora e limpa os manifestantes da CGTP ou de outra coisa qualquer. Perguntei aos polícias: "Mas vocês sabem quem são estas pessoas. Eu gostava de saber quem são estas pessoas que fotografam a minha cara". Acho que nas próximas manifestações será um pouco diferente. "Realmente, tem razão". Na Nicarágua, uma vez, aconteceu isso. Isto é um país dos brandos costumes, mas há sempre um maluco. Como profissional, eu sinto-me mais seguro se souber quem são as pessoas que estão ali. Chegam à Colorfoto, compram uma máquina e já são

fotógrafos. Tenho de ter uma carteira profissional. Daqui a pouco também compro uma injeção e sou médico. As pessoas, a esse nível, entraram na loucura.

Se vou para o estádio de futebol e tenho de estar super identificado. Vou fazer uma manifestação e não tenho. Não faz sentido. Vou para a fórmula 1 e tenho de ter não sei quantas credenciais e depois vou ali para a rua e não tenho de ter nada. Daquela gente toda que lá estava, conhecia duas pessoas: o Steven e o outro fotógrafo. Está bem, que há muito tempo que não fotografo. Mas eram umas meninas, uns meninos. A maneira como as pessoas pegam na câmara também diz se é um fotógrafo profissional ou não.

Se estiver a fotografar, tenho a certeza que não há nenhum fotógrafo profissional que se vai pôr à minha frente. Ali, não. Há umas criancinhas que gritam e saltam. É uma questão que terão de resolver rapidamente. Lá fora, não há esta história do jornalista-cidadão. Quando há um acidente e fotografam é outra história. É uma forma dos jornais não pagaram e depois dá *glamour* ter a fotografia no jornal. Isto é uma profissão de *glamour*; aquela ideia do fotógrafo de barba por fazer... Acho que a seguir à minha geração, as pessoas foram muito para fotojornalismo porque era uma profissão de moda. As pessoas só viam as coisas fantásticas e nunca se aperceberam o que é estar seis horas debaixo de bombardeamentos. É só a parte do *glamour*; aquela coisa das caras, das festas e o resto…

Até 1974, o que era incrível, os jornalistas desportivos não tinham carteira profissional e, geralmente, eram dos melhores profissionais. Depois, passou-se do 8 ao 80. No outro dia, fui ver a Comissão da Carteira Profissional tem para aí dez carteiras profissionais diferentes. Não sei o que é ter uma carteira profissional de colaborador. Ou sou colaborador ou sou profissional. Depois, há pessoas que fazem publicidade, mas não entregam a carteira. Tenho uma escola muito restritiva a esse nível. Ou se quer ser jornalista e repórter ou não. Também faço retratos para me divertir, mas não estou a ser fotojornalista. Tem de haver balizas. Quando se trabalha para um órgão de informação, tem de se seguir uma ética muito fechada. A pessoa tem de ser séria com ele e com os outros.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

As pessoas que só trabalham com o digital não sabem nada de fotografia. Dou um exemplo. Um amigo do meu filho foi o segundo classificado num curso de vídeo, da ETIC. Todos dizem que o tipo é muito bom. No entanto, no outro dia, estávamos a falar e ele nem sabe o que é um diafragma de uma objetiva. Está tudo dito. Depois, o fotojornalismo entrou na moda e apareceram aí uns senhores a dar aulas de fotojornalismo, mas nós nem sabemos quem eles são. A pessoa chega aos Estados Unidos e vê a qualidade técnica dos fotógrafos americanos e a qualidade técnica dos fotógrafos portugueses. Não vamos fazer comparações. Costumo dizer que a melhor escola de fotojornalismo do mundo chama-se Associated Press. Porque os fotógrafos da Associated Press, da Reuters ou da France Press – estas três, essencialmente – fazem a bomba, o jogo de futebol e o casamento da princesa. São todos obrigados a isso. Essa coisa de dizer "não faço futebol porque…"

O digital facilitou a vida. Antes, quando saia para fora em reportagem, levava 300 quilos em material para conseguir transmitir; agora levo a máquina e o computador, mas, ao mesmo tempo. Isso facilitou imenso. No entanto, do ponto de vista social, abriu a possibilidade a pessoas menos treinadas – chamemos-lhe assim – para poder fazer. Daí que há vinte anos em Portugal, os repórteres fotográficos eram bem pagos e hoje são miseravelmente pagos. Há uma maior oferta. O interessante é que hoje se vê pessoas que não se sabe para onde é que trabalham e que estão super bem equipadas. Há dias, nas manifestações, senti que os jovens olhavam para mim a pensar "quem é este que anda aqui com umas miseráveis máquinas". "De onde é que apareceu aqui este velho de barbas brancas?". Depois, têm algumas surpresas. As pessoas que me conhecem riem-se muito.

Na história da fotografia do século XX, sempre houve uma relação entre grandes fotógrafos e dinheiro de família. Mesmo na Europa. Depois, vê-se isso também. Há dias, diziam-me na Colorfoto: "Há agora uns meninos que não conseguem acabar o liceu e agora há essas novas oportunidades. O papá gasta dez mil euros em máquinas e é fotógrafo". É um bocado isso.

19 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Muito poucas. Quando estou a fotografar, estou a ver a imagem. Sei o que quero no momento do disparo. Faço *crop* e dou um pouco mais de brilho. Mais nada.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

O fotojornalismo deve de ir mais além do que aquilo que referi. Realçar um pormenor ou outro, mas mais do que isso não. Já tivemos a escola soviética que limpava o que estava a mais muito bem.

21 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Volto a repetir: Photoshop é a mesma coisa no laboratório. As pessoas continuam a acreditar na imprensa. Vou contar uma história. Havia dois grandes fotógrafos desportivos, em Portugal, Nuno Ferrari, que era do *A Bola*, e António Capela que pertencia ao *Record*. Dois grandes fotógrafos. Se hoje fossem vivos, teriam cerca de 80 anos. São da escola de João Ribeiro, mas trabalhavam ao nível desportivo. Faziam a fotografia do jogo de futebol e depois tinham uma caixinha em papel cheia de bolinhas de vários tamanhos. Colavam as bolinhas. Não havia mal nenhum. Se fizerem isso com o Photoshop, as pessoas já ficam chocadas. No outro dia, quando foi aquela pseudo invasão de Israel ao Líbano, um fotógrafo da Reuters estava muito zangado porque, diziam os israelitas, tinha carregado mais nas nuvens de fumo. Todos faziam isso em fotografia. Os israelitas são outra gente. É o único sítio onde não se deve trabalhar. São paranóicos. Ao contrário de cá, ali não há nada que seja controlado. Estive quatro horas para sair de Israel. Para sair, não foi para entrar. Como são tão básicos, nunca perguntaram para quem é que trabalhava. Só no fim, no aeroporto de Telavive, é que vem uma menina que resolveu a situação. Ficaram com as máquinas de uma colega da Associated Press e depois devolveram-lhe o equipamento às pecinhas. Em Israel, por lei, não se pode trazer máquinas, nem fotografar. Não se pode fazer nada. A Associated Press e as outras agências têm um acordo para poder transmitir fotografias. Nada do que se passa em Israel, nenhuma fotografia pode passar sem ir à Comissão Militar. Nada. Tenho uma carteira profissional escrita em hebraico. Sei que é minha, mas não sei o que lá diz.

22 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias, da identidade do jornal ou revista e do próprio trabalho de autor?

Em Portugal, todos os jornais e as revistas, do meu ponto de vista, tinham gente a mais, na altura. Se formos ver a *Newsweek*, a *Time*, têm pouca gente no *staff*. Depois, têm o que eles chamam *contributer*, que são pessoas que trabalham com eles. Cá, o fotógrafo *freelancer* é o desgraçado que não ganha dinheiro. Nos Estados Unidos, os repórteres mais bem pagos são os *freelancers*. Peter Turner, por exemplo. Na minha geração, as pessoas arranjavam emprego numa revista ou jornal e era um emprego; era como ser empregado bancário. Aliás, Fernando Peça dizia: "O jornalismo agora é como o empregado bancário". Tirava-se o quinto ano do liceu e ia para empregado bancário. Depois, vieram para os jornais. Já me disseram a mim, fotógrafos médios, que não são grandes vedetas, "que chatice ter ir fotografar para as Seychelles". O que digo a este tipo. Mando-o para este sítio e mais algum. A maior parte dos fotógrafos que trabalha nas revistas como a *Caras* - podem ser boas pessoas e fazer aquilo bem -, não se pode dizer que sejam fotojornalistas. No entanto, têm uma carteira profissional como a minha. Fui diretor de fotografia da Impresa e sei o que estou a falar. Não podia estar lá muito tempo, por isso, tive de me ir embora. Ser jornalista é a pessoa estar disponível *24 horas* por dia. Quando foi o desastre do Santa Maria, estava em casa com uma gripe terrível, mas liga-me o meu diretor de Madrid e diz-me que caiu um avião. Eu, quatro horas depois, estava na ilha de Santa Maria. Só havia *bips.* Ia passar dois dias de férias com umas amigas que estavam em Vieira do Minho. Quando ia na autoestrada, ligam-me de Madrid. Parei ao pé de uma tasquinha para telefonar. O que era? Tinham assassinado Mohamed Bodiaf, na Argélia. E lá fui eu para a Argélia, onde estive oito dias e todos os dias fui preso. Uma vez, cheguei ao hotel e tinha uma mensagem: "O embaixador português quer falar consigo". O embaixador português quer falar comigo? "Então, estás cá, foste preso e não dizes nada". Quando levam 20 ou 30 jornalistas para a cadeia, não chateiam, mas não é agradável.

Não acho que o recurso à agência ponha em causa a identidade do jornal até porque, se o jornal tiver uma linha editorial, um editor e diretores sabem perfeitamente qual é a linha. As agências Associated Press, Reuters ou outras do género não privilegiam mais um jornal do que outro. É uma coisa muito ética e séria. São pessoas acima de qualquer suspeita. Como disse, o fotógrafo poderia ter uma visão diferente da realidade ou do que seria a realidade para algumas pessoas, porque a realidade não é igual para todas as pessoas. A Associated Press tem um livro com o código profissional.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

As agências, como a Associated Press, estão cada vez mais a treinar os fotógrafos para fazerem vídeo. É uma ideia antiga. Para uma pessoa que tenha uma formação em fotografia, o vídeo torna-se muito fácil. Aquilo é passar à frente, carregar no botão e editar. Pode é haver uma nova geração de editores de vídeo. Depois, do vídeo vai-se tirar a fotografia. Acho que é isso que vai acontecer. Depois, irá continuar a haver fotografias de qualidade para as revistas. Vai haver uma grande alteração na maneira como as pessoas vão olhar para as fotografias. Nos Estados Unidos, as revistas de referência estão a voltar ao preto e branco. E já há uma linha de abandonar o digital para passar outra vez ao analógico. As revistas de moda nunca deixaram de utilizar o filme por causa da qualidade. Não sou da opinião que a qualidade entre o digital e o analógico já seja equiparável. É mais fácil fotografar com digital. As máquinas são muito mais avançadas, não é preciso trabalhar em manual e aquilo sai. Se for o patrão do jornal penso: "tenho aqui uma menina ou menino a quem pago trinta euros pela fotografia por que é que pagaria oito mil a um tipo". O problema disso é que os grandes patrões da imprensa, os industriais dos jornais desapareceram. Quem é o senhor da Cofina? O que é ele percebe de jornais? Ele faz aquilo como quem faz facas. As pessoas que administram aquilo fazem-no da mesma maneira como se fossem administradores de uma tabaqueira. Estou a dar este exemplo, como há muitos outros. Quando trabalhava n'*A Capital* apareceu lá um senhor que era major e administrador da tabaqueira. O homem, como era militar e era muito criterioso quis perceber como é que aquilo funcionava. Às vezes, eu dizia "vamos gastar o dobro do dinheiro e isso não vai compensar". Na altura, o jornal tinha umas impressores, as xeroques, umas telefotos. Ele ia aos sítios e tinha curiosidade em conhecer. Luís Fontoura, um advogado muito conhecido, apareceu ali como administrador, mas sabia como funcionavam. Tinha trabalhado num jornal em Angola. Gostava daquilo e era uma equipa muito engraçada. Quando falo n' *A Capital* e naquela gente é porque este jornal representa o grande salto do jornalismo em Portugal e do fotojornalismo, em particular. Uma vez houve um incêndio, na Covilhã. "Vamos de avioneta. Vamos e vimos e publicamos amanhã." E o major disse: "Isso sai muito caro". – "Não custa nada. Faça lá as contas: eu, o motorista, o jornalista e só publicamos daqui a dois dias".

– “Você é maluco, mas tem razão”. No *A Capital*, tínhamos as equipas mais ou menos definidas. Eu trabalhava muito com o grande repórter Fernando Gaspar. Um dia, roubamos um barco no Tejo e tínhamos ido pelo Tejo a baixo se não fosse lá buscar-nos a polícia marítima. Havia assim umas coisas, mas com resultados. Hoje em dia, “que chatice ter de ir às Seychelles”.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Não sei porque, neste momento, não estou muito no meio. O que penso é que como eles são administradores de jornais como poderiam ser de mercearias, não sei se… Há essa grande dúvida. Depois, essas pessoas sabem tudo. Só trabalhei com três pessoas que sabiam o que sabiam e, quando não sabiam, perguntavam. Uma dessas pessoas apanhei na Impresa. Era secretário de Estado e depois saiu chateado com Balsemão. Cada vez que tinha alguma dúvida, falava comigo. Fui eu que fiz toda a transformação que eles têm ao nível do digital. O escândalo que aquilo custava. Também aprendi outra coisa: há coisas instaladas que a gente não pode mexer. Corrupção mesmo. Não é fácil.

25 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

No meu tempo ganhava muito bem. Hoje é miserável.

26 - Encontra diferenças no fotografar para agência ou para jornal?

É diferente a este nível: quando fotografamos para agência temos de ter em atenção que as fotografias vão aparecer em jornais completamente diferentes. Na agência tem de ser uma coisa mais alargada. Se trabalhar para o *Público*, o jornal pode gostar mais de grandes planos ou outros. A leitura e abordagem da fotografia é diferente. Na parte final do meu percurso na Associated Press, houve uma mudança do clássico, ou seja, podíamos fazer fotos diferentes, mas tínhamos de ter a foto clássica e a transformação para algo já mais interventivo, recolha pessoal do fotógrafo, grandes planos, etc. Há um tipo americano muito engraçado, que veio da Reuters, Michael Feller, e também Vicent Alabiso.

27 - Como analisa os últimos quarenta anos de fotojornalismo?

Nos anos 70 houve um apogeu que aumenta até aos anos 90. Desde há dez anos para cá, com a massificação das máquinas fotográficas, há um decréscimo incrível. A passagem dos jornais para os grandes grupos económicos, a falta de qualidade. Acho

que há pessoas novas muito boas, mas a maior parte delas foi para aquilo como poderia ter feito outra coisa qualquer. Como efetivamente, no digital, é muito fácil fazer boas fotografias, o que é difícil é conseguir diariamente muito boas fotografias. Isso é que define um repórter fotográfico. Uma boa fotografia qualquer um faz. O fazer diariamente boas fotografias é que é difícil. A pessoa ter vontade de fazer o acidente ao fim da rua ou a guerra não sei onde é…. Fotografar o acontecimento simples ainda é mais difícil.

Vou contar uma história. Tinha começado a fazer fotografia n'*A Capital*. O jornal saia todos os dias. Tinha a edição ao meio-dia. No domingo, apostava muito no desporto. Aos domingos, decorriam umas provas de ciclismo de manhã. Um dia, fui fazer uma dessas provas. Numa descida em Mafra, vinham uns tipos em fuga e há um carro que vai em sentido contrário e os tipos despistam-se. Saem de lá os tipos todos partidos. Fotografei aquilo e decidi avisar o resto do pelotão. Aquilo passou-se. A fotografia foi para a primeira página e João Ribeiro diz-me: "Grande retrato". Eu respondo-lhe: "Ó chefe, se não fosse eu". Foi de filha da mãe para cima e para baixo. "Você quer ser bombeiro ou ser repórter. Sua besta". E eu aprendi. Não se passou nada. A seguir, fomos almoçar.

Entrevista a Fernando Veludo, ex-editor de fotografia do jornal *Público*, no Porto, e fundador da nFactos

Realizada a 1 de setembro de 2011, no Porto

Biografia

Nasceu no Porto, em 1958. Em 1988, concluiu o bacharelato em Fotografia, no Curso Superior de Fotografia da Cooperativa Árvore (actual ESAP). Iniciou colaboração regular no jornal *Expresso* (1987-89) e *Diário de Notícias* (1987-89). Fotógrafo do jornal *Público* desde a fundação, em 1989, foi editor entre 1995 e 2002, na redacção do Porto. De 1996 até 1998, integrou a direção do Sindicato dos Jornalistas. Criou o Núcleo de Repórteres de Imagem do SJ e fomentou a edição do primeiro anuário de fotojornalismo português, *Fotojornalismo*. De 1990 até 2004, foi docente de Fotojornalismo no Instituto Politécnico do Porto. De 1990 até 2005, realizou vários trabalhos de fotoreportagem, em Portugal e no estrangeiro, onde se destacam as coberturas jornalísticas realizadas em Angola, Palestina, Israel, Bósnia, Timor-Leste, Guiné-Bissau e Moçambique. Participou em várias exposições coletivas na área do fotojornalismo, em Portugal, Espanha e Brasil. Colaborou com diversos livros. Em 2006, saiu do *Público* e fundou a agência jornalística nFactos.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

É a forma que temos para informar através da imagem. É evidente que essa informação denuncia determinadas situações, que por muito que sejam escritas, aparecem mais claras através da fotografia. As pessoas ficam com a perspetiva diferente quando veem uma imagem em relação aos textos. Para mim, essa informação é que vai desenvolver uma atitude nas pessoas, que poderá alterar ou não, as políticas e os comportamentos. Neste momento, com a quantidade de imagens que nos entra pela casa dentro, quer pelos jornais, mas sobretudo pela televisão, as pessoas deixaram de ser sensíveis ao que antes acontecia, que era a fotografia ter a capacidade para alterar as políticas. Acho que já não é por aí.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes ao longo da sua carreira de fotojornalista? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Gosto de fotografar, mas uma das coisas que me dá gozo são as experiências que vou tendo noutras culturas e, às vezes, não são as melhores fotografias. São posturas completamente diferentes das nossas. Sou fotojornalista há mais de vinte anos. Lembro-me de uma história que fiz com feiticeiros. Não sei se isso teve algum impacto junto do público, mas teve comigo e percebi, realmente, a realidade do país. Um país que tem três mil e tal quilómetros de costa e mil e tal médicos para 80 mil feiticeiros ou curandeiros. Entra-se no país e percebe-se que as pessoas não podem ir ao médico porque não têm transportes. Todos aqueles cuidados que vamos tendo, as preocupações sobre a Sida e uma série de doenças contagiosas, isso lá não existe. O feiticeiro ia curar um paciente e a dada altura vai vaciná-lo com uma lâmina que já deve ter vacinado não sei quantos pacientes. A dada altura pensei: "Se aquela lâmina já passou por alguma pessoa que tem Sida é mais um a ficar doente". São histórias que vamos recordando. Já fiz alguns trabalhos interessantes, fora do país e em zonas de conflito, mas nunca estive debaixo de guerra, excetuando na Guiné. Isso deu-me experiências muito interessantes. Apercebemo-nos que, mesmo em guerra e dificuldade, a integridade das pessoas continua; tentam arranjar-se da melhor maneira e sobreviver. E depois, outra realidade paralela que existe, é o negócio que está por detrás disso. Uma das coisas que mais me chocou foi, quando cheguei à Bósnia, e vi um pavilhão de *merchandising* dos Estados Unidos. Começamos a fazer contas e percebemos que até com a guerra ganham dinheiro.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Como fotojornalista, acredito que a nossa primeira função é informar. Depois, o ideal é que essa informação tenha uma componente estética de forma a prender o leitor. O fotojornalismo tem de ser objetivo, mas não demasiado óbvio. Posso dar a atender situações graves sem ferir suscetibilidades. Se estou a fotografar uma situação em que existem muitos mortos, como nas guerras, não tenho de mostrar os cadáveres, corpos decepados, para retratar o que está a acontecer. Portanto, tento ser objetivo sem ser demasiado duro; sou fotojornalista *soft* a mostrar as coisas.

5 - Enquanto editor, que critérios aplica na seleção das fotografias?

A minha função principal é informar. Daí, privilegiar a parte informativa em detrimento da parte estética. No entanto, quando não consigo que as minhas imagens tenham o

tal apelo estético, são meramente informativas. Quando se consegue isso tudo, é fotografia que vale a pena mostrar.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Sim. É evidente que nas imagens que fazemos existe sempre uma subjetividade. Digo sou objetivo a dar informação, mas a minha forma de compor a imagem e mostrar o que estou a ver tem a ver comigo e com a forma como me iniciei no jornalismo. Se tivesse começado a carreira num jornal mais sensacionalista, se calhar via as coisas de outra maneira. Como tive pessoas a indicarem-me um caminho, a meu ver, correto, faço um trabalho que não é tão sensacionalista, mas tem uma visão diferente. Daí dizer que há um filtro naquilo que fazemos. Estou a tentar olhar para situações mais dramáticas e, nestes casos, defendo-me muito quando estou atrás das câmaras. Lembro-me de um trabalho que fiz em Moçambique, em que estive numa zona com crianças subnutridas. Quando temos a experiência da sermos pais, alteramos completamente a visão das coisas. Olhando para aquelas crianças, pensamos que poderia ser um filho meu a poder estar naquelas situações. Mas resguardo-me muito quando estou detrás da câmara. Se olhar através do visor, sei que é a notícia que está ali e então vou olhar para aqueles elementos que surgem diante da câmara e vou transformá-los em linhas e formas. A cabeça é uma forma redonda, os braços são umas linhas e faço a composição baseada numa forma geométrica. Lembro-me que, quando cheguei ao hotel e descarreguei o trabalho para o computador, comecei a ver as fotos sem filtro e caio num pranto de choro. É a forma de me defender. Agora, procuro sempre que haja uma composição estética para prender a atenção do observador/leitor. Nós, fotógrafos, temos a obrigação de mostrarmos as coisas com um olhar diferente do observador comum. Todas as pessoas têm uma câmara fotográfica e fotografam o que querem. Se eu não procurar um ângulo diferente, vou dar um olhar comum e as pessoas não se vão interessar pelas minhas imagens. Tenho de encontrar uma abordagem estética onde a notícia esteja lá e que alerte as pessoas.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

(Respondida na questão anterior.)

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Uma fotografia que tenha a informação e seja esteticamente apelativa.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

É assim mesmo. É a tal subjetividade que se deve ter.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

A fotografia mente pela subjetividade que temos. Quando vou fotografar alguém, uma manifestação, por exemplo, podem estar só meia-dúzia de pessoas e posso dar a ideia que esteve lá centenas só alterando a objetiva que uso. Contrariamente ao que se ouvia durante muito tempo, a fotografia mente.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É uma linguagem diferente. No fotojornalismo, temos de resumir, numa fração de segundo, a história, quando estamos a fazer notícias. Essa imagem é aquilo que andamos à procura constantemente, ou seja, a foto, que resume não só a história, mas tem igualmente uma componente estética apelativa, pela qual nós ficamos presos e ficamos com o relato do acontecimento naquele cliché. Na televisão, como é um conjunto de *frames*, são tantas imagens que o observador não as valoriza. Lembra-se de uma imagem forte de uma fotografia, mas o varrimento que a televisão fez, a fotografia faz com que as pessoas valorizam os acontecimentos.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Quando fazemos fotojornalismo estamos sempre à procura da tal imagem que nos satisfaça. Particularmente falando, sou uma pessoa sempre insatisfeita. Por um bom trabalho, mesmo que tenha um bom *feedback* das pessoas, acho que poderia ter sempre conseguido mais alguma coisa. Os meus trabalhos, como dizem os críticos gastronómicos, não são bons, são honestos. A tal fotografia é o ícone que fica; são fotografias que nós nem nos apercebemos na altura que fizemos. Existem dois

exemplos, um com a fotografia de Che Guevara, pelo Korda, que foi algo casual. Outra, mais próxima de nós, a imagem de Salgueiro Maia, feita pelo Alfredo Cunha. É uma fotografia icónica.

Eticamente, respeito o direito das pessoas à sua privacidade. Só em situações que envolva o interesse público é que posso passar um pouco por cima do direito das pessoas; a própria legislação permite isso. Quando estamos a fotografar, não temos tempo de chegar ao tribunal e dizer: "Dá-me autorização de fotografar este aspeto, pois é uma situação de interesse público". No momento, tenho de decidir se é ou não é. Para dizer que me esforço ao máximo para tentar atingir os objetivos e conseguir uma fotografia única, mas de uma forma leal e sem chocar com os códigos deontológicos e éticos que defendo bastante. Se estou a trabalhar num espaço público, uma manifestação e alguém presente me diz para não fotografar, não fotografo essa pessoa, a menos que seja alguém com interesse público. Tento respeitar o espaço das pessoas.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelos jornais onde exerceu funções ao longo da sua carreira? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

O *Público* foi um dos jornais que fez alterar o panorama do fotojornalismo em Portugal. Sinto-me orgulhoso de ter feito parte da equipa que estava com essa política, que alterou mentalidades. Isso deveu-se essencialmente ao homem que era diretor na altura, Vicente Jorge Silva. Podemos ter um olhar fantástico, fazer boas fotografias, mas se não tivermos alguém que nos deixe publicar aquilo, o nosso olhar fica para nós. Em termos de diários, o *Público* foi aquele que deu um "murro na mesa". O *Expresso* tinha já muito boa fotografia e aí com a responsabilidade de Rui Ochoa, que era e é um excelente fotógrafo.

A história da fotografia tem tido um caminho sinuoso. Há uma vintena de anos a fotografia era completamente desvalorizada. Depois, surge o *Público* e começou a haver um certo respeito pelo trabalho do fotojornalista e da fotografia. Depois, passou a haver um certo desrespeito e, hoje em dia, o que está a predominar nos órgãos de informação é a parte gráfica: olhar para a imagem no seu todo, num conjunto, e não apenas naquela fotografia. Daí, o fotojornalismo estar a ser pouco respeitado. Não vão

perder muito tempo com a fotografia. Estou a falar em Portugal. Perdeu-se alguma força e personalidade nos jornais. O que hoje sai no *Público*, amanhã pode estar noutro jornal.

Quanto à percentagem, antigamente, diria 50/50. Digamos que, em certas situações, a fotografia superava mesmo o texto. Havia o cuidado de ver se esta era uma boa fotografia, então seria o que iria prevalecer no espaço da notícia. Já estou fora das redações há cinco anos, e é difícil dizer. O que acho é que há uma excelente fotografia. O *Público* é cliente da nFactos. E, embora tenha trabalhado tantos anos no *Público*, hoje há momentos que não sei como ei-de fotografar para o jornal. Há editores que privilegiam a parte estética da imagem e esquecem a notícia; outros que posso enviar uma fotografia muito bonita, mas com a notícia fraca, mas preferem a fotografia mais fraca porque consideram que é essa que melhor representa a notícia. Às vezes, fico confuso porque não sei que abordagem é a deles. A meu ver, isto acontece porque não há uma conversa nas redações. Trabalhamos para a Reuters, para a *Visão*, Lusa, *Expresso*, etc. E as agências balizam mais o nosso trabalho. Eles têm o seu estilo e dizem que é essa linha que temos de seguir. Para os jornais, respondem-nos "podes fazer como quiseres". Para um órgão de informação ter personalidade, tem de haver uma conversa – sem limitar a criatividade das pessoas -, mas às vezes é um desafio. É mais estimulante termos desafios, em que conseguimos pensar e desenvolver o trabalho segundo um estilo.

14 - O trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Quando vou trabalhar, seja para o *Público*, seja para outro órgão de informação, tenho de pensar e saber como vou fazer o trabalho. Como um trabalho de equipa, falo com o redator porque acredito que temos de estar em sintonia para realizar o trabalho. Não faz sentido estar a fotografar numa perspetiva e o jornalista noutra. Podem-se complementar, mas tem de haver uma ligação. Sente-se muito mais a necessidade para haver uma interferência do jornalista no profissional da imagem na televisão. Quando estamos a fazer televisão, o texto, o áudio e as imagens têm de estar ligadas. Se calhar, há uma interferência no trabalho do repórter de imagem de quem vai estruturar o texto e a reportagem. No nosso trabalho de imprensa, não é costume haver interferência. Mas depende muito do jornal. Há publicações mais

sensacionalistas em que há quase uma obrigatoriedade de fazer uma imagem explícita da notícia.

15 - A fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Às vezes, olhamos para os nomes dos jornais e pensamos que é tudo muito fantástico. Mas com a crise, olhamos para o *El País*, que passou a mandar enviados especiais para todo o sítio e com a sua câmara automática fotografavam. Por isso, não sei. Valorizar a fotografia é quando nós, órgãos de informação, apostamos a sério nos nossos fotógrafos. Há um trabalho qualquer e enviamos a equipa da redação para fotografar. Podemos ter muito jeito para fotografar, as máquinas tecnicamente facilitam muito, mas o redator não vai fazer tão bem o trabalho fotográfico como escreve, da mesma maneira que um fotógrafo não iria escrever tão bem como um redator. Uma coisa curiosa: os bombeiros em Braga tinham-se revoltado contra o comandante. Manuel Roberto disse: "Podias levar um gravador e a malta fazia aqui um *slideshow*. Havia alturas em que estava a fotografar e noutros momentos captava uns sons. Lembro-me que, a dada altura, estava a fotografar e tocou a sirene. Perdi esse som porque não estava com o gravador na mão. Quando temos de fazer várias vertentes, há uma, se não forem todas, que vai ter de perder.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada em página alterar o sentido conotativo e denotativo da sua imagem?

Uma coisa que acontece com muita regularidade são legendas que não têm nada a ver com a imagem. Não percebo como. Aliás, eu que trabalhei no jornal até percebo. Imaginando que o editor chegou primeiro, puxa o texto, sabe que vai levar uma fotografia que ainda não chegou. Mete ali uma legenda a fala de porcos, mas afinal o trabalho não é bem sobre os porcos, mas os transportes.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento do registo digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

É muito melhor trabalhar com o digital. Isto tem tudo uma sequência. Quando trabalhávamos com analógico, o *deadlines* eram completamente diferentes; os jornais fechavam à uma da manhã. Hoje em dia, com os *sites*, o *deadline* é agora. Daqui que seja impossível trabalhar com filme quando queremos pôr informação imediata na

hora. E a qualidade do digital, em termos técnicos, é muito boa, mas o fator da rapidez é essencial. As pessoas querem ver o que acontece no momento.

A única desvantagem do digital é que, se calhar, não pensamos tanto a fotografia. Somos mais despesistas, no sentido de disparar mais. Como ainda tenho o hábito da fotografia analógica de pensar que é este momento que devo disparar e que – confesso – tendo a perder, hoje em dia também admito que já dispare mais vezes. Não temos o problema de gastar filme, revelar. Perde-se o pensar a fotografia.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Defendo que o *Photoshop* serve para tratar a fotografia com mais ou menos contraste. No fundo, adaptar à parte eletrónica aquilo que fazia na parte de laboratório. Não adultero nenhum pedaço da fotografia. Se está lá uma árvore que esteticamente é ruído e com o Photoshop leva dois segundos para retirar, deixo ficar assim.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

A mesma coisa: adaptar à parte eletrónica aquilo que fazia na parte de laboratório.

20 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Os leitores continuam a confiar. Ainda há a ideia que se o jornalista diz é porque está bem dito. Com a fotografia é a mesma coisa. Para o leitor, a fotografia não mente. Há um amigo que trabalhava num jornal desportivo que dizia que as pessoas não acreditavam naquilo que os jornalistas escreviam, pois para acreditarem tinha de fotografar exatamente o que ele escreveu. Se alguém se lesionar no treino, tem de ter a foto do jogador lesionado.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Essa história de nos fecharmos na nossa profissão e que só nós é que sabemos e temos os conhecimentos, está desajustado da realidade e se calhar já tem 30 anos. Hoje em dia, na área do fotojornalismo, há bons e maus profissionais e existem pessoas que não fazem do fotojornalismo profissão que são excelentes fotógrafos e fazem ótimos trabalhos. Por isso, quanto mais pessoas houver a transmitir coisas, "mais concorrência", mais somos desafiados a arranjar soluções profissionais técnicas para

dizer “há esta concorrência, mas consigo chegar mais longe porque tenho este conhecimento que a outra pessoa não tem”. A democratização das câmaras – hoje em dia qualquer pessoa tem acesso a uma câmara de boa qualidade – que medem a luz, expõem bem, só faltam algumas coisas importantíssimas: olhar por nós. Tinha um professor que dizia que “um bom fotógrafo não se vê com aquilo que tem entre as mãos, mas sim entre as orelhas”. É este elemento que nos diz que podemos continuar a mantermo-nos ativos e pensar mais e melhor. Mesmo nestas novas gerações que nos alertam, existem novas perspetivas e é uma mais-valia. O facto de termos 15 ou 30 anos de profissão não significa que não haja mais para aprender. De facto, aprendemos muito com estas novas gerações.

22 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias, da identidade do jornal e do próprio trabalho de autor?

Tem a ver com os custos. Quando o *Público* apareceu, assim que chegava um *take* da Lusa a informar que havia uma história na redação, a duzentos quilómetros, enviava logo uma equipa para ter a nossa perspetiva da história, algo com um olhar diferente. Por questões economicistas, hoje o jornalismo faz-se mais na redação e pelo telefone. O facto de as agências poderem distribuir para vários clientes conseguem, no fundo, minimizar os custos.

Perde-se a identidade do jornal. Atualmente, o jornal que marca mais a diferença é o *i*, em especial no início. Quando o jornal apareceu, pensei “gosto ou não gosto”. Depois, pensa-se é uma marca diferente, é intencional e passa-se a apreciar esse olhar próprio que eles puseram cá fora. Isso deve-se ao facto de saírem muitos profissionais do *Público*, que depois foram trabalhar para outros jornais, como o *DN*, etc. Esse olhar não se perde.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

O fotojornalismo pode estar em perigo. As novas gerações olham para a imagem de uma forma muito mais dinâmica. O fotojornalismo passa a ser algo quase documental e mais contemplativo. Hoje em dia, com a tecnologia que dispomos, queremos ver as coisas em ação e o vídeo, aliado às novas tecnologias, o que tem o poder que há alguns

anos não tinha. Não direi que a imprensa acabe, mas os jornais diários, na forma como são feitos atualmente, vão acabar. Isto é, o suporte de papel num jornal de informação geral diária, numa dezena de anos vai-se alterar completamente. A evolução tecnológica é muito rápida. As câmaras digitais terão pouco mais de dez anos e já arrumaram completamente o analógico.

As novas gerações é que são o motor do futuro. Temos de pensar para as novas gerações. Há alguns anos, quando estava a dar aulas, a primeira coisa que perguntava era que leitura de informação é que eles procuravam. Compraram revistas de especialidade, mas de informação geral, limitavam-se à internet e à televisão. Por isso é que digo que não acredito na informação geral nos moldes atuais, que tem custos elevados de papel e de distribuição, se vá manter por muitos anos. As novas gerações vão absorver os novos meios que estão a ser postos à disposição.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Começa a entrar no mercado uma nova geração com preparação multimédia, que antes não existia. Vem com uma preparação e sensibilidade multimeios. Acho que se estão a adaptar. Há áreas muito específicas em que não se consegue entrar tão bem nessas mudanças, mas a própria tecnologia ajuda a essa adaptação do fotojornalista. Até porque os próprios jornais estão a alterar-se lentamente e a procurar outros componentes.

25 - Que motivos o levaram a sair do *Público* há cinco anos e a abrir a nFactos, que de certa forma também tem como cliente o mesmo jornal?

Por duas coisas: primeiro era um projeto que tinha há muito tempo na cabeça. A agência tem uma particularidade: é de jornalismo e não é uma agência de fotografia ou produtora de televisão, mas sim tudo junto. A ideia é criar um contacto permanente em que o editor, se estiver a fechar o jornal e disser que falta uma infografia, recorrer a nós com um contacto. No fundo, é reunir uma série de pessoas que agenciamos e que servimos de contacto no jornalismo. O objetivo foi criar uma agência de jornalismo. Não fazemos nada institucional ou comercial. Somos uma agência registada na Entidade Reguladora e foram eles que regularizam que os nossos parâmetros correspondiam ao de uma agência noticiosa. Para eles, somos uma agência noticiosa e eu chamo uma agência de jornalismo porque fazemos tudo nessa

área. Por vezes, fazemos programas de televisão que não são de entretenimento, mas sim informativos. Há ali uma componente de informação. Isso foi uma das partes: no fundo, concretizar um sonho. Depois, não escondo que comecei a ver à minha volta os colegas mais antigos a serem convidados para saírem do *Público*. A partir daí, comecei a fazer contas, que são tão simples quanto estas: na altura, convidaram dois fotógrafos em Lisboa para sair, se saíssem esses dois colegas, o jornal ficava exatamente com seis fotógrafos no quadro, que é o mesmo número de pessoas aqui no Porto. Pensei que os próximos a serem "convidados a sair" seriam os mais antigos, não porque fossem desatualizados, mas sim os mais caros dentro do jornal. Decidi arriscar. É sempre um risco, mas neste momento posso dizer que a única coisa que lamento ao fim de cinco anos do projeto é não ter a oportunidade de dizer "amanhã estou de férias. Desligo o telemóvel e o computador e até daqui a quinze dias ou um mês". Isso é o que lamento. Porque às vezes vou passar uns fins-de-semana a uma aldeia e a preocupação é saber se tem rede, pois não posso estar incomunicável. Nunca descanso e é disso que tenho saudades.

26 - Hoje em dia, o fotojornalista é reconhecido monetariamente?

Depende dos diretores e dos administradores, se têm ou não a noção de quanto a visão especializada de um fotógrafo pode ser importante para o jornal. Se considerem que qualquer um pode fotografar, é óbvio que não têm essa noção e não vão pagar a fotografia devidamente.

Entrevista a Filipe Casaca, ex-fotógrafo do jornal *i*
Realizada em Lisboa, a 11 de janeiro de 2013

Biografia

Nasceu a 6 de agosto de 1983, no Seixal. Licenciou-se em Escultura, na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, ao mesmo tempo que estudou Fotografia, na ESBAL, como opção de fim de curso. Completou o curso de dois anos no Instituto Português de Fotografia, à procura de uma vertente mais jornalística. Depois da formação no IPF, fez um estágio de três meses, no jornal *Públic*o. Ao terminar, em junho de 2008, começou o projeto *i*, onde entregou um *portfolio*. Em dezembro, foi chamado para uma entrevista e acabou por ficar. Manteve-se dois anos no *i* até à restruturação do jornal. Neste momento, trabalha como *freelancer*, mas a aposta maior é no trabalho pessoal de autor e não tanto como jornalista.

1 – Como entende as duas linguagens fotográficas em que tem trabalhado, uma mais autoral e a outra mais jornalística?

O trabalho que desenvolvia no *i* tinha muita abertura para fazer o meu trabalho sem interferências estéticas ou outras. Apesar de haver uma linguagem comum na fotografia, cada fotógrafo tinha o seu estilo e isso era importante. Nunca me assumi como fotojornalista, nem mesmo quando estava no *i.* A maior parte das vezes tentava que as minhas imagens não fossem objetivas. Importa-me que as minhas imagens não sejam completamente objetivas e diretas. Acho que essa opção tem a ver com a minha área. Agrada-me que as pessoas possam interpretar as imagens de uma outra maneira. Esta ideia não é um propósito do fotojornalismo, pois vai completamente contra a noção de objetividade.

2 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A informação é, acima de tudo, o mais importante. A imagem tem de dizer alguma coisa que tenha importância para a comunidade.

3 – Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes desde que começou a trabalhar na imprensa? 4 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

O impacto que as imagens têm junto das pessoas é completamente diferente dos trabalhos que me marcaram. Os trabalhos que considero mais importantes não são as notícias de momento, não têm a ver com economia, desporto, política ou seja o que for, mas nas pequenas histórias que os outros jornais e as televisões não deem. Isso é que foi o mais importante.

Em questão de notícias, houve algumas imagens que tiveram algum impacto. Lembro-me da saída de Sócrates do Governo, em que aparecia o Sócrates arrastado. Essa imagem teve impacto nas pessoas, mas se calhar essa fotografia não é tão direta e óbvia, mas por aliar o fator estético à notícia causou um impacto nas pessoas. Outro exemplo foi a fotografia de quando Oliveira e Costa, que estava preso e se deslocou para a sua residência. Ele chegou num carro da polícia, vinha com a cara tapada com um livro e lembro-me que fui a única pessoa que conseguiu captar a cara dele. Mas isso não tem importância nenhuma.

5 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Sempre tentei não ser tão objetivo. Penso que há várias formas de falar sobre o mesmo assunto. Num retrato, por exemplo, não me parece que tenhamos sempre de fotografar a pessoa de frente. Podemos fotografá-la de costas, procurar outras possibilidades e ainda assim obter algum conteúdo e informação. Não seguir sempre o que toda a gente faz ou o óbvio. São imagens que não são tão óbvias e diretas e requerem algum tempo de leitura. Isso também é relevante para fazermos coisas importantes.

6 – A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Tem tudo a ver e a maneira de ser é extremamente importante na forma de fotografar. Se a minha formação for mais na área de arte, se calhar tenho outras preocupações, se for história ou economia terei outras; depende também da forma como me relaciono com as pessoas; se sou uma pessoa mais ou menos tímida. A abordagem que tenho para com as pessoas e até como me sinto no próprio dia; se estou num dia bom ou estou num dia mau. Acho que isso, se calhar, é o mais importante de tudo na fotografia. É a abordagem e não tanto a fotografia em si. A

fotografia a nível técnico é muito simples, mas aquilo que somos, a forma como se irá refletir na imagem, a abordagem é que é fotografia.

7 - No momento de fotografar, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Sou muito geométrico; interessa-me muito a geometria e que a fotografia seja o mais simples possível e direta em termos de leitura, mas que a informação não esteja demasiado organizada, algo que às vezes faz parte da fotografia fotojornalística. As pessoas abrem os jornais e pressupõe-se que as imagens tenham de cativar e que os leitores fiquem presos na fotografia. Por questões estéticas e técnicas, nunca utilizava o *flash*. Interessava-me ter a imagem menos artificial.

8 - Que critérios privilegia na seleção das fotografias?

Seja uma conferência de imprensa, uma reportagem ou um retrato, o que interessa quando seleciono as fotografias é a experiência que retirei do momento, de tudo o que vi. Isso é o que eu considero ser o mais importante na imagem em termos de conteúdo. Depois, é ter atenção ao lado estético.

9 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Tem a ver com o tema e o fim a que destina essa imagem. Há imagens que só servem para o dia; daqui a um mês ou um ano não terão qualquer relevância. O que faz uma boa imagem é ela perdurar para além do seu tempo, se a imagem daqui a cinquenta anos ainda diz alguma coisa e tem algum valor; ser histórica. Há imagens de há cinquenta anos que ainda continuam importantes. Algumas delas nem são bem concebidas em termos estéticos, mas importa é o que elas estão dizer.

10 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

A fotografia baseia-se na realidade, mas não é a realidade. É sim o que o fotógrafo interpreta. A fotografia pode ser o que cada um interpreta. A fotografia pode mentir.

11 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

A nível de esforço físico não me preocupa tanto, mas sim a nível ético. Agora, para ter imagens únicas, há muitas questões éticas que não ultrapasso. Se a pessoa não quiser

ser fotografada, não é. Prefiro chegar ao jornal e não ter a imagem do que fotografar contra a vontade da pessoa.

12 - Em que situações a fotografia pode pôr em causa o compromisso com a verdade do jornalismo?

Sinceramente, não sei bem. A partir do momento em que se fotografa, há sempre a interpretação de alguém. Numa conferência de imprensa, por exemplo, pode haver determinados momentos que o fotógrafo escolhe captar e depois publicar. Esses momentos não têm nada a ver com o tema da notícia e podem levar a outra interpretação. Depois, há a foto legenda que pode contrabalançar a informação que a imagem transmite.

13 – O trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Sempre trabalhamos mais em equipa. Nas reportagens é que há uma interação maior entre ambos. Geralmente, o jornalista tem sempre mais tempo do que o fotógrafo, por exemplo nos retratos. Mas eu sempre exigi que o tempo fosse repartido de forma equitativa. Parece-me justo.

14 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada em página alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Houve uma situação em que isso aconteceu numa imagem de um corpo que fotografei no Instituto de Medicina Legal. Depois, essa imagem foi utilizada no arquivo e publicada sem que a legenda dissesse que era de arquivo. Não veio a informação que a imagem era de arquivo e dava a ideia que era a pessoa em si. Houve alguém que escreveu uma carta para o jornal e na edição seguinte foi publicada uma nota de correção.

15 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É outra linguagem e não é uma concorrência.

16 - E como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos, em especial nos media *online*?

Depende se a informação ou situação que o cidadão captou é importante ou não. Se for relevante, faz todo o sentido e não é uma concorrência. Ir buscar à internet imagens que deveriam ter sido feitas por fotógrafos, isso obviamente não faz sentido. Além do perigo de não se confirmar a veracidade de imagens enviadas por cidadãos.

17 - A fotografia era valorizada no jornal *i*? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço era dado ao artigo escrito e que espaço era concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

O *i* valorizava imenso a imagens. Foi dos únicos jornais em que senti que era dada muita relevância à fotografia. O *i* valorizava muito mais a imagem do que o próprio *Público*. Hoje valoriza um pouco menos, mas ainda assim nota-se que a imagem é importante. Em termos de percentagem, dependia do conteúdo ou assunto da própria imagem. Se a fotografia era política, tinha uma importância, se era de economia tinha outra, etc. Talvez 70 para o texto e 30 para a imagem. Se fosse uma reportagem, poderia ser 40 para imagem e 60 para o texto. Se fosse de retrato, podia ser 50/50. A importância era definida pelo tema que estávamos a falar.

18 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Nos Estados Unidos, há publicações em que as imagens têm muito valor. Às vezes, tem a ver com o próprio espaço que a notícia tem para a imagem. No caso do *i,* estava muito equilibrado comparativamente com os jornais estrangeiros. Há jornais internacionais, que não dão tanto espaço há imagem como o *i*. No geral, a imagem é mais valorizada lá fora.

19 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Nunca trabalhei no *i* em digital, mas nos projetos pessoas uso sempre o analógico. Nos jornais diários, a rapidez do digital ajuda imenso. Quando faço um projeto de autor, o analógico permite uma outra relação temporal com a imagem. No digital, queremos logo ver as fotos porque é fácil, enquanto no analógico há um atraso em termos de tempo. Dá para ver as fotos mais tarde e não se ficar tão agarrado às imagens. As imagens precisam de tempo. O analógico concede esse tempo para refletir. Como a visualização das imagens não custa nada no digital, isso permite fotografar tudo, o que

é um pouco errado. Pensa-se menos a imagem. Mas isso também depende da personalidade da pessoa.

20 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Tons de contraste e de cor, correções e enquadramentos. Se uma imagem tiver alguma coisa num canto que não me agrada, não me importo de fazer um *crop* desde que não altere o sentido da imagem. Não estou a falar em apagar alguma coisa da imagem. Isso já teria outra conotação. Mas sempre houve manipulação e montagens, desde que existe fotografia. Só que as pessoas não tinham noção. Agora, há essa consciência porque muitas pessoas também usam a fotografia e ela também pode manipular. Noutros tempos isso não era possível. As pessoas não tinham a noção, mas há muitas imagens que eram montagens.

21 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Não se pode retirar ou colocar elementos. O sentido da imagem não pode ser alterado nessa edição.

22 - A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

As pessoas questionam um pouco a autenticidade das imagens, mas isso também será pôr em causa se este jornal é ou não verdadeiro. A partir do momento em que as pessoas questionarem se a imagem teve alguma alteração, se é real ou não, também põem em causa a autenticidade de um texto. No entanto, ainda prevalece a ideia de que se a imagem mostra é porque aquele momento realmente aconteceu.

23 - Porque motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

É uma opção economicista. Simplesmente, não há dinheiro para mandar alguém. Pode desvalorizar a imagem. O importante é perceber se essa pessoa vai para um continente qualquer cobrir o acontecimento da mesma forma que a Reuters ou se vai à fazer uma história específica. Se for uma história própria, compensa porque está a dar alguma coisa que os outros jornais, a agência ou a televisão não têm. Claro que depende também da maneira de fotografar do fotógrafo. Se consegue fazer um trabalho diferente da Reuters ou de outras agências.

24 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Não.

25 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo, nomeadamente a aposta nas novas plataformas como o *iPad* ou as edições *online*?

Os fotojornalistas têm estado a aproveitar as novas plataformas. Os jornais, não tanto.

26 - Como vê o futuro do fotojornalismo? Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Não tem futuro nenhum. Pessoalmente, neste momento, no jornalismo, só me interessa fazer trabalhos muito específicos, sem ser conferências de imprensa ou Assembleia. Todos os media fazem isso e há tantas histórias que ninguém sabe; trabalhos muito específicos que os jornais não cobrem porque pensam que não há espaço e que não irão ter leitores. Essas histórias deveriam estar mais presentes nos jornais. Não faz sentido. Há uma conferência de imprensa e todos os jornais enviam um fotógrafo para o local, quando têm a Reuters e a agência Lusa no local. Faria mais sentido dar importância a histórias que os outros não têm. Estamos a acrescentar algo novo, em vez de dar o mesmo que os outros. Não faz sentido.

27 - Para alguém que vem das artes de formação académica, como vê o meio dos fotojornalistas e o fotojornalismo?

A maior parte das vezes não há fotojornalismo nos jornais. Há muitas imagens que têm mais um valor estético do que conteúdo. Também há uma certa procura para ter algo diferente. Os fotojornalistas preocupam-se muito com o carácter estético da imagem. Às vezes, não há nada para informar e há que tentar dar a volta à situação. Existe um espaço em branco que tem de ter alguma coisa. A qualidade da imagem tem vindo a decair na imprensa nacional. Hoje em dia, há poucas pessoas a trabalhar nas redações. Um fotógrafo tem de fazer cinco trabalhos por dia, em vez de dois e isso interfere na qualidade. Outra coisa é que antes um jornal tinha, por exemplo, sessenta páginas e agora só terá trinta ou trinta e cinco. Há bons profissionais, mas por vezes não têm condições para fazer um bom trabalho.

Entrevista a Francisco Leong, ex-fotógrafo do *Jornal de Coimbra*, *24 Horas*, *Diário de Notícias*, *Visão* e *A Bola*. Atualmente, é fotógrafo da Agence France Press

Realizada em setembro de 2012, em Lisboa

Biografia

«Venho da área científica, da Eletrotécnica. Depois, numa ocasião, no *Interrail*, interessei-me pela fotografia. Mais tarde, na Associação Académica de Coimbra, passei a levar a fotografia mais a sério. Depois, comecei a "brincar", a colaborar com o jornal da Associação Académica de Coimbra. Através de muitos conhecimentos que tinha na área do jornalismo, serviu um convite para trabalhar no *Jornal de Coimbra*, em 1996. Seguiram-se os convites para o *24 Horas*, para o *Diário de Notícias*, *Visão*, *A Bola*. Estive dois ou três anos n'*A Bola* e agora na Agence France Press. Já lá vão dezasseis anos desde que comecei.»

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A função do fotojornalismo é a mesma que o jornalismo escrito. Simplesmente, relatar os acontecimentos e fazê-los chegar ao grande público. Aí, não acho que há distinção entre o jornalismo escrito ou o fotojornalismo, a rádio ou outro meio. A linguagem é que será outra, a função é exatamente a mesma.

2 – que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes desde que começou a trabalhar como fotógrafo? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Aquilo que me marcou a mim e os trabalhos que tiveram impacto junto do público não são necessariamente a mesma coisa. Com impacto junto do público, não creio que já o tenha feito. Os que me marcaram são vários, porque tiveram uma importância diferente por motivos distintos. Um que me marcou particularmente foi o caso da Maddie, no Algarve. Acima de tudo, pelo frenesim mediático, por aquela mistura que tínhamos desde o típico tabloide britânico às agências todas a trabalhar o mesmo sujeito e pela dimensão do caso. Pessoalmente, também me marcou a primeira guerra que fiz, na Líbia. Portanto, quer queira, quer não, marcou-me pessoalmente. Foi a cobertura da queda de Kadafi, em Trípoli, na última batalha. Em Sirte, a terra natal de

Kadafi, tive um acidente de automóvel. Muitas dos trabalhos que marcaram são as primeiras vezes que se faz alguma coisa. Os primeiros Jogos Olímpicos, o primeiro Mundial, o primeiro Europeu.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tento ser objetivo. A especificidade de trabalhar numa agência de notícias obriga-me a isso. Basicamente, tento inteirar-me do que se passa, perceber a situação e tentar ter uma opinião. Uma opinião não para condicionar o meu trabalho, mas para saber o que está em jogo. Ao contrário dos fotojornalistas dos jornais, em agência, trabalhamos absolutamente sozinhos. Vou quase sempre sem redator e quando vou com ele, cada um desenvolve o seu trabalho e a sua função como entende melhor.

5 - Enquanto editor, a que critérios recorre (ou recorreu) para selecionar as fotografias?

Na agência, faço uma reportagem. Depois, tento ter os elementos que acho necessários à foto. Escolho as fotos consoante a utilização que é feita pelos jornais. Elas podem ser publicadas ao alto ou ao baixo. À esquerda ou à direita, ímpar ou par, a uma coluna ou mais. Numa reportagem, tento sempre que todos estes aspetos sejam cobertos. São estes critérios que tenho em conta quando estou a editar um trabalho.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Uma crítica que pode ser feita ao meu trabalho é que sou muito *straight*. Será uma visão mais de alguém de ciências e menos poética. Somado ao facto de trabalhar numa agência de notícias, conciliou-se isso.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Como todos os fotojornalistas de agência, recorremos mais a teleobjetiva. É esse o tipo de fotografia de agência. É mais compacta. Dedica-se a meios de comunicação que estão a trabalhar à distância. Portanto, dedicam menos espaço à imagem. Uma fotografia compacta tem mais probabilidade de sair, ao passo que uma fotografia aberta, precisa necessariamente de mais espaço para a foto. Se publicar uma foto aberta, a uma ou duas colunas, ela é praticamente impercetível. Uma das caraterísticas da fotografia de agência são os ângulos mais fechados porque centra mais o assunto e

compacta mais informação sobre a mesma área. Quando faço uma foto, em Portugal, para sair num jornal lá fora, é de prever que essa publicação dedique menos espaço à fotografia. Não vai dedicar duas páginas à manifestação de 15 de Setembro, vai reservar duas páginas, logo, o espaço para a foto é duas colunas. Depois, grande parte do trabalho que fazemos em fotografia de agência é de individualidades, diplomacia, em que o acesso é mais restrito, onde o acesso, por motivos de segurança, somos mantidos mais longe.

A nível estético, prezo bastante a luz. Tento que as minhas fotos tenham uma leitura fácil. Sempre que possível, tento que o sujeito principal seja proeminente na minha foto. Para mim, isso é muito importante e levo essa preocupação ao extremo. Muitas vezes, a fotografia é uma busca. É habitual a pessoa hoje publicar uma foto e, no dia seguinte, alguém dizer exageraste porque foste longe demais porque não foste o suficientemente longe.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Sou um bocadinho *old school*, no sentido de acreditar plenamente que a fotografia é capturar um determinado momento e represente tudo o que lá se passou. Para mim, a fotografia é o acontecimento e é importante encontrar um momento que desperte a atenção do eventual leitor, fazê-lo parar e olhar para a foto e que seja representativo do que se lá passou. Para mim, uma boa foto documental jornalística é um bom momento e um bom enquadramento. Como disse antes, um bom enquadramento ajuda-me a ter algo proeminente na foto. Quando tomo a decisão que o mais importante é aquilo. A maior parte do trabalho que faço em Portugal é desporto. É o maior produto de exportação. Tenho esta discussão com alguns amigos, principalmente, da Lusa. O namorado da colega que trabalha comigo, a Patrícia de Melo Moreira, é o fotojornalista da Lusa, Mário Cruz. Na celebração de um golo, é proeminente que nas minhas fotos, o goleador seja proeminente nas minhas fotos. Deve-se fotografar tudo; depois, edita-se como se quiser.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Faz parte da fotografia e do jornalismo. Imagino que o pessoal da escrita, da rádio ou da televisão tenham o mesmo dilema que é: estamos a testemunhar um acontecimento. Têm uma opinião própria sobre aquilo que se está ali a passar, mas quando forem a escrever ou a relatar têm de manter uma certa objetividade sobre aquilo que se está ali a passar. Presumo que seja essa a essência do jogo.

10 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Pode ameaçar em qualquer altura. Todos nós temos a nossa ética, a nossa técnica e interesses pessoais ou outros. A manipulação é o caso mais fácil e evidente. Mas quando se capta um momento que não é significativo na história global, pode adulterar a verdade. Se numa manifestação estiverem cem mil pessoas pacificamente e há uma que parte uma garrafa na cabeça do outro estou claramente a manipular a realidade com este *frame*. Isso já aconteceu e acontece de forma clara.

11 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

A nível ético, os meus limites são, basicamente, a decência. A nível físico, será a minha coragem no momento e a minha experiência. É algo que não se pode avaliar sem ser no momento. Considero-me uma pessoa cuidadosa.

12 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não vejo como uma concorrência, mas sim como uma outra linguagem. Os objetivos e a forma de abordar o assunto acontecem de uma maneira distinta. A televisão precisa de continuidade. Portugal sentado. O primeiro-ministro vai fazer uma comunicação ao país. Se for da televisão, tenho de captar a imagem desde que ele entra e depois coloco-me numa posição neutra que me permita filmar tudo. Na fotografia, eu posso colocar-me de forma a maximizar esteticamente determinada imagem porque não tenho de assegurar continuidade. Depois, paro, faço outra depois e outra à saída. Portanto, só por inépcia minha é que uma imagem de televisão parada ou um *frame* será melhor do que a minha foto.

13 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

É inevitável nos tempos em que vivemos. É suposto eu conseguir, através da técnica, da experiência e tudo o mais, diferenciar-me do que faz o jornalista-cidadão. Compete-me a mim.

14 - A fotografia tem sido valorizada pelos órgãos de comunicação onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Nos últimos anos, notou-se um decréscimo na valorização da imagem. Desde a geração do Luís (Ramos), foi sempre em decrescendo. Deu-se cada vez menos condições para se fazer uma imagem. Isso também é um dos problemas que o digital teve. Hoje, um mesmo fotógrafo faz muito mais trabalhos. Os fotógrafos do *Correio da Manhã* têm agendas de dez ou quinze trabalhos por dia. Isso também é uma desvalorização da imagem. Como se contrata cada vez menos, como têm poucos fotógrafos, os que estão têm que fazer os trabalhos de forma cada vez mais rápida e pior e assim sucessivamente. De uma maneira geral, um jornal que marcou a diferença foi o *Público*. Trouxe uma nova linguagem. O *Expresso* reagiu ao *Público*. Foi uma reação mais do que uma ação. Depois do *Público,* houve outro projeto que inicialmente valorizou muito a imagem, que foi o *24 Horas*. Toda a gente tem uma visão do fim do *24 Horas* e não do início. Uma coisa que muito pouca gente sabe. No início, muita gente saiu dos jornais, tentou reunir-se os melhores repórteres de imagem, que depois não se concretizou e acabou por se dispersar. A partir daí, nunca mais houve um investimento na imagem. *O Independente* teve várias fases. Algumas delas a roçar o ridículo. A imagem mais interessante do momento, em minha opinião, é a do *i.*

15 – O trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Na France Press não, porque trabalho sozinho, mas noutros locais, sim. Quer queiramos, quer não, na maior parte das vezes, o redator encara o fotojornalista única

e exclusivamente para fazer a história dele melhor. Há sempre a tensão do redator dizer "quero é que faças aquilo ou outro". Isto ainda acontece muito, mas varia muito de órgão para órgão. Não comigo e onde estou. Diria que existe na maior parte dos órgãos. Aqueles em que não acontece são a exceção.

16 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Claramente. Depende depois da dimensão. É fácil pensar que os internacionais são todos grandes, o que também não é verdade. Também há regionais de pequenas dimensões. Mas os grandes jornais internacionais valorizam, particularmente, a imagem. Mas depois também é uma questão de escala. Nos Jogos Olímpicos, o *USA Today* tinha uma equipa maior do que o *New York Times*. Os jornais que têm uma tiragem de vinte ou trinta mil exemplares nunca poderão fazer grandes investimentos em histórias ou acontecimentos. É uma pescadinha de rabo na boca. Depois, como também não têm nada que se leia, há menos gente a comprar. Agora, se a tiragem for de quatro milhões, há sempre uma divisão de custos equilibrada.

17 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada em página alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Inúmeras vezes. Por acaso, nunca aconteceu nenhuma situação grave comigo. É só nos detalhes de alterarem os locais ou os contextos das fotos. Somos muito precisos com as legendas. Mas é fácil, principalmente, nos jornais desportivos tirarem a foto de contexto. Numa legenda, escrevo que determinado jogador estava a chegar a uma conferência de imprensa e ele escrevem que está a sair. Nas fotografias de agência ainda é pior.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Já lá vão quinze anos. Eu fiz a mudança. Em primeiro lugar, o grau de apuro. No analógico, cada foto que se tirava gastava-se dinheiro, enquanto no digital perde-se dinheiro no início. Hoje em dia, a tolerância para mais fotos é menor, em termos de ação. Posso fazer muito mais fotos de forma a ter mais por onde escolher. Mas acho que quem não veio do filme, quem não fez essa transição, também perdeu alguma seletividade. Não é só tirar fotos; é preciso escolher. Só vale a pena tirar mais fotos se forem diferentes. Dispara-se muito, pensa-se muito pouco e mexe-se pouco.

19 - A democratização subsequente do digital é negativo para o fotógrafo?

Antes pelo contrário. Se as pessoas estiverem interessadas pela imagem, mais poderão valorizar o meu trabalho. Voltando às origens, o jornalismo é, sobretudo, comunicação. O público tem de compreender a mensagem, caso contrário, não vale a pena. A noção de que alguém tem de fazer uma foto que só os meus pares ou alguém tão bom em fotografia ou melhor do que eu vai perceber é contrário ao que verdadeiramente acredito. Quando faço um conjunto de oito fotos, tento fazer uma que é um trabalho de autor, mas nas outras sinto que estou a servir alguém. Faço fotos que acho que o jornal vai usar; estou a partilhar informação e não estou a expor numa galeria de arte. Para mim, é importante que o público esteja cada vez mais evoluído ao ler as minhas imagens porque isso vai-me dar mais margem de ação. Se o meu leitor estiver menos evoluído em termos de leitura das imagens, isso limita porque significa que terei de fazer as imagens mais fáceis.

20 - Ao editar as imagens para as enviar para a agência, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Os limites são não pôr nem tirar nada. E pôr e tirar, excluo o enquadramento. Quando corto uma foto por inteira, acho-me nesse direito; permito-me fazer *crop* ou fechar o ângulo, agora não me acho no direito de tirar um cabo ou outro elemento que não interessa; o segundo relógio. Basicamente, faço o enquadramento, verifico os níveis de luz. Por uma questão técnica, normalmente, as câmaras digitais têm uma imagem mais "macia". Aumento o contraste na maior parte das vezes e tento não fazer mais nada do que isso. Há os ajustes de luz simples. Nunca ponho mais ou menos luz de forma a apagar algo ou a acrescentar algo.

21 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Não pôr nem tirar nada.

22 – A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Está a abalar, mas de forma errada. Os abusos que se estão a fazer muito no *Photoshop*, na minha opinião, de puxar demasiado as cores de forma a conseguir contrastes muito fortes e criar cores que não existem. Quase como a cirurgia estética. Tratar a imagem, não como um todo, mas parcialmente. Toda a gente fala em *Photoshop*. Do meu conhecimento, pôr algo que lá está acho que já se fez mais em Portugal, apesar de não haver essa perceção da parte do público. Antigamente,

qualquer jornal desportivo tinha uma coleção de bolas de diversos tamanhos para colocar onde mais conviesse. Hoje, imagino que haja quem faça, mas é uma minoria. Acontece é que, atualmente, a sociedade é mais desconfiada e menos crédula do que seria há vinte ou quarenta anos.

23 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias, da identidade dos jornais e do próprio trabalho de autor?

Motivos economicistas, mas não só. Entretanto, as agências de informação entraram por um caminho. Fazem o *straight, sharp and shining*. Na altura do filme, os fotógrafos das agências noticiosas faziam dois disparos e já estavam preocupados quando é que disponibilizava as imagens aos clientes. Enquanto os fotógrafos de agências de autores, como a Magnum, e os dos jornais ficavam lá dois ou três dias, esperavam pela melhor luz e pelos melhores momentos e publicavam as melhores fotos. Hoje, chegamos mais ou mais ou menos ao mesmo tempo aos sítios, fazemos as fotos, enviamos e ficamos lá como os outros. Envio duas fotos para o fecho do jornal e depois espero pelo pôr-do-sol. Portanto, as agências de notícias avançaram também para esse mercado. As melhores fotos, que antes eram reservadas aos jornalistas dos jornais, são hoje também feitas pelas agências de notícias. Daí a falência de algumas agências clássicas. A Magnum está com dificuldades, a Wu. Porque as outras entraram pelo mesmo caminho que era reservado a estas agências.

Quer se queira, quer não, esta opção desvaloriza a identidade do jornal. Os jornais têm ou devem ter uma linha editorial coerente e fiel ao leitor. Da mesma forma que o leitor gosta de ver os textos assinados por este por aquele, também gosto de pensar que fazem o mesmo pelas imagens. Tenho consciência que a maior parte dos leitores não compra os jornais para ler as imagens, mas elas são importantes. Acredito que a foto funciona como uma entrada para o texto, como uma forma de ajudar a ler o texto. A tendência para ser ilustrativa e menos informativa que se verifica hoje em dia não pode ser dissociado a um menor investimento dado à imagem. Quem tem 15 trabalhos por dia não tem tempo para pensar a imagem. Tem é de fazer uma chapa e ir embora para não perder o próximo trabalho.

24 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

A agência onde trabalho sempre nos incentivou a mudar de sítio. Por que trazemos novos olhares e reparamos em coisas que os anteriores já não reparavam. Há esse incentivo a procurar novos olhares. E estou a pensar em ir embora. Em Portugal, o jornalismo está subjacente à conjuntura económica, por isso não vejo que haja espaço para grandes manobras ou surgimento de novos projetos que marquem como aconteceu com o *Público*. As coisas vão continuar assim.

25 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Ainda não. Em Portugal, o patronato sempre quis omeletes sem ovos. Não comprar os ovos e querer as omeletes. Quer *slideshows*, filmes, vídeos e tudo e mais alguma coisa com cada vez menos gente. O pouco aproveitamento que é feito advém disso. Os *slideshows* são uma coisa fantástica para a *web* e pouca gente os faz em Portugal. Fazê-los como *slideshows* e não como um conjunto de fotos. São poucos os que os fazem em Portugal. Apenas José Manuel Ribeiro, da Reuters, que tem a preocupação de ter som ambiente, de contar uma história com o conjunto das fotos. Depois, tem a conversa de professor, o que é bom para sistematizar ideias. Não vejo muito mais gente. Costumo brincar com o pessoal do vídeo e dizer que toda a gente se lembra da melhor foto do ano passado, mas ninguém se lembra da melhor filmagem. Não há nada que marque. Numa situação qualquer, ninguém se lembra. Isso tem a ver com os ângulos. Quem faz vídeo não pensa como uma imagem, ao contrário de nós.

26 - De que forma o universo dos jornais desportivos é diferente dos demais órgãos informativos?

Os redatores dos jornais desportivos têm um problema grave: ninguém acredita neles, a sua credibilidade é zero. Escrevem uma coisa hoje e, no dia seguinte, podem ter em manchete o contrário. Estão habituados a ser desmentidos pelo próprio jornal. Mais do que todos os outros, eles necessitam de uma imagem para provar que aquilo que dizem é verdade. É quase como uma chancela da qualidade do artigo. Depois, isto extravasa para os trabalhos do dia-a-dia. O redator de um jornal desportivo é que diz ao fotógrafo que trabalho ele vai fazer. Ele, à partida, não sabe o que está a fazer. Dispara sobre tudo o que mexe. E nem sempre é possível ao fotógrafo documentar-se

sobre o que está a acontecer porque é a própria estrutura interna. Como sou provocador, costumo dizer que os desígnios dos redatores são insondáveis. Ninguém sabe o que ele vai decidir. Eles definem que quem vai aparecer na imagem é um determinado jogador e não de acordo com a situação. Isso condiciona o fotógrafo. Entre abril e agosto de 2011, não sei muito bem a data, o *JN* e *O Jogo* publicaram a mesma imagem da minha colega Patrícia de Melo Moreira. O *JN* publicou a foto correta e *O Jogo* retirou um dos jogadores. Escrevemos a exigir explicações e a resposta do diretor do jornal foi hilariante. Pediu desculpas e disse que "este tipo de coisas só costumamos fazer com as nossas imagens", ou seja, admitindo que é habitual fazerem aquilo. Também é perniciosa a forma como o *Correio da Manhã* faz fotomontagens. Mesmo dizendo que é uma fotomontagem, isso não se justifica. Não há boas manipulações, mas essa será das mais perniciosas, que é tentar construir uma história, fazer a foto, publicá-la sobre um facto que nunca aconteceu.

27 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

É demasiado aleatório. Nós pagamos cento e cinquenta euros por serviço aos nossos colaboradores. Há jornais que estão a pagar vinte e cinco euros e não querem pagar as despesas de deslocação. É um facto que está cada vez pior pago. Isso deve-se, acima de tudo, à baixa geral da qualidade do fotojornalismo em Portugal, nos últimos anos. Mais importante do que haver pessoas dispostas a fazer qualquer coisa, é os jornais estarem cada vez mais dispostos a pagarem mal. O haver cada vez mais gente a procurar a profissão e a falta de critérios na escolha.

28 - Em dezasseis anos de carreira, o que é que mudou no fotojornalismo?

Já vi muitos altos e baixos no fotojornalismo. Até porque tive um percurso bastante largo. Comecei no jornal local. Fui colaborador dos jornais nacionais. Já fiz o percurso todo. Hoje em dia, há mais gente a procurar a profissão e como há uma desvalorização da imagem, há menos lugares disponíveis. O uso e abuso das agências também retira mais lugares. A sobrecarga das agendas e também a tendência de desregulação do trabalho que tem acontecido em Portugal. Há cada vez mais trabalhos precários, mais pressão para as pessoas aceitarem trabalhar doze horas seguidas, etc.

Entrevista a Francisco Paraíso, coordenador de fotografia do grupo Cofina: *Correio da Manhã*, *Sábado* e *Record*.

Entrevista realizada em março de 2012, na Cofina, em Lisboa

Biografia

Francisco Paraíso começou a carreira como fotojornalista, em 1982, como colaborador do *Diário de Lisboa*. Depois, fez a Força Aérea, onde foi fotógrafo durante dois anos. Experiência que lhe diz ter "dado uma tarimba muito importante, uma vez que existia lá uma génio a revelar a preto e branco" e que lhe passou conhecimentos que lhe valeram para o resto da carreira. Entrou para o jornal *Record*. Manteve-se como fotojornalista desportivo até 2006, ano em que passa para editor do *Correio da Manhã.* A partir deste momento, afirma "ter praticamente deixado de fotografar". É como fotógrafo oficial da Federação Portuguesa de Futebol que se mantém ativo atrás das câmaras e continua a exercitar o seu olhar. Embora na prática tenha passado para um jornal generalista, que hoje coordena, continua a fazer desporto. Atualmente, é diretor de fotografia do *Correio da Manhã* e jornal *Record*, num projeto de editoria conjunta.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Olhando para a fotografia no âmbito notícia, é informativa, educativa. No âmbito do jornalismo, temos sempre de associar a foto, enquanto documento da notícia. Pode ser formativo de opinião e levar as pessoas a entender as coisas de uma determinada forma.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes desde que o início da sua carreira como fotógrafo? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

No âmbito do jogo do Portugal-Bósnia, como faço muito trabalho de bastidores, pois tenho um acesso especial por ser fotógrafo da seleção, assisti ao momento em que foi comunicado que o filho do Carlos Martins tinha um tumor no sangue. A forma como aquilo, num momento de grande alegria que foi o apuramento para o Campeonato da Europa, se vê ali vinte ou trinta homens, quase todos a chorar, foi um momento que

me marcou e pude registar essa imagem. Foi algo que também marcou muito as pessoas. A imagem passou muito na televisão e jornais e serviu para a campanha de recolha de sangue de possíveis dadores de medula óssea. Acho que essa imagem é a mais forte da minha carreira: marcou-me a mim e às outras pessoas.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

A fotografia é sempre subjetiva porque acaba por ser feita através da minha visão. Por mais objetivo que se tente ser, tem sempre o cunho pessoal. Não destorcendo da realidade, a fotografia tem sempre um ligeiro cunho da nossa personalidade.

5 - Enquanto editor, a que critérios recorre (ou recorreu) para selecionar as fotografias?

O primeiro é aquele que nos transmite mais rapidamente a ideia de notícia. O interesse principal é que a foto obrigue o leitor a ler a notícia e a transmitir a ideia que aquilo é um acontecimento importante. O segundo aspeto é aquela que estiver tecnicamente mais perfeita. Por vezes, há imagens que são utilizadas que não estão tecnicamente perfeitas; a imagem não está completamente focada, a luz não incide no sítio onde pretendíamos. Às vezes, escolhemos fotografias que são tecnicamente inferiores, mas que a nível da notícia e de informação são importantes.

6 – A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Intervém. Tem de ser um complemento. Não posso separar a forma de entender determinado assunto da forma como o estou a retratar. Posso estar com um colega a meu lado que tenha uma visão completamente diferente da minha e irá ter outra forma de enquadrar, de focar e vai buscar outros elementos para a fotografia.

7- No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

A nível estético, tento respeitar ao máximo as regras básicas de fotografia: a regra dos três terços, dar mais ou menos profundidade de campo dependendo do foque que queremos atribuir a determinado elemento da imagem. Quanto aos técnicos, são os normais: focar a foto, pensar na iluminação, mas isso já se faz instintivamente e sem pensar.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Para ser uma foto de qualidade, tem de ter notícia; tem de transmitir alguma coisa às pessoas e isso é muito diferente de um jornal para o outro, respeitando a linha editorial de cada publicação. Temos um jornal que nos obriga a transmitir às pessoas sentimentos diferentes do que tem o *Público*. Quando fotografamos uma notícia na primeira página, pretendemos chocar as pessoas de uma forma diferente do que outros jornais.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Não há paradoxo. Faz parte da fotografia. Não podemos separar as duas coisas. A mensagem que tentamos passar aos colaboradores mais novos, quando chegam, é que tentem transmitir o seu cunho particular às imagens. Temos exemplos de pessoas que pensam muito as imagens, mas têm mais dificuldade em transmitir as notícias e, depois, temos exemplos de outros que não pensam muito nas imagens, mas têm mais facilidade em transmitir a notícia; são mais fotojornalistas. O que tentamos aqui é que as pessoas transmitam o seu cunho pessoal, a sua sensibilidade. Se é uma foto mais perto, se é uma foto de um rosto mais marcado ou de algo mais abrangente, tentamos sempre que os fotógrafos usem o seu cunho pessoal para transmitir a notícia. Tentamos não separar as duas coisas, embora uma coisa interfira na outra.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Não pode ameaçar nunca. Não me lembro de acontecimento nenhum que tenha ameaçado a verdade. Muitas vezes, a fotografia leva a que se tenha uma noção diferente da verdade. Temos casos de que se cria uma verdade, mas isso não é notícia. A fotografia nunca pode servir para falsear uma notícia.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É sempre uma concorrência. Temos aqui muitas vezes o fantasma do diretor a dizer, "não, mas eu vi na televisão e não temos a fotografia". São realidades completamente diferentes e quem está no meio tem que as entender. A fotografia tem que falar como uma entidade, um momento único e o vídeo ou a televisão é um arrastar de sequências. Todas elas documentam uma realidade, mas de formas muito diferentes. Isso dá-nos uma obrigação e uma responsabilidade acrescida; obriga-nos a que estejamos mais atentos e que tenhamos outra sensibilidade, pois só temos um momento. Muitas vezes, no jornal, só temos espaço para uma fotografia. Mas é uma concorrência desleal.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Acho que devemos ir até onde seja humanamente possível. São limites que, geralmente, nós só conseguimos perceber quando estamos no local perante o evento. Nessa altura é que percebemos se nos vamos meter em frente de um carro, se vamos fugir à polícia, mas se formos um verdadeiro repórter fotográfico e não um fotógrafo de pequenos acontecimentos, normalmente, está disposto a ir até muito além dos seus limites para conseguir uma imagem. A nível ético, também tem um limite, que é, infelizmente, muitas vezes ultrapassado.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelo jornal onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

A fotografia não tem sido valorizada. Nós temos um inimigo cabal, que são os gráficos ou os diretores de arte, que, normalmente, não têm muito respeito pela fotografia. É uma luta que temos constantemente, diariamente. Se olharmos para as publicações do grupo, vê-se um jornal cheio de recortes, vê-se o *Correio da Manhã*, que tem pouco espaço para a fotografia, é um jornal muito compactado, tem espaço para anúncios, tem uns títulos muitos grandes e fotografia é sempre mal tratada. É uma guerra diária que nós temos, mas isso só se consegue com muita qualidade e muita perseverança.

Aqui tem temos pouco espaço para a fotografia. Aliás, temos um espaço até considerável, mas é mal aproveitado. Temos uma foto melhor na primeira página, mas depois temos muitos recortes que são, na minha opinião, exagerados. Geralmente, as

atualidades vivem da fotografia, mas os espaços são mal aproveitados. A forma como são construídas as páginas, por norma, não é do nosso agrado.

14 - Considera que o trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Durante o trabalho do dia-a-dia, sim. Tirando raras exceções, há pouco entendimento entre as equipas. Deveria ser um trabalho mais de equipa e não tão individualizado.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

É uma questão de título e de linha editorial. Se compararmos o jornal *Marca* com o *Record*, o primeiro valoriza muito mais a fotografia. Se compararmos com o *As*, já valoriza menos. E não vamos comparar com o *El Monde* ou com outros jornais com realidades completamente diferentes. Olhando para o *Sun,* que não é bem a cópia do *Correio da Manhã*, mas era mais o *24 Horas*, se calhar a fotografia é mais valorizada. Se calhar, no *The Sun* era feita de forma diferente. Depende muito da linha editorial. Não existe nenhuma cruzada contra a fotografia.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada em página alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Sim, claro. Muitas vezes. Por erro e muitas vezes até por ignorância. Se a legenda for contrária ao que está na imagem…Isto acontece por falta de comunicação e mais. Muitas vezes, quem faz a legenda nem é quem escreveu o texto, nem quem fez a fotografia. É o editor de fecho que, por vezes, olha para aquilo e nem lê ou não teve para perceber o que disse a notícia. Um pequeno erro de concordância ou de avaliação e a legenda fica errada.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Teve uma grande vantagem para quem trabalha a sério na fotografia, mas também teve uma grande desvantagem porque apareceram mais pessoas a pensar que sabiam fazer fotografia. Com a realidade económica dos jornais, por vezes, essas pessoas passaram a ser aproveitadas, em detrimento dos bons repórteres fotográficos. No caso dos jornais desportivos, num jogo à noite, conseguíamos fotografar metade do jogo e depois tínhamos de sair a correr para ir revelar os rolos e enviarmos seguidamente, enquanto agora, como o digital, acaba o jogo e podemos enviar. O digital tem uma

grande vantagem se for bem aproveitada, mas uma enorme desvantagem porque permitiu a entrada de muita gente no meio que não teve a mínima qualidade para exercer.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Não faço alterações nenhumas. A única coisa que faço é tornar a foto mais clara aqui ou ali. Apenas correções cromáticas. Às vezes, cometem-se atrocidades que têm a ver com alterações gráficas que os jornais sofreram nos últimos anos. Quando comecei, os jornais eram maquetados ou preparados com base na fotografia e depois tudo o resto era feito à volta. Agora, com o aperto de horas e necessidade de reduzir pessoas, nós e outros jornais têm um *layout*, um esquema pré-definido onde a foto tem de entrar. Às vezes, tem de se cortar a imagem ao meio, etc. Aqui, tentamos que essas alterações sejam de enquadramento e nunca que alterem a verdade. Quando se tenta juntar até duas fotografias e possa existir no leitor dúvidas se aquilo é real, temos o cuidado de assinar a foto lateralmente que aquilo é montado e, do outro lado, o nome dos fotógrafos.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

O mínimo possível, tal como os textos, que não devem de ser cortados sem ser pelo seu autor. Mesmo que seja feito por um editor ou diretor, julgo que esse corte deve ser sempre realizado juntamente com o autor. Na fotografia, ainda mais ainda, pois, às vezes, mexe-se e deveria ser o mínimo possível. Aliás, nem sequer deveria ser permitido. Infelizmente, às vezes, acontece.

20 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

O público às vezes pensa nisso. Faz-se algumas alterações e não se explica às pessoas o que se está a fazer. Por exemplo, nas revistas de moda é constante que as modelos apareçam como nós as gostamos de ver: sem rugas na cara, sem imperfeições no corpo. Isso não é a realidade. Deveria ter-se o cuidado de explicar às pessoas que aquilo é uma foto trabalhada, muito trabalhada e que não corresponde à verdade. Quando fazemos isto, estamos a enganar o leitor, que, às vezes, é confrontado com a realidade e acha que o estão a enganar. Nessa vertente da fotografia, que não é

fotojornalismo, mas fotografia de moda, já estamos a um passo além do que é aceitável; já estamos quase a caminho do abismo.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Não. É uma ajuda. Se estamos a falar do nosso leitor que nos envia uma fotografia do acontecimento, é uma ajuda. Temos um hábito antigo que a notícia deve ser acompanhada pela melhor imagem. Se a melhor imagem não for nossa e for do leitor cidadão, paciência. No dia a seguir, o leitor não vai olhar para o canto da fotografia e estar preocupado se a foto é minha ou de outra pessoa. Vai sim estar preocupado se está a ser bem informado. Se algumas vezes chegarmos tarde a um assunto e lá tivermos um jornalista-cidadão, que pode ser um bombeiro, um polícia, etc. e que fez uma imagem mais importante, vamos ter que a usar. Muitas vezes, temos fotografia de agências, mas tentamos sempre privilegiar o nosso trabalho. Vemos sempre as agências como sendo mais um de nós e não um concorrente.

22 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Não sei se há cada vez mais. Tem a ver com as contenções orçamentais. Por exemplo, tenho um contrato com a Lusa e com a Reuters. Estava com o *Correio da Manhã* e agora passei também a estar com o Record. O quadro do *Record* tinha dez pessoas no quadro, em Lisboa, e agora tem quatro. O Porto vai jogar a Manchester. Há três anos era impensável não mandar um repórter fotográfico do *Record* e agora não vai ninguém. Estamos a pensar em poupar mil e quinhentos euros em viagens… É por motivos meramente economicistas. Nós, no *Correio da Manhã*, temos a política que é: ou se trata de um assunto que nos pode levar…Por exemplo, hoje. Há uma visita do Presidente da República à Escola António Arroio. É uma coisa perfeitamente normal. Utilizava o serviço da Lusa. A partir do momento em que vi que o Presidente não foi porque teve medo das manifestações dos alunos e percebi que, a partir dali, podia dar uma história diferente, desloquei para lá um repórter fotográfico. E não quer dizer que vá usar a foto do meu repórter fotográfico. Ele só foi para lá para salvaguardar, caso eu

queira ter uma visão diferente. Se for no estrangeiro, já não mandava. Nos Jogos Olímpicos, temos de ponderar o que o nosso repórter fotográfico pode fazer. Só posso mandar uma pessoa. A Lusa tem quatro, a APF tem quatro e a Reuters tem oito. Estamos a falar de dezasseis pessoas contra um. Se tiver uma reportagem especial que queira fazer, uma foto especial ou um envolvimento diferente no jornal, que me obrigue a mandar alguém, então envio. As fotos dos saltos, das medalhas e das corridas, as agências fazem tão bem ou melhor que nós e são 16 pessoas a trabalhar.

Tentamos que esse recurso à agência não desvalorize. Tentamos ter os nossos freelancers bem identificados com o ritmo, trabalho e linha editorial do jornal. Dentro do possível, sempre que há um serviço, tentamos passar-lhes a mensagem e explicar o que queremos. Não é por acaso que recebemos estagiários de dois em dois meses e na primeira semana, eles não fazem mais nada do que estar sentados a ver os jornais. É mesmo para os irritar, Obrigamo-los a ver o *Correio da Manhã* dez vezes, as revistas dez vezes e obrigamo-los a fazer perguntas sobre por que é que aquilo está assim e não de outra forma. Tentamos que eles bebam a informação. Quando, depois, precisamos de lhes pedir algum trabalho especial, são eles que, como *freelancers*, podem trabalhar para quem quiserem, saberem qual é a nossa linha editorial. Por isso, tentamos sempre não perder a nossa identidade.

Vamos tendo cada vez menos pessoas no quadro, que é uma vertente da redução orçamental, e depois tenho 30 freelancers a trabalhar no país inteiro para o *Record* e para o *Correio da Manhã.*

23 - Como é que fazem essa gestão das fotografias para o *Correio da Manhã* e para o *Record?*

Estamos a começar agora. Tínhamos um editor de fotografia num jornal e outro noutro. Era editor do *Correio da Manhã* e passei agora a diretor de fotografia. Estou a gerir as duas. Isto acontece, principalmente, para poupar meios. Se temos um acontecimento que interessa aos dois jornais, identificamos se vale a pena mandar um ou dois repórteres fotográficos, mandamos normalmente só um e depois vemos qual é a área de maior interesse. Ontem, no Zénith-Benfica, tínhamos as agências, mas depois tínhamos só um fotógrafo. A foto que os dois jornais queriam era a foto da agressão do Nuno Alves a um jogador do Benfica. Apesar dos dois jornais quererem fazer primeira página com isso, o Record escolheu primeiro. Havia duas fotos parecidas. Eles

viram o que queriam em termos de enquadramento e de foto. Negociei com o diretor para depois passar para o *Correio da Manhã,* apesar dos *timings* serem ao contrário, pois o *Correio da Manhã* fecha primeiro. Estamos nisto há um mês e pouco e ainda nos encontramos a criar a estrutura. Não é uma gestão pacífica. Tenho o serviço da Lusa, que a Global Imagens também tem. Se o administrador e o diretor da publicação prescindem de um repórter fotográfico que tem no quadro por questões orçamentais e vai usar uma foto da Lusa, como aconteceu no Manchester-Porto, sabendo que vão ser usadas pelo *Público*, pelo *JN* e pelo *DN*, e percebem isso por motivos economicistas, então melhor podem perceber essa realidade quando é feita por uma gestão de meios aqui. O *JN* e o *DN* só compram Lusa esporadicamente e o *Público* já não tem. Isso é uma vantagem. A Lusa é quase um exclusivo do *Correio da Manhã.*

Temos o cuidado que a fotografia não seja publicada nos dois lados. Esta mudança não criou muita confusão aos repórteres do *Correio da Manhã*, mas tenho de ter algum cuidado para não meter, de uma forma muito brusca, os repórteres fotográficos do *Record*, que estão habituados a fazer futebol, a fazer polícias. Ou os do *Correio da Manhã*, acostumados a temas de sociedade, a fazer futebol As agendas ainda estão, mais ou menos, separadas. Quando há uma conjunção de serviços, enviamos o que está mais habilitado. Há meia-noite, rebentou uma bomba de gás no Montijo; vai o que estiver mais perto. Acho que eles vão lá. É uma questão de mentalidade.

Dos quadros, em Lisboa, temos nove mais cinco: 14. Com as pessoas do arquivo, 22. Mas são 28 repórteres fotográficos. Com quadro e colaboradores. Temos colaboradores fixos avençados e colaboradores freelancers.

24 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

Não podemos saber o que vai acontecer nos próximos anos. Se me perguntasse há cinco anos que a realidade seria esta, nós não acreditávamos. Não sabemos como é que isto vai evoluir. Porquê? Nós já temos o *online*, têm pedido aos repórteres fotográficos para fazer vídeo. Temos tido alguma – e aqui também havia duas formas de encarar o problema. Os que trabalhavam comigo no *Correio da Manhã* encaravam de uma forma, os do *Record* de outra. Acho que devemos fazer vídeo quando isso não prejudicar a fotografia e não devemos fazer vídeo quando isso pode ser feito por outra pessoa. Só entendo que se possa fazer vídeo quando se tem tempo para isso e

dependendo das situações. Agora, ir fazer uma manifestação com vídeo e fotografia, não vai resultar bem para nenhum dos lados. No entanto, as coisas vão evoluir nesse sentido. A nova máquina da Canon OS1 DX, por exemplo, que está a ser lançada em Abril, já tem um sistema de gravação de vídeo muito melhor; até nos comandos já está a ser pensada principalmente para vídeo. Já custa um pouco mais. Esta vai para os seis mil euros. Há alguns anos, já se ouvia falar de uma câmara de vídeo já com alguma qualidade fotográfica. Ou seja, com uma câmara de pequeno formato, normalmente, já se faz o vídeo, com as objetivas de fotografia e depois já se retira um *frame* com qualidade fotográfica para meter no jornal. Por isso é que tenho dito aos meus colegas: nenhum de nós se pode negar, de forma conclusiva, a fazer vídeo até porque os miúdos que chegam aí com as câmaras fotográficas sabem fazer tudo. Normalmente, os miúdos que vêm para aqui estagiar, têm noções básicas de fotografia, têm péssimas noções de fotojornalismo e, salvo raríssimas exceções, pouca vontade de aprender. São autodidatas e sabem tudo. São eles que chegam aqui, levam 30 euros por serviço e ficam a fazer as coisas.

25 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Se isso der para poupar dinheiro, eles aproveitam tudo. De uma forma mais racional, eles estão preparados para isso porque estão a começar a ver estas mudanças como um nicho de negócio diferente. Felizmente, o *Correio da Manhã* não tem descido de vendas, mas as administrações estão a começar as páginas *online* de uma forma diferente, com versões já para os *e-papers*. Se se fizesse um investimento no sistema de arquivo que temos, nós usávamos o mesmo que a Global Notícias, mas decidimos evoluir. Conseguimos fazer um investimento de sessenta mil euros, o que nesta altura é um número considerável, para preparar toda a informação que entra no arquivo para ser preparada para ir para o *e-paper*. Às cinco da manhã, tem-se toda a informação que está disponível em papel, apenas com dois cliques. Por isso, acho que estão a reagir.

26 - O que distingue a fotografia do *Correio da Manhã* da fotografia do *Público*?

O que distingue é a maneira como o repórter a vê. Normalmente, eu tenho, nos trabalhos que me foram entregues feitos pelos meus colegas, fotografias que seriam capa do *Público*. Se a princípio a alguns isso lhe dói, porque também entendo que

visualmente a fotografia é mais bem tratada no *Público* do que no *Correio da Manhã*. Se tecnicamente a fotografia do *Público* é melhor do que a que é apresentada no *Correio da Manhã*, mas em termos de sentimento e de mexer com a pessoa que vê, a do *Correio da Manhã* é muito melhor do que a do *Público*. Aqui, os fotojornalistas sabem que têm de fazer a fotografia que precisamos para o *Correio da Manhã* e depois fazem a que eles quiserem. Muitas vezes, quando arquivamos, marginalizamos a fotografia que é capa do *Público*. O leitor é outro. Não posso fazer uma capa com a foto que o *Público* coloca em primeira página. Às vezes, noto que eles fazem capa com a foto que nós usamos e não resulta. Eles dão-lhe um espaço que nós não damos. Temos um excelente repórter fotográfico no *Record*. O Miguel Barreira tem uma forma muito especial de fotografar; é muito bom, mas depois temos um problema: temos um produto editorial que segue determinada linha e tipo de fotografia. Às vezes, na página doze ou catorze aparecem as fotos de Miguel Barreira e corta completamente a lógica. Isso pode ser bom para quem gosta e percebe de fotografia, mas para o leitor normal do jornal, aquilo pode atrapalhar. Se, na escrita, a maneira de escrever da pessoa não é tão notada, visualmente, se não seguirmos essa linha, há um impacto negativo. Na revista *Domingo*, que continua a ser o produto mais sério e onde conseguimos fazer algo entre o *Diário de Notícias* e o *Público,* entendemos que tínhamos que arranjar uma pessoa que tivesse não só uma visão diferente, mas que se dedicasse exclusivamente aquilo e percebesse o que podemos dar ao nosso leitor a mesma coisa, mas de forma diferente. Na prática, são os nossos leitores, que já leram o jornal durante a semana. O haver uma pessoa que não consegue abstrair-se do seu estilo próprio, dando a dinâmica e linha editorial do jornal, como é que a podemos inserir ali? Pode chocar com a perceção do leitor.

Entrevista a Gonçalo Rosa da Silva, editor de fotografia da *Visão*

Realizada em setembro de 2012, na redação da *Visão,* na Impresa, em Oeiras

Biografia

«Estava a estudar Sociologia, no ISCTE. Sempre tive muito ligado à fotografia. No segundo ano do curso, havia uma escola, em Inglaterra, que tinha muito interesse frequentar, a London College, onde fiz um bacharelato de três anos, em Fotografia. Na altura, não havia muitos cursos ou escolas na área. Existia o Instituto Português de Fotografia, onde já tinha tirado um curso, e o Ar.Co. O contacto com Londres, os colegas da altura foi muito interessante. Em Portugal, sempre houve muito a ideia que os fotógrafos que expunham regularmente em galerias estão noutra dimensão e lá, não. Trabalhei como assistente de um fotógrafo de estúdio. Inicialmente, desenvolvi mais essa parte. Depois, quando regressei a Portugal, por oportunidade que surgiu na altura, ingressei no jornal *Sete* e, a partir daí, surgiu a carreira no fotojornalismo. Quando a *Visão* começou, em 1993, fui convidado para o projeto, onde ainda estou. A revista tinha uma boa impressão, uma cor *newsmagazine*.»

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

O fotojornalismo existe como uma linguagem autónoma e que serve, no fundo, para contar histórias. Ao fazer isso, deve chamar a atenção para determinados fatores que se passam na nossa sociedade. O bom fotojornalismo ou fotojornalismo de excelência continua a ter essa função. Uma boa história contada com boas fotografias passa a ser de leitura universal, contrariamente à parte escrita. Muitas vezes, tem um impacto muito maior do que outro tipo de linguagem.

2 - Que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes ao longo da sua carreira no fotojornalismo? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Como fotojornalistas e trabalhando numa revista como a *Visão*, temos a felicidade de presenciar a história do mundo. No meu caso pessoal, foi aquilo que me marcou mais. Fiz alguns trabalhos dentro dessa perspetiva; as grandes mudanças que estavam a ocorrer no mundo. Fotografei a queda da Jugoslávia, a eleição do Mandela, em 1993,

na África do Sul. Acontecimentos muito importantes para mim, como fotógrafo e pessoa. Mas o trabalho que mais me marcou foi aquele que realizei, em 2003, no Iraque, em Bagdade. Fui o único fotógrafo que estive lá na altura. Inclusive, fiz o livro *Os Dias de Bagdade*, publicado pela Verbo, em que tem textos dos jornalistas presentes nesse acontecimento. É interessante porque se junta, no mesmo livro, textos de jornalistas "concorrentes" e digo que é entre aspas porque nestas ocasiões não existe esse sentimento, mas sim muita solidariedade entre as pessoas. Para mim, esse trabalho foi o mais importante, não só por tudo o que envolveu de reportagem, de perigo, de camaradagem entre os colegas; foi uma experiência única, como depois o resultado, para mim, também foi muito gratificante e positivo a nível fotográfico. Fizemos duas capas da *Visão*, com o título "Os Ladrões de Bagdade". Neste tipo de trabalhos, temos de ter um motorista e um intérprete. Fui com Henrique Botequilha, que agora está na Lusa. Tivemos muita sorte com o tipo que escolhemos, que fazia as duas coisas. Ele estava a ouvir na rádio um "zum zum" que estavam a assaltar o Banco Central de Bagdade. Então, ele levou-nos lá e assistimos ao assalto ao banco. Fomos os únicos repórteres do mundo que presenciamos este acontecimento. A capa é um rapaz que sai do banco e está a atirar um maço de notas ao ar. As reportagens em Angola. Já fui três vezes a Angola, em reportagem. Fiz, por exemplo, uma reportagem sobre o garimpo dos diamantes. São quase exércitos privados que dão cobertura à exploração dos diamantes.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Objetividade e subjetividade é um tema interessante e que corre todo o jornalismo. Acho que essa objetividade é impossível de conseguir e que cada fotógrafo tem a sua maneira de ver os factos e o que acontece à sua frente. Não inventa nada. O fotojornalismo deve e tem de ser a verdade. Porque isso é o grande património que temos. Agora, a forma como cada um faz essa fotografia é que difere porque há uma série de opções que o fotógrafo fazer antes de premir o disparador da máquina e são essas opções que tornam a fotografia subjetiva. Se tivermos duas pessoas a fotografar a mesma coisa, uma fotografa de uma maneira e a outra de outra. Subjetividade só no sentido de verdade. O fotojornalista tem de ser verdadeiro. Não pode inventar nada.

Tem de trabalhar com o que está à sua frente. A partir daí, há uma subjetividade inerente à maneira de ver do fotógrafo.

5 - Enquanto editor da *Visão*, a que critérios recorre para selecionar as fotografias?

Na *Visão*, temos vários tipos de imagem. Há fotografias na *Visão* que são produzidas. Independentemente de onde ela apareça, uma boa fotografia para a revista tem de acrescentar qualquer coisa, que leve o leitor a parar ali. Uma boa fotografia deve ter vários graus de leitura. Tem de ter um grau imediato que leve o leitor a olhar para a fotografia, mas também que o leve a descobrir outras coisas, outros níveis de leitura. Isso acontece na boa fotografia. Mas para isso é preciso que a fotografia tenha espaço. Por vezes, a fotografia sai muito pequena e por saírem nesse tamanho não têm leitura. Não é publicada tendo em conta aquilo para que foi feita, mas por questões gráficas. A ligação da fotografia com a parte gráfica é essencial. Na *Visão*, há compromisso de lado a lado. Funciona bem com os gráficos, mas também com a direção. O que queremos é que a revista funcione. Se há um assunto que está estabelecido para duas páginas e, de repente, o fotógrafo traz um ótimo material, já aconteceu passar de duas para quatro páginas por causa das fotografias. Devia ser sempre assim, mas às vezes não é. A parte gráfica é uma parte fundamental para o nosso trabalho. Eles não devem brincar com o nosso trabalho, devem valorizá-lo através do trabalho deles.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Intervém porque a câmara fotográfica, no fundo, é uma extensão de nós próprios e da forma como olhamos para as coisas. Em certas situações, funciona como um escudo. A maneira como se olha para as coisas é muito complicada. Ao ser uma extensão, reflete um pouco da maneira como me posiciono no mundo. Claro que depois este trabalho também requere muita aprendizagem. O fotojornalismo tem muita aprendizagem. Ver como é que os bons fotojornalistas fizeram e trabalharam. Vamos evoluindo, melhorando a nossa forma de estar próxima da realidade e dos acontecimentos.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Uma boa fotografia é aquela que consiga conciliar os aspetos técnicos e estéticos no momento do disparo, do instantâneo. Considero que esses aspetos têm de estar em conjunto e não apenas a parte estética ou técnica. Às vezes, uma fotografia imperfeita

do ponto de vista dos parâmetros académicos pode resultar porque nos pode dar o resultado da situação ou de perigo ou violência vivida no momento. Agora, a composição da fotografia é um elemento fundamental em qualquer imagem. Só uma composição equilibrada, que leve o espetador a olhar para aquilo que interessa é que funciona. Acho que não se pode separar as duas coisas.

8 - Que atributos uma imagem documental fotojornalística deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Uma boa fotografia é aquela que consiga conciliar os aspetos técnicos e estéticos no momento do disparo, do instantâneo (resposta na pergunta anterior).

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Existe a realidade, mas realidade filtrada pelos olhos do fotógrafo. É assim. Nós não somos uma tábua rasa.

10 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Há sempre um limite para as coisas. Fisicamente, não existem limites para conseguir uma boa fotografia. Se tiver que subir umas escadas com mil degraus ou outra situação limite, só se cair morto é que não faço a imagem. Só desisto quando não consigo mais. Agora, do ponto de vista ético, há obviamente uma fronteira que cada fotógrafo tem noção até onde deve ir; até onde deve e não deve fotografar. Principalmente, naquelas situações limite, como no Iraque, em que há pessoas feridas, mortas. Há sempre muitas vezes a questão de poder ajudar ou fotografar. Pessoalmente, acho que a ajuda é dada através da imagem. O nosso grande poder é poder mostrar essas imagens na nossa revista. Há sempre uma fronteira ética a partir da qual deixo de fotografar ou não exploro esse lado.

11 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Há um exemplo em que isso acontece e até por fotógrafos famosos. Acontece pela facilidade da manipulação através de programas informáticos das fotografias. A verdade é adulterada através desses programas para melhorar a fotografia ou aumentar-lhe o impacto. Aconteceu com um fotógrafo americano, numa fotografia do Iraque, que foi considerado fotógrafo do ano. Foi primeira página do *The New York*

Times, onde aparece um homem a segurar uma criança. O fotógrafo juntou dois *frames.* Houve depois um leitor que reparou que das pessoas que estão à volta, há uma pessoa que aparece duas vezes. O jornal não viu e depois publicou. O jornal confrontou-o com isso e disse que aconteceu num momento de *stress.* O que é que ele queria com isso? Uma imagem mais impactante. Juntou duas imagens. Toda a vida os fotojornalistas se debateram pela verdade e basta um incidente desses para que toda a verdade seja posta em causa. Este é um dos exemplos em que a imagem é posta em causa.

12 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não acho que seja uma concorrência. É outra linguagem. Mas na revista onde trabalho até acaba por chamar a atenção para determinados acontecimentos que depois tem outra leitura na revista. São linguagens completamente diferentes. Podemos estar a olhar cinco minutos para uma fotografia, enquanto, na televisão, só o tempo que as imagens estão no ar. Nós hoje lembramo-nos de fotografias como a imagem do Nick Ut da Guerra do Vietname e não nos lembramos de nenhuma televisiva.

13 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos *media online*?

Isso é uma novidade interessante. Nós fizemos capa com a fotografia de telemóvel da queda do Concorde. A fotografia tecnicamente é péssima, mas é a única que existe do momento. Temos o exemplo dos atentados bombistas no metro de Londres. Todas as fotografias que existem são de telemóvel. O facto de todo e qualquer cidadão ter a hipótese de fotografar pelos telemóveis ou câmaras pequenas, penso que até é uma mais-valia para o jornalismo. Não creio que seja uma ameaça ao trabalho dos fotojornalistas porque tecnicamente não se aproximam. Funciona como há um acontecimento de grandes dimensões, como um atentado, umas cheias, onde não estava nenhum fotógrafo, mas as pessoas ao estarem lá com os seus telemóveis, estão sempre no lugar certo à hora certa. Conseguem imagens que um profissional que chega lá meia hora depois já não consegue. Muitas vezes, quando me ligam a dizer

“tenho aqui umas fotos de um incêndio”. Vejo sempre porque pode aparecer algo importante. Recebo muitos telefonemas de pessoas a dizer “tenho aqui uma fotografia…” e digo sempre para mandar.

14 - A fotografia tem sido valorizada na *Visão*? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Penso que sim. Também como editor fotográfico. Mas digo isto do fundo do coração. A *Visão* sempre foi uma revista caracterizada pelo fotojornalismo, pela fotorreportagem. Inclusive, tínhamos um prémio dedicado ao fotojornalismo. Sempre achámos que enviar uma equipa de fotojornalista e jornalista e não só do redator, para o Iraque ou outro sítio, é uma mais-valia para o jornalismo. Porque o investimento vai ser recompensado. Claro que a crise económica afeta e o budget de que dispomos é muito inferior ao que tínhamos e, muitas vezes, não podemos enviar as duas pessoas.

15 - O trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Nós na revista *Visão* temos uma redação que não é muito grande e facilita o contacto entre os vários departamentos da revista. O trabalho em equipa, neste tipo de revista, é fundamental. Em 90 por cento dos casos, é sempre um trabalho de equipa em que sai o repórter fotográfico e o jornalista para fazer um trabalho. Há pessoas com os quais nos identificamos mais ou menos, mas o entendimento profissional tem sempre de existir. Têm de puxar os dois para o mesmo lado e não cada um para o seu lado e estar a trabalhar o assunto da mesma maneira, com os mesmos olhos. Acho que é desse trabalho de equipa, quando corre bem, que nascem os grandes trabalhos. No meu caso pessoal, o trabalho do Iraque é um bom exemplo. Com Henrique Botequilha, já tínhamos realizado outros trabalhos; já tínhamos estado os dois em Angola; era uma pessoa com quem me dava muito bem, então, ajudávamo-nos mutuamente.

16 - A fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Acho que, em Portugal, infelizmente, não se valoriza muito a fotografia. E é um contraste porque temos excelentes fotógrafos. Basta ver os trabalhos que apareciam a concurso. Todos os anos surgiam variados e excelentes trabalhos sobre os mais diversos temas no prémio Visão Fotojornalismo e agora aparecem na Estação-Imagem

Mora. Infelizmente, em Portugal, os diários têm bons fotógrafos, mas não temos essa noção quando abrimos o jornal. Isso tem, muitas vezes, a ver com a paginação. Uma determinada paginação, o espaço, o ritmo que é dado à fotografia pode beneficiá-la ou prejudicá-la. O que é pena. Quando abrimos um jornal como *The Independent*, em Inglaterra, onde qualquer imagem que apareça são excecionais.

17 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada em página alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Pode acontecer em fotos de arquivos. Nós recorremos algumas vezes a fotos de arquivo. Não me lembro de nenhuma situação. Mas temos muito cuidado com as fotos de arquivo. A foto é captada num determinado contexto e quando é reutilizada temos sempre cuidado com as legendas ou para que fim é que a foto vai ser utilizada.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

No ato de fotografar, há mudanças enormes. Fotografa-se muito mais. Disparar muito não é mau, treina o olhar e o ato de fotografar. Leva-nos a evoluir e a descobrir coisas que se fizéssemos meia dúzia de fotos não seria possível. Há também um hábito – basta olhar para as imagens de televisão quando filmam os fotógrafos a fotografar – que é estar sempre a olhar para a foto que fizeram e, enquanto isso, estão a perder o acontecimento. A grande vantagem do digital tem a ver com a facilidade com que enviamos as fotografias. Podemos ter uma ótima fotografia do Iraque, mas se não conseguirmos fazê-la cá chegar, não serve de nada. Lembro-me que quando estive em Timor, tive de estar a revelar os filmes com temperatura, depois digitalizar no *scanner*; era um processo complicadíssimo. No Iraque, tinha o telefone satélite.

Às vezes, quando estamos nesses sítios, juntamo-nos com um jornalista da rádio porque não são concorrentes. O jornalista da rádio, depois de fazer a entrevista, punha imediatamente no ar. Não conseguíamos fazer isso e enviar logo a foto. Hoje, sim. Fazemos a fotografia e, em dez minutos ou menos, está na redação. Isso veio facilitar muito o nosso trabalho.

No entanto, acho positivo o facto de ter democratizado a fotografia. Hoje, através do *Flickr*, do *facebook*, a fotografia tem uma força enorme, mas isso é bom. Não tenho nada contra isso. Agora, nem toda a gente pode ser fotojornalista. Isso já não concordo. O recurso a fotografias de pessoas que não são profissionais acontece por

uma redução de custos. Aquilo que se nota na nossa imprensa é que a qualidade tem passado para segundo plano por causa do custo. Pensa-se que o leitor não descobre isso ou não sente isso. Isso é errado. A qualidade deve ser sempre o primeiro critério a ter em conta. A não ser que seja um génio, o que é muito raro, ninguém consegue fotografar com os fotojornalistas profissionais.

19 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Geralmente, o que fazemos é cortar a imagem, fazer o *crop*. Alterar a nível de cor; o céu mais claro ou mais escuro.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

No fundo, é isto. Recriar o que se fazia na câmara escura. O Photoshop deve servir para isto, para nos ajudar. Agora, não deve servir para retirar ou introduzir elementos na foto que não estejam lá. O que, às vezes, é uma guerra grande com os gráficos. Na primeira capa, por exemplo, há um ruído de imagem e eles sugerem tirar. Um elemento qualquer onde vai cair o título.

21 - A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

As pessoas têm consciência que existe o Photoshop, mas acho que essa possibilidade de editar não está a abalar a crença do público porque nos jornais e revistas, habitualmente, não se usa. Agora, nas revistas de moda e social há quase essa obrigatoriedade de trabalhar as imagens em Photoshop, mas não no fotojornalismo.

22 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias, da identidade dos jornais ou revistas e do próprio trabalho de autor?

A qualidade das agências sempre foi boa. A questão que aqui se põe é que, para uma revista semanal- esta questão não se coloca tanto para os diários – quando vamos fazer este tipo de reportagens é muito importante ter um fotógrafo com um jornalista, porque os ângulos são sempre muito nossos. Há pessoas que falam e o que as agências transmitem em linha são fotos gerais sobre esses acontecimentos.

Não me parece que o recurso à agência represente uma ameaça à identidade da revista porque o editor fotográfico também tem uma palavra a dizer. Ao escolher as fotografias, tenta encontrar boas imagens que respeitem o ADN da revista.

A *Visão* recorre também regularmente a freelancers e quando escolho os colaboradores já sei o que eles fazem e como é que trabalham. Claro que há sempre um *briefing* sobre o trabalho. Não põe em causa a identidade porque o facto de se poder recorrer a colaboradores *freelancers* é uma mais-valia. É outro olhar, de uma pessoa que vem de fora. Isso é muito importante para a globalidade da imagem da revista. Acho que nos favorece.

No quadro da revista, estou eu, José Carlos Carvalho e o Luís Barra. Como colaboradores permanentes, está o José Caria e o Marcos Borga. Portanto, somos cinco. Basta um estar fora em trabalho ou estar de férias ou doente e já temos de recorrer aos colaboradores.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

O futuro está difícil pela crise que o país vive. Infelizmente, os jornais e revistas vivem um período conturbado. A nível de contratação de novas pessoas, isso está fora de causa. Para os futuros fotojornalistas não é fácil estarem a dizer "força porque vais ter uma carreira brilhante à tua frente". Eu vejo isso com os estagiários que passam por aqui, às vezes, com valor. É muito difícil. Não sei como é que essas pessoas vão conseguir trabalhar. Tive aqui um caso, de Bruno Simão, veio aqui para trabalhar. Ele já era uma pessoa com grande capacidade, melhorou imenso e conseguiu. Fez o curso, estagiou e agora está a trabalhar no *Diário Económico*. Quando as pessoas lutam muito e são muito boas, há muitas que conseguem, mas não está tão fácil como antigamente. Por semana, sou capaz de receber aqui vários portfólios de fotógrafos que querem trabalhar e não conseguem. Recebo sempre. Já nos aconteceu ter guardado o portfólio e depois vir a precisar, por algum motivo, e ligo. Já aconteceu com um fotógrafo que foi viver para o Brasil. Como já não vamos a todo o lado como antigamente, ter uma rede de fotógrafos em vários sítios acaba por funcionar muito bem. Em relação aos freelancers, a solução é juntarem-se em coletivos ou agências.

Penso que o fotojornalista na redação nunca vai deixar de existir na redação. Agora, o fotógrafo tem de alargar as suas competências e saber usar as várias plataformas multimédia. Lembro-me de ter ido a uma conferência da Seven e é muito interessante porque fotógrafos como o James Nachtwey todos apresentarem o seu trabalho

multimédia. Aquela ideia do antigamente de que íamos fazer a grande foto já não chega. Os *slideshows* têm uma linguagem narrativa muito interessante.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Completamente. Posso falar do caso da *Visão*. Estive, inclusive, a fazer um curso da chamada convergência dos media, na Universidade da Columbia. Era um curso que juntava operadores de câmaras, fotojornalistas, jornalistas e todos fazíamos um bocadinho de tudo. Tendo como objetivo, as plataformas multimédia, como os *iPods*, *iPads,* etc. Hoje em dia, um fotógrafo não pode pensar como pensava há cinco anos: trazia o seu filme, as suas imagens eram publicadas e ponto final. Não. Há realmente essas plataformas que têm aqui uma força muito grande. Fomos a primeira revista a ter a versão para *iPad*. Fazemos conteúdos exclusivos e o próprio fotógrafo acaba por estender o seu trabalho para o vídeo. Hoje em dia, as máquinas fotográficas filmam e a linguagem acaba por se estender para a área do vídeo. Aqui, temos muito essa noção e alimentamo-la com *slideshows*, etc. Quando vamos fazer um trabalho, acabamos por fazer um vídeo ou gravamos um som e pomos *online* as nossas fotos com o som da manifestação. Penso que é uma oportunidade única para saber aproveitar. Os fotógrafos, em especial os freelancers, têm de saber o vídeo. É óbvio que vou contratar os freelancers que fazem isso. No nosso caso, estamos alertados para isso, embora a nossa mãe seja a fotografia. Não podemos, no entanto, descurar esse lado e as pessoas estão a aproveitar. Há trabalhos que se fazem que ficam muito bem. Às vezes, misturamos fotos com vídeo e resulta muito bem. São novas linguagens. Hoje em dia, não podemos fechar o ângulo. É mais fácil a um fotógrafo captar umas imagens do que o contrário. Por vezes, vejo operadores a tentar captar fotografias e não funciona tão bem. Tem é que haver limites e não pode ser sempre assim. Se existe um trabalho fotográfico importante, o fotógrafo tem de estar concentrado para assegurar a tal qualidade necessária. Caso contrário, não é uma coisa nem é outra. Por vezes, é complicado gerir os dois lados.

25 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Não acho que seja mal paga. Em relação ao texto, é equiparado. Não sinto isso. Já foi muito mais bem paga. Há sítios a pagar mal, mas nós não praticamos esses preços. Hoje em dia, com o digital, o investimento inicial do fotógrafo é muito maior do que

antigamente. O material desgasta-se e desatualiza muito mais rapidamente. Tendo esse aspeto em conta, talvez não seja tão bem pago para os fotógrafos porque há um investimento muito grande em *hardware*.

Entrevista a Guilherme Venâncio, editor de fotografia da revista *Sábado*

Entrevista realizada nas instalações do grupo Cofina Media, em Lisboa, em janeiro de 2012.

Biografia

«Comecei na antiga ANOP, em 1982. Em 1987, houve uma fusão entre a ANOP e a Notícias de Notícias de Portugal e começou a Lusa, onde continuei. Depois, sai da Lusa e trabalhei durante alguns anos na Associated Press. Colaborei como *freelancer* para vários jornais. Mais tarde, regressei à Lusa. Sai novamente da agência para ir para *A Bola*, onde estive oito anos. *A Bola* tinha criado uma agência de fotografia desportiva. Estive a dirigir essa agência até que vim para a *Sábado*, onde também já estou há oito anos.»

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A fotografia tem sempre uma missão porque transmite, quer um acontecimento, quer um momento captado por um fotógrafo. A fotografia transmite uma mensagem. É esse o objetivo principal da fotografia: para além da informação jornalística que ela possa conter, às vezes, também pode transmitir uma mensagem positiva ou negativa. Há sempre uma missão, transmitida a partir da fotografia. O mais importante é passar a mensagem.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes desde que começou a trabalhar na ANOP? 3- Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Houve dois ou três. Gosto muito de fotografia. Não trocaria o que fiz na fotografia por nenhuma outra profissão nem por nenhum outro dinheiro. De facto, olho para o meu trabalho, embora há alguns anos tenha optado por outra via da fotografia que é a parte da edição e da gestão, pois também percebi que o mercado ia ser cada vez mais pequeno para os fotógrafos, e poderiam existir outros trabalhos que seriam o prolongamento da minha vida profissional. E é isso que se está a passar. Estão a reduzir, cada vez mais, o quadro dos fotógrafos; cada vez há mais *freelancers* e mal pagos. A profissão está num estado degradado. Posso não ter feito grandes

fotografias, mas participei em grandes momentos. Desses grandes momentos, procurei sempre fazer a tal foto que tivesse interesse jornalístico e também transmitisse alguma emoção. O primeiro grande momento que tive foi o assassinato de um dirigente da OLP, no Algarve, Issam Sartawi, onde participava num congresso da Internacional Socialista. Estava lá e fiquei chocado porque nunca tinha visto ninguém barbaramente assassinado. Depois, em 1989, fiz reportagem de um acidente grave de avião, em Santa Maria, nos Açores, em que morreram 147 italianos. Esse foi muito duro porque o avião explodiu. Não havia nenhum corpo inteiro. Havia pedaços de pessoas pendurados nas árvores; era um cenário dantesco. Mais tarde, passado um ano ou dois, voltei a fazer outro acidente, no Algarve, com um avião holandês. Também morreram setenta pessoas. Depois, fiz várias coisas no futebol. O futebol é muito engraçado porque tem aqueles noventa minutos que acabam sempre numa grande derrota ou vitória. Estive ao vivo em Tóquio quando o Porto ganhou a primeira taça intercontinental. Foi num dia de neve, quase não se conseguia jogar. Foi uma história também muito engraçada. Acompanhei as primeiras eleições livres em Angola, São Tomé, Cabo Verde. Fiz muitas visitas do Papa João Paulo II, quer a Portugal como a Cabo Verde. Aqui, em Portugal, assisti a alguns momentos bons como a história da ponte e outras coisas. Quando trabalhava na Lusa, a grande questão é que era tudo muito oficial. Ou havia grandes desgraçadas e avançávamos ou era tudo muito oficial. Na Associated Press, não. Já se faziam mais *features* e se andava à procura de histórias, tínhamos outros interesses. Bastava que um americano morresse afogado no Algarve e tinha que ir. Participei, assisti a muitas histórias, fotografei muitos líderes. Durante oito meses, fiz, a convite do ministro dos Negócios Estrangeiros, que era João de Deus Pinheiro, a Presidência portuguesa. Acompanhei-o dia e noite durante oito meses. Foi dramático, cansativo, mas também muito gratificante. Fotografei pessoas como Nélson Mandela. Muitas vezes, era mais a outra figura que me interessa do que, propriamente, a nossa parte. Fiz muitas coisas e hoje continuo a fazer, de *iPhone*. Já não ando com máquinas. Pego no *iPhone* e faço coisas para me divertir.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Sempre tive a perceção que a melhor forma para as fotografias me correrem bem era tentar mostrar ou captar exatamente aquilo que estava a ver, sem entrar em grandes

questões técnicas. Se eu via aquilo, tentava fotografar o que via. Depois de muitos anos de treino, tenho a capacidade de olhar para as coisas e ver que a história é esta. É uma formação de agência. Enquanto as pessoas que trabalham para revistas ou jornais têm muito mais espaço para publicar, eu como tive formação de agência, tinha muito poucas hipóteses de enviar mais do que duas ou três fotografias. Porquê? Por causa das questões técnicas. Era muito complicado. Não era nada como hoje, em que há o *mail*, a Internet, os telemóveis. Fazemos uma imagem e metemo-la no ar no minuto seguinte. A minha visão das coisas foi sempre muito apertada. Tinha muito pouco para mandar e tinha de selecionar muito bem. Tentava sempre olhar, ver e tentar captar.

6 - Enquanto editor, a que critérios recorre (ou recorreu) para selecionar as fotografias?

Dou muita ou quase total liberdade ao fotógrafo. Eu sou apologista da ideia de que o editor não tem de editar o trabalho do fotógrafo. A primeira edição tem de ser do fotógrafo. Ele é que esteve lá, é que viu, sentiu e se apercebeu da história. A mim compete-me ver se uma fotografia está desfocada, por uma razão ou outra ou se há um número grande de fotografias e temos de reduzir. Não me sinto no direito de cortar ou apagar qualquer coisa de uma fotografia. O fotógrafo, além de ser bom a captar também tem de ter a responsabilidade de ser bom editor. Tem de ler bem a história, caso contrário, o meu papel fica muito complicado. Desde a primeira hora e ao contrário de muita gente que está no meio, sempre dirigi – aqui não, porque sou só eu e o Alexandre, mas tenho um vasto leque de colaboradores – e sempre exigi trabalhar com os dez melhores fotógrafos do mundo porque não me dão chatices nenhumas. O que dão chatices são aqueles que são maus; que são médios ou menos bons. Prefiro fotografar com pessoas boas, que saibam fotografar, que saibam ler a história e que saibam editar. Depois, se me mandam cinquenta e eu só preciso de vinte, faço uma seleção, mas nunca apago.

7 – A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Sempre. Tenho grandes problemas nas minhas relações com amigos porque em qualquer sítio que a gente vá, eu estou sempre a olhar. Não consigo parar de olhar. “Mas estás a olhar para quê? Estás a olhar para nada”. E eu só vejo fotografias. Isto é capaz de ser um defeito e nunca conversei a sério com outros fotógrafos sobre isto,

mas para qualquer coisa que estou a olhar, estou sempre a ver uma fotografia, um enquadramento, sempre a ver o que aquilo iria dar. Depois, são muitos anos a olhar para as mesmas coisas. Já vi biliões de fotografias à minha frente.

8 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Gosto dos dois extremos. Gosto das coisas graficamente perfeitas, como de grafitis, que não sendo graficamente perfeitas têm um grande impacto visual. Dou-me bem com as duas. Sou capaz de fotografar uma parede branca com um rabisco; depende do meu estado de espírito. Às vezes, a leitura das coisas depende muito de como nos sentimos. Se estivermos muitos chateados, a parede branca é uma coisa foleira, mas se tiver um belo grafiti é engraçado.

9 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

É difícil de responder por que nem sempre a melhor fotografia é tecnicamente a mais perfeita. Há imagens ao longo da história que não são perfeitas, mas valem por ser o registo do momento. Naquele instante, o fotógrafo esteve lá e captou aquilo. Isso é que contém o valor da fotografia. Fotos bonitas fazem-se em estúdio, com coisas paradas. No fotojornalismo puro e duro, não há tempo para isso. Apesar de hoje em dia, com a evolução técnica das máquinas já se permite fazer. Quando apareceu o *iPhone*…Sou muito adepto do Macintosh. Agradeço ao Steve Jobs de ter tido a loucura de criar um produto deste. Se não fosse isto, nunca tinha entrado nos computadores porque nunca achei muita piada aos PC. Na altura trabalhava na Associated Press e quando vieram os primeiros computadores para Portugal, eram Macintosh. Aquilo entusiasmou-me. Então, quando sai o *iPhone*, disse ao Alexandre: "Não irá tardar muito para começar a aparecer aí muita gente a fotografar com isto". E, de facto, pouco tempo depois, havia fulanos no Afeganistão a fazer a guerra com *iPhone*; a publicar, a *Time*, a *Newsweek* a usar. A fotografia não tem de ser perfeita, mas tem de transmitir alguma coisa. Eu só olho muito para a técnica se for uma coisa feita em estúdio, com iluminação, agora se for uma coisa dura, do momento, não. Olho para ela a ver se me transmite alguma coisa. Se me falarem de grafitis e me mandarem fotos de uma parede branca, não presta.

10 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Essa dupla condição pertence à fotografia; faz parte. Acho que o fotógrafo tenta sempre transmitir a realidade que vê. Às vezes, não consegue e vai por caminhos paralelos para tentar lá chegar, mas não consegue. Na verdade, é a realidade que ele quer transmitir.

11 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Já ameaçou. Há casos de manipulação de fotografias. Ainda há pouco tempo, a Reuters, que é uma grande agência mundial, teve muitos problemas com isso. De fotógrafos que acharam que deviam manipular as fotografias. É um erro. O caso do aumento dos mísseis, outro de uma cerimónia fúnebre no Iraque, em que a fotografia original era fantástica, e o fotógrafo decidiu puxar para a frente uma pessoa que estava a chorar atrás. É sempre mais fácil apanhar uma manipulação de uma fotografia do que aquilo que se faz em televisão, por que aí não sabemos. Em televisão, há manipulação todos os dias. Se não formos honestos na forma como montamos os planos, estamos a destorcer automaticamente a realidade. Enquanto que se tiver uma fotografia daquela parede, não posso fazer dali mais nada. Apesar de que aqui, a nível da revista - falo por esta e por outras que conheço -, as fotografias são manipuladas, não no sentido de destorcer o objetivo da fotografia, mas alguns pormenores. Há um ramo e uma sombra que fica e são apagados.

12 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

A televisão é um meio muito poderoso. Não há comparação entre poder da fotografia e o poder da imagem televisiva. A fotografia consegue chocar as pessoas todos os dias. As fotografias nem todos os dias chocam as pessoas. Depois, há uma concorrência desleal. A fotografia tem um fotograma e a televisão tem 24 por segundo. O movimento faz as pessoas pararem. Quando há manifestações em Portugal, basta aparecer microfones e uma câmara e as pessoas passam-se logo. Fazem o que a

televisão quiser. Fazem o pino, choram, despem-se…É mais poderosa, mas também não é tão pura como a fotografia. A televisão manobra mais facilmente os acontecimentos. Basta cortarem aquilo em três ou quatro planos e mostram as pessoas de uma maneira diferente. Afinal, já não é uma cheia; é um charco. A fotografia não tem o poder de manipulação que a televisão exerce sobre as pessoas. A televisão chega ao ponto de manipular. Manipula as pessoas e os acontecimentos. A história já está farta disso. Depois, tem aquela vantagem de ter movimento e tudo o que tem movimento alegra os olhos.

13 - Mas a fotografia não perdura mais na memória?

Se há uns vinte anos falássemos com as pessoas na rua, haveria três ou quatro que diriam lembro-me daquela fotografia de Salazar ou da chegada da rainha Isabel a Portugal. Haveria alguém que pudesse dar referência de uma fotografia. Hoje em dia, fora o meio da fotografia e da imprensa, pouca gente fala de uma fotografia que se lembre. Mas toda a gente, nas redes sociais, nos transportes, nas conversas de café, falam: "Viste a Casa dos Segredos, viste aquilo?". As pessoas falam do que acontece quando estão sentadas no sofá. As fotografias não chegam aos sofás.

14 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Todo o fotógrafo gostava de ter uma imagem exclusiva, que corresse mundo. Até posso contar a história da minha primeira fotografia, porque correu mundo e caiu do céu à noite. Isto foi em 1982/83, numa visita do Papa a Fátima, e o Papa foi atacado pelo padre espanhol, o Krohn, que tentou esfaquear. Na altura, ainda não estava na ANOP e andava com máquina, mas não era tão fotógrafo. A ANOP tinha um quadro fantástico e tinham ido todos para Fátima. Nessa época, a ANOP trabalhava com a IUPIA que era uma agência americana, com sede em Bruxelas e era tudo muito artesanal. Tínhamos uma linha direta para enviar a fotografia para Bruxelas; não a púnhamos no servidor. Nessa noite do ataque ao Papa, estavam todos em Fátima, e eu estava a tomar conta da ANOP, que era na rua Júlio de Andrade, no Campo Santana. Aconteceu aquilo, ninguém se apercebeu; ninguém tinha o padre e não tinha nada. Era para aí uma da manhã; estava de piquete. Recebia as fotografias que vinham de Fátima e retransmitia para Nova Iorque via Bruxelas. Era para aí uma da manhã e apareceu um redator na secção de fotografia: "Tens máquina fotográfica?" Tenho. "Então anda comigo à Polícia Judiciária". Fomos à Judiciária. Não havia telemóveis.

Hoje, as coisas são completamente diferentes. Chegámos à receção e dissemos: "Chame aí o agente. Lá apareceu. Subimos e quando entramos na sala, de cima da mesa, havia uma pasta. Uma pochete em cabedal. "Se quiserem, façam aí uma fotografia". Ele abriu e o que estava lá dentro?: o punhal que o espanhol tinha usado para tentar esfaquear o Papa. Olhei para aquilo e era uma baioneta. Era muito jovem naquilo. Pensei: "Tem aí uma régua?". Pus o punhal ao lado e aquilo era uma coisa de vinte e tal centímetros. Fiz umas quantas fotografias, revelei e mandei duas ou três imagens. Liguei para Bruxelas, porque aquilo tinha de se falar porque havia um cruzamento de linhas e eles disseram: "Manda, manda." Nos dias seguintes, estava em todos os jornais do mundo. O que é engraçado é que dada a diferença horária, ainda apanhou os Estados Unidos, era foto de primeira página no *New York Times*, e depois ainda foi publicada no dia seguinte no Japão. Todo o mundo usou. Os meus colegas, quando vieram de Fátima, disseram: "Nós com tanto trabalho e tu foste aqui ao lado e conseguiste logo a história". Era a notícia, a notícia estava aqui e eles não tinham apanhado. O mais engraçado desta história é que, na altura havia a comunicação social, que era no Palácio Foz. Eles tinham um núcleo de fotógrafos oficial do regime e, então, havia um fotógrafo que estava em Fátima para fazer a parte oficial. Fez as fotografias, mas não deu nenhuma atenção. Viu um tipo a ser levado, pensou "mais um carteirista aqui em Fátima", quando revelaram o rolo três dias depois, viram que tinham o padre espanhol que tinha perpetrado o atentado. Como era o oficial, não deram importância nenhuma. Fica aí os rolos. Todo o mundo usou porque ainda ninguém tinha visto o homem. Aquilo foi feito no meio de uma confusão de milhões de pessoas. Depois, essa fotografia veio suplantar a minha. Claro. Era a cara do Krohn que tinha tentado matar o Papa. É mais ou menos como diz a TSF. Sou capaz de ir ao fim do mundo para ter um exclusivo, mas não faço, não quebro os meus princípios para tentar ter o meu exclusivo. Não forço para ter um exclusivo.

15 - A fotografia tem sido valorizada pelas agências de notícias, jornais e revistas onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Têm. Passei no *A Bola*, que foi uma grande exemplo de jornalismo. E, de facto, a nível do desporto, a fotografia é importantíssima. Quando estava no *A Bola*, éramos capaz de ir à Austrália porque havia lá um português a dar um pontapé na bola. E a fotografia ia sempre. A fotografia tem estado a perder oportunidades para fazer mais trabalho por causa dos custos. Os custos subiram muito. As empresas, às vezes, já mandam só o redator e eles é que vão fazer as reportagens. Ou contratam *freelancers*.

16 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação?

É uma questão de redução de custos. Porque pagam um salário a um fotógrafo e esse salário não é negociável. Mas um serviço que se pede, há imensas pessoas a trabalhar, pode-se fazer uma negociação e chegar a um custo baixíssimo. Eu tenho um orçamento e faço a gestão do orçamento, número a número, mês a mês e por ano. Tenho uma tabela de preços e vou praticando. Se tenho alguma coisa especial, falo com o fotógrafo e digo "isto não é só um trabalho. São dois dias em Madrid e posso pagar-te isto. Estás de acordo". Mas cada vez são mais baixas as remunerações.

17- Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Não tenho essa opinião por que seria impossível fazer a revista com só comigo e com o Alexandre. A minha preocupação é termos os melhores que estejam disponíveis no mercado. Temos bons fotógrafos e já formei bons fotógrafos. Estou aqui desde o início; já vamos para o oitavo ano e esteve aqui gente que gostava de vir a ser fotógrafos, tinham feito cursos de fotografia, chegavam aqui e percebi que tinham qualquer coisa. Hoje, tenho um orgulho enorme de ter contribuído para isso. Tenho uma moça no Porto, Cláudia Ribeiro, que é uma pessoa fantástica. O importante é que eu – eu e o Alexandre – transmitamos aquilo que queremos. Uma das grandes dificuldades em encontrar um bom *freelancer* ou alguém que trabalhe bem é que as pessoas não se dão ao trabalho de perceber o estilo que essa revista quer. Se aqui usarmos pessoas encostadas a uma parede branca, pode até trabalhar para a *Visão* e fotografá-las contra uma parede preta. Pode trabalhar para os dois; não pode é esquecer que, quando trabalha para nós, é a parede branca. Mas há muito boa gente no mercado *freelancers* em Portugal e cada vez mais. Bem equipados, mal pagos, muito desiludidos porque a maior parte das pessoas que vão tirar cursos de fotografia

acha que vai logo embarcar para o Iraque, fazer a cobertura das guerras, grandes reportagens. Tínhamos uma revista dedicada à *Grande Reportagem* e fechou porque os custos são insuportáveis.

18 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom "trabalho de equipa?

Não funcionam bem. Procura-se funcionar bem. Há pessoas que funcionam bem e há outras que funcionam ainda melhor. Às vezes, prejudica, outras vezes, facilita. É tudo muito relativo. Tem a ver com as pessoas, tem a ver com o profissionalismo, com a visão que as pessoas têm das coisas. Quando há uma equipa, tem de se perceber que todos juntos valem mais do que separados. Portanto, já apanhei de tudo. Eu, em 1990, quando foi a final da guerra em Angola, trabalhava na Associated Press e fui para Luanda fazer fotografias do final da guerra. Levei comigo um redator americano e uma equipa de televisão. Da equipa de televisão ia comigo um fulano, que era da Irlanda, que tinha feito a Guerra em Sarajevo, a cobertura de guerras em todo o mundo. Um dia, conseguimos ir ao Kuito, uma cidade no centro de Angola que tinha sofrido uma guerra brutal. Tinha ficado nove ou dez meses sitiada. Quando chegámos lá, saímos do avião das Nações Unidas. A guerra tinha acabado há dois ou três dias; a cidade estava cheia de corpos espalhados. Esse *cameraman,* que trabalhava para a AP TV, entrou em pânico e desatou a chorar. Nas primeiras seis ou sete horas não se levantava do chão. Era um fulano que tinha feito a guerra dos Balcãs, que tinha estado no Afeganistão, no Iraque. Tinha corrido o mundo em guerras. Mas quando chegámos ali, o espetáculo era tal que ele entrou em pânico e esteve seis ou sete horas sentado na esquadra da polícia, no chão, a chorar. Não se mexia.

19 - A fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Tem mais a ver com a direção de cada órgão. Há diretores que puxam mais pelas fotografias. Há outros que não. Às vezes, é muito engraçado. Quando posso, faço o exercício de correr as capas dos jornais de todo o mundo, sobretudo, quando há grandes acontecimentos internacionais, e constato que a mesma fotografia é usada de 30 formas diferentes. Uma fotografia para ser boa não tem de ser aberta à página inteira; pode ser uma fotografia de uma coluna. O fotógrafo, às vezes, preocupa-se

mais com o tamanho com que ela aparece do que com o conteúdo. Isso é errado. É certo que uma fotografia que é muito boa numa coluna também é boa em cinco.

20 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Acontece, muitas vezes, que a pessoa que vai escrever a legenda não esteve no sítio. Tenho essa formação de agência. Portanto, na agência, todas as fotografias que fazíamos tinham de ter uma legenda. A nível da Lusa, não éramos tão exigentes. Quando estava na Associated Press, quando aparecia um americano na imagem, eu tinha por obrigação saber o nome dele, a cidade e o estado a que ele pertencia. Se enviasse uma imagem que não tivesse esses dados, Nova Iorque não aceitava a fotografia. Mandava-a para trás e tinha de refazer a legenda. Em termos internacionais, todas as fotografias saem com uma legenda, que é validada no fotógrafo que a escreve no local, por um editor. Chega com alguma segurança. Às vezes, avisamos "é preciso apagar a fotografia tal porque o fulano está mal identificado". Mas é obrigação do fotógrafo, que também é um jornalista, saber escrever uma legenda e identificar. Depois, aquilo que sai por baixo da fotografia num jornal ou revista já não é da responsabilidade do fotógrafo, mas do aparelho produtivo da redação.

21 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Venho mesmo do tempo da pedra. É uma evolução brutal. Mas é engraçado. Tinha conversas com um engenheiro técnico da ANOP e da Lusa. Ele é engenheiro nuclear no LNEC (Laboratório de Engenharia Nuclear). Tomava conta da parte técnica da Lusa. Nos conversávamos e achávamos que o caminho iria ser este. Ele era tecnicamente muito mais evoluído do que eu e ele tinha algumas ideias. Mas eu já pensava que isto ia ser assim. Não sabendo como, porque não tinha formação para isso. Não venho do tempo do pombo-correio com o negativo na pata, mas quase. Uma vez, estive para usar esse estratagema numa situação que tive de enfrentar. Não me deixaram embarcar, mas já tinha os pombos-correios. Tinham sido um sucesso. Nos anos 80, Mário Soares fez uma viagem no Sagres, entre os Açores e Lisboa. Não havia comunicações e via rádio não conseguíamos transmitir uma fotografia. Então, pensei: "Vou, levo dois ou três pombos, faço umas fotografias do Presidente a bordo, escolho o negativo e envio no

pombo. À última da hora não me deixaram embarcar porque havia pouco espaço. O navio Sagres era muito pequeno e acabei por não poder ir. A longas distâncias não dá, mas se estiver a dois ou três dias da costa já poderia largar perfeitamente. Tinha usado um método com quase cem anos.

As coisas evoluíam uma ou duas vezes por ano. Depois, passaram a evoluir seis vezes por ano e agora evoluem todos os dias. É preciso ter uma capacidade para acompanhar a evolução tecnológica brutal. As coisas são tão simples hoje em dia. Destrui dezenas de quartos de hotel com fixadores, reveladores. A malta levava tudo. Houve alturas em que viajava com oitenta ou noventa quilos de papel. Tive de levar um ampliador, um garrafão de cinco litros de fixador, etc., etc. Tudo o resto para revelar. A roupa, o equipamento e depois tinha de montar tudo isso nos quartos de hotel. As toalhas…Depois, tínhamos de rebentar com as paredes para chegar à ficha telefónica. Isso tudo estão nos museus da Lusa.

O digital melhorou a qualidade. Também aumentou os candidatos a fotojornalistas, mas não há nada a fazer porque a tecnologia está ao alcance de todos que tenham uma máquina, um computador em casa, *wireless*. A globalização do acesso, quer em termos tecnológicos, como jornalísticos, está aberto a toda a gente. Não há forma de poder estancar isso; é um acesso livre. Toda a gente pode mandar para os jornais. Não há forma de condicionar.

22 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Fazemos algumas correções técnicas e estéticas ligeiras. Uma coisa são as montagens, que normalmente estão identificadas. Se nós acharmos que o Passos Coelho tem o perfil de D. Afonso Henriques, posso pegar numa imagem do Dom Afonso Henriques e colocar lá a cara do Passos Coelho. Não é ofensivo. Uma coisa é manipular esteticamente uma fotografia. Aparece uma sombra ou outra coisa. Agora, apagar pessoas como se fazia no Antigo Regime, na União Soviética, em que punha e disponha como bem entendesse, não estou minimamente de acordo. Nenhum fotógrafo pode estar de acordo com isto. A minha fotografia pode ser a pior fotografia do mundo, mas não vou mexer nela.

23 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Temos a fotografia de uma praia magnífica, mas a água está turva. Vou tentar pôr um azul mais agradável. Se a fotografia não tiver um objetivo de reportagem pura e dura, o que vai ser importante ali é o agradável visual que pomos nela. Às vezes, fazemos essas correções, mas não do tipo qualquer que é fotografado e depois diz para tirar o sinal, as rugas. Não, não entramos por aí.

24 - A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Ouve-se dizer, muitas vezes, que isso acontece em relação a pessoas em capas de revistas. Ainda há dias, Clint Eastwood não quis que a imagem fosse retocada. Quer sair como ele é. Só que depois temos a Demi Moore, que faz não sei quantas capas e são todas alteradas. Quem fica mal aí não é a pessoa que fez o Photoshop, mas a pessoa que deixa que isso aconteça com ela. Não fiz a barba, mas se tivesse de ser fotografado, não iria pedir ao Alexandre para me retirar a barba. Sou assim. Gostam ou não. Há mais gente no mundo e não percam tempo comigo. A maior parte das pessoas nem sabia o que era o Photoshop, mas só que leram no "Correio da Manhã" que, afinal, a Demi Moore não era aquilo, era outra. Agora, já começam a aparecer as duas versões: antes e depois do Photoshop. As pessoas sentiram curiosidade.

25 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Não é nenhuma concorrência. É outro ramo de jornalismo. É um jornalista não encartado que tem um equipamento que lhe permite estar no sítio certo à hora certa e fazer registo disso, bem ou mal. A grande questão é: "O que é que os líderes da imprensa acham disso?". Eu não acho nada. Não estou lá aquela hora e naquele local, por isso não posso fazer. Agora, se alguém está, tudo bem. Quem dirige os jornais é que tem de perceber se quer ir por essa via, o que implica que corre alguns riscos, como também já houve alguns vídeos em que a situação foi descontextualizada ou manobrada. Ainda há pouco, com a situação do naufrágio do paquete, apareceu um vídeo que supostamente era o momento do naufrágio no paquete e não era nada disso. Alguém tinha andado num paquete, filmado aquilo e as pessoas estavam com os coletes. Ele pôs meia dúzia de segundos *online* e a SIC usou. A questão é: "Que credibilidade é que podemos ter numa coisa que chega sem saber qual é a origem. Se mandar uma coisa para a SIC, sou o jornalista 764 do Sindicato de Jornalistas, tenho

uma responsabilidade e responder perante isso. Agora, se é o Joaquim, ali da Amora, que manda a foto de um prédio que caiu, que responsabilidade se pode sacar a essas pessoas.

26 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Na maioria dos órgãos de comunicação, há um desinvestimento na fotografia e um investimento no vídeo. Uma coisa que não se sabe muito bem até onde pode ir, o que pode dar, mas pronto, é a utopia deles. A fotografia nunca deixará de ser usada. E há outra coisa: quem faz fotografia terá sempre paixão de a fazer. A utilização, não sei. Isto poderá ser uma crise cíclica e daqui a dez ou onze anos estarmos outra vez no apogeu da fotografia. Não sei.

A fotografia já sofreu muitas mudanças. Acabo de ler a notícia que a Kodak, a maior empresa de produtos de fotografia do mundo, acaba de pedir a insolvência. Faliu. Por culpa deles que não se souberam adaptar ao digital. Mas isto é um sinal que a fotografia não está a passar bem. Mesmo quem investe nela, sente – sei porque tenho muita gente com quem me relaciono na Associated Press e na Reuters – que os custos de reportagem são brutais. Os aviões, os hotéis, as comunicações é tudo muito caro. E há muita oferta. Se pensar "vou a Moçambique fazer uma reportagem sobre as praias do país, custa-me quatro ou sei mil euros para ir lá. Mas, se calhar, contrato lá alguém que me faz isto tão bem ou até melhor por mil euros.

27 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Não anda tudo perdido, nem à deriva. Portugal anda quase sempre atrasado. Mas nesta fase, a imprensa portuguesa está a tentar recuperar o que lá fora já começou há mais tempo. Muitas vezes, o grande problema das administrações da imprensa em Portugal é que não são pessoas da área; são generosas, bem formadas e tentam levar isto para a frente, mas não têm sentido jornalístico. A única empresa que sempre teve um administrador jornalista foi a Impresa, de Pinto Balsemão. O meu é um grande produtor de pasta de papel; riquíssimo. E depois, tem isto para brincar. Portanto, para se evoluir, é preciso ter as pessoas certas, bem formadas na área para puxarem. Porque se é só os curiosos, que aprendem na internet e depois vêm aqui aplicar pode correr mal. Estamos numa fase em que há uma grande expetativa com coisas como o

youtube, televisões *online*... As pessoas querem explorar esses espaços e a fotografia está a ser prejudicada. Está a haver investimento no vídeo para haver desinvestimento na fotografia. Aparentemente, porque o mercado publicitário tem um naco para dar no vídeo, mas não na fotografia. Ninguém patrocina a fotografia. Antes havia mecenas. Há muitos anos no *A Bola*, havia uma empresa – não me recordo qual – que punha o seu logotipo no canto da fotografia do jogo de futebol. Eles patrocinavam, mas isso acabou.

28 - Como avalia a evolução na fotografia ao longo destes últimos trinta anos?

Em termos de qualidade, a fotografia de fotojornalismo de imprensa sempre teve grandes profissionais em Portugal. Temos uma mão cheia de fotógrafos que trabalhariam em qualquer jornal ou revista. Temos gente de uma qualidade excecional, mas o nosso mercado é muito pequeno e não conseguem brilhar. Brilham uma vez por semana, quando sai a revista, mas não têm projeção internacional. Sei e já ouvi que a comunidade dos fotojornalistas e fotógrafos, porque temos muito bons profissionais fora do fotojornalismo. Temos pessoas a fazer moda, publicidade. Gente muito boa que é muito conceituada e admirada lá fora. Só que a oferta de mão-de-obra aumentou muito nos últimos anos. As pessoas conseguem aceder a esse equipamento de uma forma mais barata e há profissionais com um talento enorme. Tanto trabalhariam aqui como no Japão, Estados Unidos ou em qualquer parte. A evolução do tempo do papel até ao digital é inevitável. Em Portugal, quase toda a gente teve uma capacidade enorme para se adaptar; quase ninguém ficou para trás. Ainda conheço fotógrafos da velha guarda que têm as suas máquinas analógicas, mas já não usamos. Pegamos na câmara e no computador, vamos ao *e-mail* e enviamos a fotografias. Acho que temos uma boa consciência de fotógrafos e fotojornalistas só que, depois, o resultado, a projeção é à medida do nosso país.

Sempre que apareceram jornais novos, diferentes projetos que chegaram à imprensa, como *O Independente* e o *Público*, trouxeram visões diferentes, que formaram as novas pessoas. Se falarmos com um recém-formado em Fotografia, todos têm uma referência do *Público*, do *Expresso*. Portanto, isso foi muito bom, uma série de sensibilidades diferentes de mostrar a fotografia ao público, que as pessoas beberam e hoje tentam, algumas copiar, algumas evoluir a partir delas. Se tivéssemos na América, como estas novas tendências d'*O Independente*, do *Público*, do *Expresso*, nós seríamos

um caso de estudo de inúmeras universidades. Possivelmente, esses estudos seriam patrocinados pelos órgãos de comunicação em análise. Mas isto em Portugal não acontece. Somos vistos como um bando de arruaceiros que querem entrar na vida das pessoas. O estudo mais interessante que se pode fazer é ver o trabalho dos fotógrafos que não é publicado. Encontramos isto nos *facebooks*, *sites*, *blogues* e vemos a qualidade do trabalho. Vê-se que a qualidade do trabalho fotográfico dessas pessoas é muito melhor do que se vê publicado em imprensa. Não é uma questão de tamanho, porque está escondido num blogue, mas sente-se a alma do que se está a fotografar. Não há comparação com o que é publicado. Espanha também evoluiu muito, tem muita gente nova e eles ainda têm muita capacidade de fazer reportagem. Ainda há tempos, andava à procura de imagens sobre uma seita na Bolívia e as fotos eram quase todas de catalãs. Eles viajam imenso e investem. Não sei até quando por que o que se está a pagar é pouquíssimo. A qualidade da fotografia é excecional e não é aquilo que se vê todos os dias no jornal. Isso não presta. Não é bem aqui o caso, mas quem escolhe está só ali a encher chouriços, não tem a mínima noção.

29 – A imprensa nacional merece esse empenho?

Merece, se formos sempre honestos. Se uma foto for boa, publicamos a uma coluna ou à página inteira. Quando se pega no *Correio da Manhã* é para ler a notícia da tia que matou o sobrinho, a avô que bateu no neto. A fotografia, se tiver sangue, ótimo, caso contrário, não interessa.

26 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Paga-se pouquíssimo.

Entrevista a Guillaume Pazat, fotógrafo do coletivo Kameraphoto e colaborador da *Grande Reportagem*

Realizada na Kameraphoto, em fevereiro de 2012, em Lisboa.

Biografia

Nasceu em França, em 1970, e mudou-se para Lisboa em 1998. É licenciado em Engenharia Industrial pela Universidade de Estrasburgo e tem um master em cinema digital da Trazos School of Arts de Madrid. Co-fundador do coletivo Kameraphoto, desde 1998 que trabalha como fotógrafo para vários jornais e revistas europeias. Atualmente, também desenvolve projetos na área do vídeo arte e da realização cinematográfica. Em 2004, numa encomenda especial da revista portuguesa *Grande Reportagem,* deu a volta à Europa para fotografar os dez novos países-membros. Em 2001, foi distinguido com uma menção e arrecadou o prémio do Sindicato dos Jornalistas com o trabalho documental sobre o Casal Ventoso.
Na edição de 2005, venceu o primeiro prémio BES/Visão Fotojornalismo, na categoria Reportagem. Em 2007, arrecadou o segundo prémio do notodofotofest.com e, a partir de Madrid, realizou a série em *vídeo podcast* Madrid Expresso, o primeiro *podcast* multimédia da imprensa portuguesa, dedicado à capital europeia mais próxima de Lisboa. Em 2010, conquistou o Prémio de Mora de fotojornalismo na categoria Retratos. Na atualidade, vive em Paris.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Qual seria ou devia ser mais não é. Devia servir para denunciar situações que não estão bem, tal como o jornalismo de uma maneira em geral. Na fotografia não é diferente. Já teve este papel, mas neste momento já não tem. É apenas uma fotografia de ilustração.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes desde que começou a trabalhar como fotógrafo, na imprensa? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

O primeiro trabalho que fiz quando cheguei a Portugal, em 1998, mais ou menos, na altura da Expo. Deparei-me com uma realidade que não conhecia. Vivia na Paiva Couceiro e comecei a fazer um trabalho de fotografia publicitária na zona do Cemitério dos Prazeres. Cheguei a Portugal e não conhecia basicamente nada. Eu vivia entre a entrada da Curraleira e a do Casal Ventoso. Apanha o autocarro 18 e pensava que Portugal era aquilo, só agarrados. Nessa altura nem era fotógrafo profissional, mas pensei "tenho de fotografar isto". Demorei vinte e três meses no Casal Ventoso a fotografar e foi o meu primeiro trabalho como fotógrafo. Acho que foi o trabalho mais fotojornalístico que realizei. A fotografia que conhecia era muito clássica, do fotojornalismo francês e americano. Desse tipo de retrato social. Por isso, para mim, esse trabalho foi o que teve mais impacto. Depois, ganhou o concurso dos prémios Visão, na categoria de Reportagem, do Sindicato de Jornalistas. Após essa reportagem, não voltei a fazer trabalhos tão duros. Depois de catorze anos em Portugal, o meu trabalho passou a ser mais para a fotografia e cada vez menos para o jornalismo. Neste momento, na imprensa, quase que não há fotojornalismo.

4 - Quando trabalha para imprensa, de que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Trabalhava e gostava de trabalhar, mas eles já não querem. Não tento ser objetivo. O objetividade no jornalismo é uma grande mentira. Só a escolha de um tema já não é objetiva. Acho completamente inútil estar a dizer que a fotografia jornalística é objetiva. Eu tomo partido de alguma coisa. Claro que quando é um trabalho jornalístico para um jornal diário é muito complicado, porque não há muita oportunidade de escolher seja o que for, nem no tema, nem no tratamento que se dá ao trabalho, pois na redação não querem a perspetiva ou opinião do fotojornalista, mas uma ideia que já inventaram na redação. É assim e é assim que querem. Claro que há exceções. O *i* foi uma boa experiência neste aspeto, mas são exceções. Mas não tento ser objetivo. Gostava de trabalhar mais para imprensa, mas acho que é a imprensa que já não nos quer. Sempre trabalhei como freelancer, noventa por cento dos meus trabalhos eram realizados em equipa com outro freelancer. Definíamos os temas que queríamos fazer e, uma vez concretizados, íamos vender. Era algo que funcionava até há relativamente pouco tempo e agora já é impossível.

4a) - Mas por que já é impossível?

Por várias razões. Primeiro, o dinheiro. Segundo, os assuntos não lhe interessam. Para trabalhar para a imprensa, tenho de fazer trabalhos super *light* que tenham a ver com a publicidade que eles pretendem atingir. Já não existe espaço na imprensa para fazer trabalhos sérios, documentais e com pesquisa. Esse tipo de trabalho implica tempo; tempo implica dinheiro e já não pagam como antes. Diria que o preço de um trabalho, nos últimos dez anos, foi dividido por dez.

5 - Quando edita os seus trabalhos, a que critérios recorre para selecionar as suas fotografias?

É muito intuitivo. Depende do tipo de trabalho. Claro que a estética é fundamental, mas não é a estética pela estética. Há coisas que saltam à vista e essas são boas. Depois, constrói-se uma narrativa com o conjunto das imagens boas e que mostram algo diferente para contar a história. Não é o estético por ser bonito, mas porque a imagem diz qualquer coisa ou então é tão intrigante que deixa as pessoas a pensar. Tem de ter uma segunda leitura. As melhores imagens são as que não são óbvias. É importante que a estética sirva para que a pessoa pare para pensar ao ver a fotografia, caso contrário, não tem interesse nenhum.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Sim. Acho essencial. Não quero não ter opinião. Tenho opinião sobre as coisas. Um documentalista ou fotodocumentalista é um cronista. Não acredito no momento certo. Isso não me interessa. Tenho uma opinião sobre as coisas; vou confirmar ou não. Escolho o tema e isto já é opinião. Depois, a perspetiva ou tratamento que se dá ao tema vai reforçar a nossa opinião. Não quer ser objetivo. Isso é treta.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Pessoalmente, sou muito quadrado a fotografar. Duas ou três informações, caso contrário, a imagem torna-se muito confusa. Tento ser limpo a nível de construção da imagem, muito equilibrada. Composições com poucos ruídos visuais. Ou então, exatamente o contrário: demais. Gosto muito de fazer retratos interiores, de casas e aí o interesse é ter muitos pormenores visuais.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Por exemplo, não gosto das imagens do Casal Ventoso que realizei, mas serviram o seu propósito. Era exatamente aquilo que queria fazer, consegui, além de que foi o meu primeiro trabalho fotográfico, depois das fotografias das férias com os pais. Tive Fotografia na faculdade, mas nunca tinha pensado em fazer fotografia com uma estética minha. Foi buscar uma estética fotojornalística que funcionou, ganhou uns concursos, agora uma boa imagem já não é bem isto. Para mim, uma boa imagem é aquela que é uma boa foto, mas depois tem outras leituras. É muito raro encontrar uma boa imagem. Acabámos de fazer um projeto com 365 fotos sobre Portugal. Acho que muito boas imagens há quatro ou cinco. Depois há muitas boas, bonitinhas. Há uma imagem que mostra a parte de trás do carro de Cavaco Silva. Tem o símbolo da marca do carro BMW e depois tem o símbolo da presidência um pouco mais abaixo. Para mim, é uma grande imagem. Tem todo o sentido. Isso é o tipo de imagem que a editora do *i* (Céu Guarda) teria capacidade de perceber, mas não os outros jornais. Estamos a falar da crise em Portugal e essa imagem seria indicada. Há algumas pessoas da Kamera que não gostam dessa fotografia, mas sempre me debati por ela. Há outra imagem de Alexandre Almeida fotografou objetos religiosos em Fátima. Há santas e há uma velhota que está a limpar essas santas com uma pistola de água. Essa imagem pode ter a leitura de que a senhora ia dar um tiro na santa. Para mim, essa imagem conta tudo sobre o que devíamos acabar em Portugal; essa repetição dos ícones. A imagem esteticamente é boa; não é genial, mas é uma grande imagem pode ser interpretada e mostra o que não é óbvio.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Faz parte da fotografia. Eu é que escolho o quadro e o quadro é real. Não estou a inventar nada. Estou a mostrar a realidade que quero. É a minha obra, depois querem ou não querem. Não querem.

10 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Muitas vezes, a utilização de imagens de arquivo com uma legenda que não corresponde ao acontecimento pode se adulteração da verdade.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não é uma concorrência, mas sim uma outra linguagem. Quando surgiu o direto deu-se uma mudança. Até aí a televisão também fazia trabalhos a sério. Fazem-se diretos de quatro horas sobre nada. Para as televisões de hoje, tudo é válido para direto. O direto é entretenimento, depois há os comentadores políticos. Com a introdução do direto, já não precisamos de estar lá. Depois do direto terminar, se calhar aí é que tem importância, pois a história continua lá. Há dez anos, pensava-se que as revistas iriam ter mais espaço para desenvolver as histórias e que as notícias imediatas iriam ser deixadas para os diretos da televisão. Só que as revistas acabaram por já não querer trabalho. Não é uma questão de concorrência, mas deixamos de ter lugar ou espaço para nos exprimirmos. Os jornais e revistas deveriam reinventar-se, mas isso não está a acontecer. De uma certa maneira, o fotojornalismo acabou. Estamos numa fase em que não sabemos para que servimos. O fotógrafo que trabalha um tema durante algum tempo acredita que tem alguma coisa importante para mostrar e que não se pode desistir. Mas neste momento estamos a trabalhar para ninguém. Só estamos a trabalhar porque não se pode perder o ritmo e, um dia, o nosso trabalho vai ser muito importante. Acho inacreditável um país como Portugal não esteja a documentar o presente. Quando os historiadores quiserem saber o que se passou hoje, terão de recorrer à TVI porque ninguém está a documentar o nosso tempo. Isto é muito limitado.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Não sei. Como já quase não faço imagem de acontecimento, como ir a uma guerra onde tem de se forçar, tiro sempre a imagem que quero.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelo jornal/revista onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo?

Já houve bons exemplos de jornais e revistas com que trabalhei: a *Grande Reportagem*, o *I*. Quando a *Grande Reportagem* passa de mensal a semanal, já

sabíamos que não ia correr bem e não correu. A nível geral, o *Expresso* já teve uma revista com boas reportagens; a *Visão*, que embora trate mal a fotografia faz coisas sérias. Eles continuam lá, não os deixam é fazer aquilo querem. E não estou só a falar de fotógrafos. Agora, é só revistas de *life style* e isso não é nada. No início do *Público*, houve uma boa fotografia, agora há pouca coisa. Em Portugal, não há sítios onde publicar trabalhos sérios. O *I* teve altos e baixos, mas foi um ano bom. Não é fácil fazer um diário em Portugal. Cá, a fotografia é vista com uma subseção de qualquer coisa. Em França, chama-se o *service photo*, que trata da fotografia no geral. Há um chefe de redação e um chefe de redação só para a fotografia. Depois, há um subeditor que está a baixo. Só o facto de hierarquizar desta maneira mostra como é que a fotografia é tratada.

14 – O trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Funciono maravilhosamente bem em equipa. Só quando escolho com quem trabalho. E como trabalho com freelancer, só funciono assim, exceto projetos pessoais para festivais. Dou muito *inputs*, mas apenas sobre o tema. Não dou *inputs* sobre a maneira de escrever do jornalista, nem ele me dá *inputs* sobre a minha maneira de fotografar. Trabalhei com três ou quatro e eram sempre o mesmo, mas funcionava muito bem. Refiro-me quando estou a trabalhar como freelancer. Quando estamos ao serviço de um jornal diário em que não se escolhe o redator com quem vamos trabalhar, é simpático, mas raramente se faz um trabalho que interesse.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

De uma maneira geral, acho que sim. Agora, é mal tratada em todo o lado. Muito mais do que há dez ou 15 anos. Mais por culpa do fotógrafo que gostam de se chamar, entre eles, "bate-chapas", não querem pensar, gostam de ser mandados. Às vezes, fazem um serviço e não sabem de que se trata; não realizaram as pesquisas que deveriam. Vão atrelados ao jornalista e isso são os "bate-chapas". Depois, há um problema de edição fotográfica. Noventa por cento da edição fotográfica, em Portugal, de um modo geral, é um velho fotógrafo, que está cansado, já não quer ir para o terreno. Ao contrário, por exemplo, quando foi criado o *Libération* havia sete editores de fotografia para um diário. Christian Caujoulle era um sociólogo. A partir do

momento em que um editor é um fotógrafo cansado, que já não tem nada a dar no terreno, ele já não é considerado. Alguém que começa como paquete, depois, como não tem estudos, vai para a fotografia. O problema vem de mais fundo porque são estes mesmos fotógrafos velhos que irão ser os professores de fotografia. Não há formação inteligente. Depois, entram jovens para a profissão, mas não leem. Acham que a internet é jornalismo. Que o desporto é jornalismo. Abrem o telejornal com desporto… Isso não é jornalismo. Se digo isto a um fotojornalista, matam-me porque acreditam que fotografar futebol é importante. Eles são bons, mas o desporto no fotojornalismo. Agora, se a notícia for que o presidente da FIFA roubou três milhões ou teve um caso de pedofilia, sim. Quando entrei para a profissão, há 20 anos, lia a *Time*.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da sua imagem ou narrativa visual?

Para os jornalistas, uma imagem não é nada sem a legenda. Não me recordo de nenhum exemplo, mas deve ter acontecido. O problema é mesmo o arquivo para ilustração. O propósito da utilização da imagem para ilustração é tão fraco que a imagem é pouco valorizada. É muito provável que seja dramaticamente mal usado nos jornais e revistas.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Trabalho em digital porque é económico. O digital fez muito mal, mas é assim. A partir do momento que apareceu o digital, as pessoas começaram a pensar que a fotografia é gratuita. Toda a gente pensa que é fotógrafo. E quando vejo as fotografias que são publicadas percebo porque se julga que toda a gente pode ser fotógrafo. Ajudou a democratizar, o que é bom, mas as estéticas tornaram-se iguais. Noventa por cento dos fotógrafos trabalha com a mesma máquina e isso não ajuda a criar. Mas lido bem com isso.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

A nível artístico, é uma ferramenta extraordinária que faz muito bem. Agora para imprensa, só uso os *levels* e as curvas para alguma saturação e contraste. Não retiro, nem acrescento nada. Seria arriscar demais. Tirar o fio iria ficar mais bonito e não mudaria nada, mas a partir do momento em que o faço onde é que pararia?

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Não retirar nem acrescentar elementos. Caso contrário, têm de incluir uma nota a referir que a foto é alterada.

20 - A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Vejo tanta coisa errada que já não sei. É possível que sim. As fotos no jornal não são muito alteradas. O problema é quando o que é alterado não é identificado como tal. Saber que se pode alterar toda a gente sabe. O problema é que essa alteração impede que a informação passe. Já não se sabe o que é verdade ou não. Há dias, fotografaram Clint Eastwood para a capa do *Le Monde* e ele não quis que alterassem a sua imagem. Se o fazem, devem dizer. Mais do que o poder fazer, é não assumir que o façam.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Não. Acho ótimo que registem e partilhem na net. É liberdade. Estão no sítio, registam, mas isso não é jornalismo. Jornalismo não é reportar. É pensar, ver o antes e o depois, pesquisar, analisar e saber como contar o acontecimento. Em Portugal, ninguém quer dar opinião; o jornalismo tem de ser isento, controlado. Os jornais podem publicar isso, mas como páginas do leitor.

22 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Por causa de motivos económicos e para reduzir custos, são todos iguais. Mas não pode haver só isto.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Acho que os jornais e revistas vão continuar em declínio; não sei se vão cair. Mas podem surgir novas oportunidades. Temos é de nos preocupar com o nosso trabalho. Como é que vamos mostrar, independentemente de não haver jornais e revistas: livros, exposições, etc. Ainda não encontramos a solução. Não é por fazer um livro. Não sei. E depois há o problema de financiamento nas novas plataformas. Ainda não se encontrou um modelo sustentável e não é mais barato produzir para a internet. Se

calhar, é mais caro. Pensamos que podemos ser livres ao trabalhar para a Internet, mas perde-se uma certa independência. De uma certa maneira, há ferramentas que não se controlam, pois é necessário outros profissionais, para além dos jornalistas.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Ainda não.

25 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Muito mal pago. Ganha-se dez vezes menos do que há dez anos. E não trabalho dez vezes menos do que nessa altura. Há pessoas que aceitam o que eu ganhava há dez anos dividido por dez. O trabalho acaba por ser feito, bem ou mal. Mas os critérios de qualidade já não definem os jornais. Mas não pode descer mais.

Entrevista a João Carvalho Pina, *freelancer* e membro do coletivo Kameraphoto

Realizada a 30 de novembro de 2011, em Lisboa.

Biografia

Nasceu em Lisboa, em 1980. Em 1999, com dezoito anos e quando ainda não tinha acabado o liceu, começou a publicar imagens de forma regular na imprensa portuguesa e, a partir do ano de 2002, passou a focar o seu trabalho sobretudo na América Latina, onde tem trabalhado em profundidade em países como Argentina, Brasil, Bolívia e Cuba, neste último focando-se nas mudanças sociopolíticas dos últimos anos do regime de Fidel Castro. Em 2004-2005, frequentou o curso de Fotojornalismo e Fotografia Documental do *International Center of Photography*, em Nova Iorque. Em 2007, publicou o seu primeiro livro, *Por teu Livre Pensamento*, com histórias de vinte e cinco ex-presos políticos portugueses, em parceria com Rui Daniel Galiza, autor dos textos. Deste trabalho resultou a sua primeira exposição individual no Centro Português de Fotografia. Tem trabalhado para publicações como *The New York Times*, *Newsweek*, *Stern, GEO Magazine*, *El País, EPs*, *La Vanguardia Magazine*, *D Magazine, Io Donna*, *Expresso* e *Visão*. Já expôs trabalho em Nova Iorque (I.C.P.), Londres (Ian Parry Award), Tóquio (Canon Gallery), Lisboa (KGaleria e Casa Fernando Pessoa) e no Centro Português de Fotografia, no Porto.

A partir de 2007, tem como base Buenos Aires na Argentina, onde continuará o seu trabalho em toda a América do Sul sobre as desaparições políticas dos regimes militares na década de 70, naquilo que foi conhecido como 'Operação Condor'. É membro do coletivo Kameraphoto desde 2003.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A fotografia documental de imprensa pode ser usada para uma série de coisas. Os românticos acham que pode mudar algo no mundo. Acho que hoje em dia há uma exposição enorme à imagem, não só à imagem parada, mas também à em movimento, que leva a que os visualizadores de imagens tenham cada vez mais a “pele curtida” em

relação à fotografia e às funções que deveria ter. Digo isto, mas ainda há exceções e, felizmente, existem. A visão de que a fotografia social pode mudar alguma coisa é sempre utópica. Causar impacto numa pessoa e levá-la a querer saber mais, para mim, já funciona muito bem, seja em imprensa seja em galeria ou no museu. O facto de alguém parar para pensar é a função de uma fotografia.

2 - Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes ao longo da sua carreira? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Mais do que fotografias, falo em situações. Às vezes, as situações marcam-me, mas não tive uma fotografia desse momento ou não pude fotografar. Um dos trabalhos que mais me marcaram e já o estava a desenvolver há algum tempo foi o trabalho sobre a minha família que depois virou livre sobre os ex-presos políticos portugueses. Sentia necessidade de retirar algo de mim através de um conjunto de histórias que conhecia, mas não estavam publicadas. Esse processo marcou-me obviamente. Depois, do outro lado, *inputs* que me tenham marcado, sem dúvida, o trabalho que fiz e que continuo a desenvolver no Rio de Janeiro. Marcou-me bastante, sobretudo as imagens que não pude fazer. Estive em situações em que não tinha autorização para fotografar e tinha imagens incríveis. Uma mesa com um monte enorme de cocaína. Pensava assim "esta imagem explicaria tudo". E não as consegui fazer. Normalmente, fico mais a remoer-me pelas imagens que faço do que pelas imagens que não faço. Isto é um bocado mito, mas ao mesmo tempo é verdade. A partir do momento em que estou a trabalhar e tenho uma máquina na frente, sinto que tenho um filtro maior. As coisas não me afetam tanto. O problema é quando se baixa a máquina.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Não tento de todo ser objetivo. Ponto um: a minha presença enquanto fotógrafo em qualquer situação em que trabalho influencia, quer eu queira ou não. Posso passar meses à volta de uma pessoa e ela já estar à-vontade, mas está lá alguém que não é do próprio meio e acaba por atuar e dizer coisas que não faria se eu não estivesse presente. Só essa noção do que é ser objetivo é muito vasta.

4a) -E de que forma tenta ser fiel aos critérios da objetividade do Código Ético e Deontológico?

Tento, mas não sou *naïf* ao ponto de achar que estou a ser objetivo. É factual sem ter de ser objetivo.

5 - A que critérios recorre para selecionar as suas fotografias?

Realizei poucos trabalhos que tenham sido verdadeiramente marcantes, para mim enquanto pessoa e para aquilo que quero transmitir. A minha obra, digamos assim. Talvez o primeiro verdadeiramente importante para mim como jornalista foi um trabalho que fiz em 2005 sobre o aborto clandestino em Portugal. É um tema super difícil de tratar e fi-lo num país, onde, há seis anos, era tabu falar-se disso. Queria fazer o retrato do país e não fazer um retrato de cinco ou seis mulheres a correr. Queria perceber geograficamente como é que o aborto clandestino prevalecia em Portugal. As imagens que saíram desse trabalho tiveram que ser, de alguma maneira, o destapar de um tabu. Foi publicado no *Dia*, em Itália, depois no *El País Semanal*, seguidamente na *Visão* e *Grande Reportagem*. Eu dizia que se as fotografias chegassem ao gabinete do primeiro-ministro através do seu assessor de imprensa, ele diria com certeza "este chato está outra vez a publicar esta coisa". É normal que os governantes queiram ver o seu país retratado de uma maneira interessante e eu levo, muitas vezes, de tabela com isso. O trabalho que realizei no Rio de Janeiro teve muito impacto, mesmo no Rio, embora a maioria das pessoas nunca tenha visto as imagens porque não as publiquei nem vou publicar no Brasil. Mas a nível da classe política houve o antes e o depois. Foi uma reportagem marcante que saiu três dias depois de o Brasil ganhar nos Jogos Olímpicos. Publiquei na *The New Yorker*. Essa deu um gozo bestial.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Interfere muito. Sou um fotógrafo freelancer e sou eu que oriento a minha agenda. Eu é que decido se quero ir para o Norte de África ou para a Noruega. Se vou ao Norte de África é porque existem coisas em mim que me puxam para ir lá. Há pessoas que não têm a mínima curiosidade ou tendência para ir para os cenários onde eu trabalho. Por outro lado, as opções que eu tomo e as pessoas com quem eu falo, surgem de um conjunto de decisões com base nos meus valores morais e éticos. Estou há uns anos a realizar um trabalho vasto sobre as ditaduras militares na América do Sul. Se eu decidir falar com um dos torturadores, por um lado é porque quero ser isento com toda a certeza e, por outro lado, é porque tenho ouvido dezenas de histórias de pessoas que

foram torturadas, familiares de pessoas que morreram e confrontar esta pessoa com essas histórias. Não vou ali única e exclusivamente com o âmbito da isenção. Ele sabe aquilo que fez. Este trabalho, em particular, é para um livro e sou eu que vou escrever. As ferramentas são parecidas às minhas enquanto fotógrafo, depois é só ver como se constroem.

7- No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

A fotografia tem, pelo menos, dois lados muito díspares. Há o lado técnico em que há uma equação entre a abertura, a luminosidade e essa equação capta uma imagem. Para mim, esse lado é completamente implícito. Estou aqui e sei exatamente qual é a abertura e velocidade que deveria usar. É completamente inconsciente; não penso nisso. Depois, há o lado estético que influencia o que se faz com essa abertura e velocidade. Para onde é que se aponta. Isso em mim também está muito implícito. Trabalho com muito pouco equipamento de cada vez. Trabalho com uma menor diversidade de máquinas e de formatos. Quando trabalho com uma máquina, uso quase sempre uma lente. Não ando à procura da imagem. Vejo a situação, posiciono-me e capto-a. Tem muito a ver com a cultura visual e com conhecimento de linhas de força, de luz e todos esses elementos. Eu privilegio isso, mas quase numa filosofia de vida. A cultura visual está implícita em mim e faz-me atuar de uma determinada forma. Quando estou a fotografar, não estou concentrado na parte técnica da fotografia nem na estética, mas sim na pessoa ou na situação. Normalmente, fotografo pessoas. Preocupa-me que ela não esteja desconfortável ou não esteja a ser evasivo, que isso não vá pôr em risco porque trabalho muitas vezes em situações limite. Estou mais preocupado em sinais externos. Trabalho por reação. Não privilegio necessariamente porque já estão implícitos. Mas obviamente que estão muitos presentes, tanto o estético como o técnico.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Isso é muito subjetivo. Tecnicamente, não aponto nada. Porque tudo pode ser válido. Uma boa fotografia tem de fazer parar para pensar. Tem que, de alguma maneira, mexer pela positiva ou pela negativa com o leitor para que ele não passe para a próxima página da revista a correr.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser, em simultâneo, um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Existe um paradoxo, mas faz parte. Não acho que as coisas ou sejam pretas ou sejam brancas. O que é a realidade? É uma conversa muito mais filosófica. É tão simples quanto isto: existe um fotógrafo ocidental, um africano e um asiático que veem o mesmo evento culturalmente de maneiras distintas. Para um fotógrafo muçulmano, uma mulher seminua pode ser ofensivo para o seu leitor, para um fotógrafo ocidental pode ser estimulante e para o fotógrafo africano é uma coisa absolutamente normal. Noventa por cento das mulheres andam seminuas no norte de África. Portanto, é tudo uma questão do que é a representação dessa realidade. Claro que todos nós estamos condicionados de forma cultural a achar que a nossa realidade é a final. A fotografia tem um autor por alguma razão. É uma realidade vista por alguém, no século em que ele vive com todo o seu background e que o leva a ver as coisas de uma determinada forma.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Pode ameaçar em várias vertentes. Uma legenda influencia e acho que faz parte da imagem. Por outro lado, a escolha da imagem. Não é um processo que dependa, de todo, apenas o fotógrafo. Há escolha de determinada fotografia por parte do editor. Porque é se decide abrir uma história com uma fotografia e não com outra? Tive uma história interessante. Estava na Tunísia a fotografar para vários órgãos, incluindo para a *Visão*. Enviaram-me um *pdf* das imagens que tinham escolhido para o *layout* e abriam com a foto de um miúdo atrás de um tanque a fazer sinal de vitória. Dá a ideia que aquilo já está tudo calmo. Nesse mesmo dia, houve uma repressão brutal com quatro horas a gás lacrimogénio dentro da praça onde estava. Olhei para aquilo e pensei que estavam doidos; que estavam a passar uma mensagem que não é a realidade do dia de hoje. Então, mandei um *mail* aos editores e disse "essa imagem não é o que está a acontecer. Essa fotografia como abertura é absolutamente enganosa porque isso é uma imagem que acontece quando as coisas estão mais calmas, mas a verdade não é essa. E eles mudaram a escolha. Aí, pode-se condicionar a

dita verdade com a escolha de uma imagem para abrir ou para fechar. Como abrir uma peça escrita com determinada situação ou não também condiciona toda a leitura que vem a seguir.

Qualquer montagem é absolutamente vergonhosa. É enganar o público. Num qualquer jornal sério dos Estados Unidos, é motivo para despedimento com processo judicial.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não vejo como concorrência. São linguagens completamente diferentes. Cada vez vejo menos televisão. Adoro som e imagem, mas a forma como é feito o jornalismo televisivo tem muito pouca força. Uma *still picture* tem muito mais força. Das grandes situações, lembramo-nos de muito poucas imagens em movimento no século XX. No século XXI, recordamos os aviões a chocar com as torres gémeas. Isso, se calhar, vai-se inverter, mas não tenho problema com isso.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Há uma anedota bestial que surgiu a seguir ao Katrina. Não me revejo nela, mas acho-lhe imensa piada. Acontece o Katrina. Há aquelas cheias brutais. Está um fotógrafo e encontra George Bush agarrado a um bocadinho de madeira que surgiu de uma casa; está agarrado por um fio e quase a ser levado pela corrente e a ser morto. A grande dúvida que se põe é: salva George Bush ou não? Tira a fotografia e ele acaba por ser levado? Mas na cabeça do fotógrafo a dúvida é outra: é a preto e branco ou a cores. Portanto, esse é o paradoxo com que as coisas se levam. Agora, falando menos na brincadeira e mais a sério, a forma como eu trabalho leva, muitas vezes, a situações inéditas, mas também a não poder fotografar determinadas coisas. Seja em política, como em sociedade. Tento trabalhar o mais profundo que consiga. Não pretendo chegar a um lugar, tirar um conjunto de fotos e vir-me embora. Tenho tendência a ver as coisas como um primeiro capítulo da história, para depois tentar ir mais fundo. Por isso é que, muitas vezes, estou frustrado porque não consigo chegar lá novamente ou as peças já se fecharam. Mas pronto. É como é. Quando os outros fotógrafos já saíram ou não prestaram atenção a um tema, eu ando lá a escavar. E, por outro lado, também faz com que as pessoas ganhem e me deem uma imensa confiança, que eu,

obviamente, posso violar, seja quando acompanho um político e estou em cenas em que normalmente um jornalista está e que poderiam fazer a manchete de qualquer jornal tabloide, seja quando acompanho um polícia numa operação contra traficantes no Rio de Janeiro ou acompanho algumas histórias, como as das famílias dos presos políticos da América do Sul. Portanto, tenho de ter muito cuidado nesse sentido. Mas também não me sinto minimamente ameaçado pela concorrência. Sinto interesse no assunto e, se houver mais alguém a trabalhar esse tema, não tenho absolutamente problema nenhum em partilhar contactos, trocar ideias porque, no fim, é o que vai fazer com que essa história seja bem contada e, por outro lado, há alguém que, se alguma coisa acontecer, possa ajudar ou ser ajudado.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelo jornal/revista onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Em Portugal, já se valorizou muito mais a fotografia do que se valoriza hoje. Nós já vivemos três períodos desde o 25 de Abril. Um período até aos anos 80 até surgir o *Público* e *O Independente.* Nesse período, o fotógrafo era o bate-chapas, o tipo que ia fazer aquelas coisas que ninguém entendia bem e com as quais nenhum redator tinha a paciência para se preocupar. Era visto dessa maneira. "Olha vai ser preciso…". Depois, com a chegada do *Público* e d' *O Independente*, a situação mudou para muitíssimo melhor. Isso acabou por formar duas novas gerações, que se formaram com o *Público* e *O Independente* e que têm agora entre 40 e 50 anos. E os que vieram a seguir a isso, que é a minha geração, que veio já na decadência do *Público* e *d'O Independente*. Os fotógrafos já não são vistos como os gajos que estão ali a fazer umas coisas, mas que podem ser ativos e ter ideias, que muito poucas vezes o têm. Da maneira como funcionam os jornais, muitas vezes, o tipo que escreve é quem decide a história e depois vou lá para fotografar o que me apetecer. Isso da parte do fotógrafo. Enquanto há uns anos, havia espaço para os fotógrafos proporem ideias, hoje em dia, acho que não há, seja por falta de iniciativa própria, seja por falta de espaço. Há muito pouco. As muito poucas vezes que colaboro com a imprensa portuguesa, trabalho em parelha com um redator, mas tenho as minhas fotos, faço o meu trabalho. Muitas vezes, surpreendo-os e perguntam-me: "Mas como é que tens isso tudo? Isso é uma

coisa muito portuguesa. Já esteve melhor, já esteve pior. Depois, depende de jornal para jornal, da equipa de jornalistas, mas pronto.

14 - Considera que o trabalho do jornalista/redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Trabalho com muito poucos redatores. Trabalho com três, quatro, cinco redatores por ano. Pelo menos, lado a lado. Às vezes, vou trabalhar com alguém que já lá esteve. Muitas vezes, sobretudo, os jornais porque não têm tanto tempo, os redatores podem pôr em causa o trabalho por desconhecimento. Para mim, é normal estar dois meses à volta da mesma história, mas o correspondente do *The New York Times* não pode estar este tempo todo à espera da mesma história. Chega, faz o que tem a fazer e vai-se embora. Em histórias mais sensíveis, pode cometer alguns erros e pôr em causa o trabalho. Tenho uma relação suficientemente boa com as pessoas com quem trabalho para chamar a atenção e me chamarem a atenção sem que ninguém leve isso a mal. Pessoas menos sérias podem tentar condicionar, como fotógrafos também. A coisa aplica-se aos dois lados. Um fotógrafo demasiado insistente pode acabar uma entrevista.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

É uma questão de títulos. Não tem a ver com a nacionalidade. Em Inglaterra, há quem valorize muito a imagem e outros que valorizam pouquíssimo. Como há jornalismo sério e outro menos sério. Em França e nos Estados Unidos, acontece a mesma coisa. Há é uma maior diversidade de títulos e uma importância ao lado ético com que as coisas são apresentadas. Trabalho muito com eles e não vejo ninguém tão preocupado com o rigor fotográfico e jornalístico como os americanos. Uma legenda mal feita dá direito a um fotógrafo nunca mais trabalhar para um jornal.

16 - Geralmente, a escolha da legendagem da autoria do editor de secção ou de fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Já. Uma revista espanhola, mas que não tinha grande importância. A responsabilidade das legendas, pelo menos, como a vejo, é sempre do fotógrafo e sou eu sempre que escrevo as minhas legendas. Depois, obviamente aquilo tem de ser editado e nessa

passagem pode haver más experiências. Eu só tive uma, mas acho que foi um problema de tradução. Porque escrevo as legendas em inglês e a pessoa que traduziu não percebeu o que estava a dizer em espanhol e inverteu o sentido da legenda. Como não era uma história muito consequente, não tive problemas com isto.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Cheguei a trabalhar e ainda trabalho. A mim, essa passagem afetou-me muito pouco. Tinha vinte anos e tudo o que é novidade, uma pessoa adora. Observei como é que para colegas mais velhos lhes foi difícil essa adaptação. Porque era um disparate. Todos os meses saiam máquinas diferentes que custavam um balúrdio. Uma máquina nova de seis mil euros. Era um período muito turbulento, mas que toda a gente passou de uma forma muito normal. Para mim, que comecei a trabalhar em digital em 2001, tínhamos de tentar convencer os editores que a máquina tinha qualidade suficiente para ser editada. Daí a dois anos, continuava a fotografar também em filme e queria fotografar a preto e branco. Tinha de convencer os editores a deixarem-me fotografar em filme. Já não havia máquinas para revelar nada. Era engraçado. Acabei por resolver esse diferendo. No meu trabalho mais rápido para imprensa, fotografo em digital e fotografo em filme, se o meu editor me dá espaço para escolher. Se achar que deva fotografar em filme, aí sim. Não prefiro o filme. Mais do que ser filme ou digital, é uma questão de formato. As ditas 35 mm, hoje em dia, praticamente só fotografo em digital. Tenho uma panorâmica de 35 mm, mas depois existem formatos maiores de médio e grande formato, mas infelizmente, não tenho dinheiro para ter uma máquina digital dessas porque é muito dispendiosa. Portanto, continuo a fotografar em filme. Se me propuserem uma história e perguntarem como é que vejo determinado assunto, respondo: “Acho que via isto fotografo desta maneira”. Aí, proponho. Mas a logística e os custos de fotografar em filme são muito maiores.

18 - Ao editar as imagens em *Photoshop* para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Mais uma vez, revejo-me pelas regras dos americanos. O que faço é tratamento de imagem. Não faço nada que não pudesse fazer num laboratório analógico. O que faço, normalmente, é correção de cor, reenquadramento muito pouco e o chamado *dodge*

and burning, o chamado máscaras de clarear ou escurecer. No preto e branco não faço correção de cor.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

O que referi são as regras base da ética jornalística. Ao escurecer o céu, estou a dramatizar a imagem? Claro que estou. Mas se ao fotografar, eu vi o céu assim, não tenho problemas absolutamente nenhuns com isso. Tenho problemas a partir do momento em que se começa a substituir elementos da imagem, a apagar coisas.

20 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Acho. Qualquer retrato que esteja a fazer, as pessoas dizem logo "depois lá no Photoshop, você arranja isso". Para mim, é quase ofensivo. Digo logo: "No Photoshop não faço nada". Posso levantar mais a luz, mas a opção de usar determinado tipo de luz para atenuar certos pormenores, é ao fotografar. Toda a gente tem o Photoshop no léxico.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media online?

Não vejo como concorrência. É uma coisa natural dos tempos que vivemos. E não se pode dar mais relevância do que aquela que tem porque o jornalismo cidadão foi importantíssimo na questão de Abu Ghraib. É absolutamente essencial que existam "jornalistas-cidadãos", mas nunca se consegue fazer um sistema de *fact cheker* com eles. O jornalismo nunca vai viver em absoluto do jornalista-cidadão. Enquanto houver jornalismo terá de existir pessoas a fazer informação baseada em regras próprias e controlados deontologicamente. Porque de outra forma é impossível disseminar informação sem saber se está controlada ou não. Hoje em dia, alguns dos maiores escândalos que há prendem-se com isso. Alguém lança um boato, toda a gente pega e ninguém verifica e depois há problema. Estava na Tunísia quando aconteceu a morte do Khadafi. Estava com o grupo do Ennahda, que é o partido que ganhou as eleições, o grupo dos islamitas moderados. E, de repente, eu não percebo muito de árabe, mas ouço o chefe de campanha com quem eu estava a atender o telefone e a dizer "Khadafi". Alguém diz que o Khadafi foi apanhado. A minha primeira reação é perguntar: "Quem é que diz isso?". - A Al Jazeera. A Al Jazeera em inglês ou árabe? -

Em árabe. Então, deve ser mentira. Há muito boato. Comecei a mexer-me. A BBC já falava. Então, achei que já podia pensar em ir para a Líbia e fui para lá. Mas é um processo de triagem complicado. Quantas vezes prenderam o Khadafi e o filho na Líbia graças à Al Jazeera?

22 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Desde que comecei a trabalhar, sou sincero, achei que o fotojornalismo em Portugal estava completamente desatualizado. Por várias razões. Primeiro, por uma razão económica. O jornalismo não gera o dinheiro de outros tempos. Por isso, as estruturas têm de ser mais leves para funcionarem e isso estava e está a condicionar totalmente a qualidade do jornalismo que se faz. Por outro lado, e falando fotografia completamente dita, um fotógrafo que faça sociedade, reportagem ou retrato não é obrigatoriamente bom. Achava que era absolutamente normal, assim como os redatores se especializarem, os fotojornalistas se especializarem em determinadas áreas. Isso nas redações sempre foi muito mal visto. Alguém que faça futebol também faz política e etc. Qualquer jornal tem, pelo menos, um redator na Assembleia da República para o PSD, PS, etc. Porque é que não há um fotógrafo também para cada partido? Não é nada de outro mundo. Se eu como fotógrafo independente consigo ter acesso a determinada pessoa não é porque sou melhor ou pior do que determinada pessoa do jornal, mas sim porque passo mais tempo, ganho mais confiança. Isso nunca foi visto dessa forma. Para quê enviar um tipo do nosso jornal para o Afeganistão se há cinco fotógrafos da Reuters no terreno? Que diferença é que ele faz? Não faz porque eles não entendem que há um fotógrafo especializado nesta área. Não veem porque, na prática, não existe. Portanto, vamos mandar alguém para escrever. A escrita vai, mas é mais para personalizar e dizer que esteve lá um correspondente. Antigamente, enviavam o fotojornalista e o redator. Não existe uma especialização nem o reconhecimento dessa especialização. Estamos a viver nesse limbo. Não é uma questão de custos. Custa muito menos, por exemplo, como a estrutura do *i* foi criada. Posso falar disso porque estive envolvido desde o início. A direção do *i* pediu à Kameraphoto para fazer uma proposta do que poderia ser a fotografia do *i*. Estive

envolvido nisso, em que seria implementado um sistema que é muito mais neoliberal. Os senhores do Sindicato de Jornalistas devem ter ficado com os cabelos em pé. Mas que era muito mais produtivo. Em vez de ter fotógrafos nos quadros, que acabou por haver um ou dois, ter um sistema em que o jornal contratava x fotógrafos por x dias, por ano, etc. e com isso poder ajudar as necessidades do jornal e as necessidades do fotógrafo. Por um lado, tornava a estrutura mais ligeira, mas dava mais condições aos fotógrafos para trabalharem uma semana, mas super intensivo e, de alguma maneira, para serem mais criativos e poderem produzir de uma maneira diferente. Os fotógrafos não precisavam de ir à redação, ao contrário do que acontece em todos os jornais. Aquele modelo acabou por ser adaptado àquilo que eles achavam melhor e a uma política economicista. Portanto, não foi o modelo que nós apresentávamos, mas o modelo de poupança de custos que foi posto em prática. Custa mais mandar para a Tunísia um repórter dos quadros, que tem de receber por noite, depois as folgas ou um freelancer que conheces, está lá e a quem se oferece x dinheiro e produz uma história para o jornal? É bem mais simples uma redação ter colaboradores permanentes especializados em determinadas áreas. Por exemplo, preciso de fazer um retrato do Sarkozy. Quem temos em Paris? O editor supostamente devia ter uma carteira de profissionais que estão nos sítios a trabalhar. O modelo de ter fotojornalistas na redação está completamente extinto, ao contrário do que dizem os sindicatos todos.

22a) - Considera que esse sistema pode matar a identidade dos jornais?

Mas onde é que está a identidade dos jornais? O *Público*, por exemplo, já teve uma identidade, quando a fotografia tinha um peso e responsabilidade muito grande no jornal, que, neste momento, não tem. Neste momento, o *Público* e outros jornais dedicam-se apenas a remoer a sua própria "azia" e a boicotar o trabalho de alguns fotógrafos freelancers que trabalham para lá. Não tenho nada a ver com isso porque não trabalho para o *Público*, mas é gravíssimo. Continuam a "regurgitar postas de pescada" e a dizer que a nossa identidade está em causa, quando a identidade já está mais do que enterrada. A partir do momento em que têm de boicotar o trabalho de alguém de fora é gravíssimo. Depois, o que pagam aos colaboradores externos é ridículo. A identidade de um jornal passa muito mais por haver a montante a consciência do que queremos fazer com o jornal do que andar a dizer que a identidade

está em causa, quando ela já acabou. No *Sol*, começaram-me a roubar fotos, que é chato e estranho, e continua a acontecer. A mim, roubaram-me duas. Tem o Vilhena como editor e uma série de colaboradores que são pagos miseravelmente. O nível está a descer de forma preocupante. A Global Imagens paga miseravelmente aos colaboradores, trinta euros o serviço. Faz descer não só a qualidade da imagem como a exigência. Há uma mudança muito importante para nós. Quando comecei a trabalhar, em 1999, o freelancer era o tipo que estava desempregado e ia fazendo umas coisas. Na minha geração, é a primeira vez que se é freelancer porque se decidiu não querer estar numa redação, mas a trabalhar de forma independente e para quem me quiser contratar. Aí ainda há muito resquícios dos tempos antigos. "Mas tu trabalhas para a *Visão* e também trabalhas para a S*ábado*! Não pode ser. Então trabalhas para o *Expresso*." Isto é dramático. Não se publica a mesma história no país, mas posso querer propor outra história. Claro que essas fronteiras são muito pouco definidas. Se trabalhas frequentemente com a *Newsweek* espera-se que não se vá trabalhar com a *Time*. Pelo menos, ainda há pouco publiquei trabalhos sobre o Brasil na *Time* e sobre a Líbia, na *Newsweek*. Ninguém me disse absolutamente nada.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

O que está a acontecer é muito assustador. Está a baixar-se os níveis de qualidade e exigência brutalmente. Ninguém, a nível oficial, tem posição sobre isso. Temos o jornal, que é o *Sol*, que rouba imagens, todas as semanas, na Internet. Já o pus em tribunal por causa disso. Foi a única vez que pus alguém em tribunal. É o jornal que eu não compro.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

A nível nacional, não. Hoje em dia, uma grande vantagem que os fotógrafos têm é o espaço novo para mostrar imagens, a chamada internet, em que é perfeitamente normal ter quinze fotos, enquanto no jornal tínhamos duas fotos. Em Portugal, quando o trabalho parece neste novo tipo de suportes é de uma forma amadora e nada apelativa para quem consulta. É muito raro eu comprar jornais em papel e vejo as diferenças entre o que fazem os americanos, que são muito bons a nível de multimédia com o que é feito cá. Mas não é só Portugal. A *Visão* é a única publicação nacional com

quem colaboro com alguma regularidade, sobretudo, a republicar histórias, e é raríssimo fazerem alguma coisa para a web. Quando fui para o Afeganistão, em 2007, propus-lhes, quase na brincadeira, de fazer um diário *online*. Todos os dias mandava uma imagem e dois ou três parágrafos sobre o dia para a *Visão*. Eles não deram muita relevância à ideia, mas aceitaram porque não lhes gastava muito dinheiro. Estive dois meses no Afeganistão e acabou por ser, durante dois meses, a coisa mais vista de sempre no *site*. Acho que bateu recordes. Por uma razão simples. Fui ter com os militares portugueses e todos avisaram a família que eu estava a fazer aquilo. As famílias iam lá todos os dias ver as imagens que eu publicava, faziam comentários, mandavam beijinhos para o filho ao ponto da própria chefia militar em Cabul proibir comentários no *site* da *Visão.* Já se estava ali montar uma coisa muito conspirativa. Foi algo espontânea. Não tinha imaginado e na *Visão* também não. Ao ponto de, quando cheguei - regressei com as tropas portuguesas –, as famílias virem ter comigo no aeroporto a agradecer, quase a chorar. É nestas situações que é engraçado ver o papel que a informação mais imediata pode ter. Achei muito engraçado.

25 - É muito diferente trabalhar como freelancer para publicações nacionais ou estrangeiras?

Não sei. Como trabalho muito pouco para publicações portuguesas porque o que se paga em Portugal, para o tipo de histórias que faço e gosto de fazer, não é possível cobrir os custos, quando mais viver. Por um lado é este motivo. Por outro, só trabalho com a *Visão* porque são os únicos que respeitam aquilo que eu faço. Se eu preciso de intervir e dizer que algo não está bem, a minha voz tem alguma importância. Nunca recebo respostas, como aconteceu com outros sítios, a dizer "meu amigo, em relação a isso, não há nada que tu ou eu possamos fazer."

26 - Por quê a opção de ser *freelancer*?

A opção de ser *freelancer* é uma questão prática. Vivia no Porto. Em 2001, 2002, não havia lugares nos quadros em lugar nenhum. Estava tudo cheio como sempre esteve. Não era amigo de ninguém para me pôr lá dentro. Depois, comecei a olhar e a ver que quem tinha começado ao mesmo tempo que eu e estava numa redação, estavam lá doze, treze horas por dia, a ganhar quinhentos ou seiscentos euros por mês. Comecei a aperceber-me que se eu trabalhasse por conta própria, em quatro dias por mês fazia esse dinheiro. A única coisa em que me preciso focar é nos outros vinte e seis dias do

mês. Portanto, desde sempre assumi isso como a postura que me interessava e fui procurando isso através da imprensa, de *corporate*. A partir de 2002, comecei a interessar-me por histórias no estrangeiro e então aí a tentar inserir-me na imprensa estrangeira e a abrir portas nesse sentido. Para mim, foi uma coisa natural e de maneira nenhuma queria estar associado a uma revista. Interessa-me ir atrás de histórias em que acredite e acho que há ali alguma coisa interessante do que me dizerem o que tenho de fazer.

27 - De que forma a Kameraphoto mudou a panorama da fotografia em Portugal?

Não sei. Há quem diga que sim e quem diga que não. Mudou no sentido de que foi uma associação de fotógrafos freelancers que nos deu uma voz. As nossas preocupações passaram a ter mais força do que 14 figurinhas sozinhas. Nesse sentido, pode ter mudado alguma coisa. Depois, produz-se fotografia mais documental do que propriamente jornalística. Ai sim, terá feito alguma diferença. É normal produzirmos anualmente alguma coisa conjunta. Sendo que o tempo no terreno varia de projeto para projeto, mas estamos sempre a pensar em criar algo em conjunto que possa documentar aquilo que se faz em determinadas regiões. Neste momento, estamos a preparar para o próximo ano, o segundo volume de um projeto grande, que começámos no ano passado, que é o *Diário da República*. Ao mesmo tempo, estamos a preparar um sobre Juventude, que é uma encomenda de um festival de fotografia. Representar o que é a juventude, mas não só em Portugal. Estamos em várias frentes e sempre de uma maneira mais refletida do andar atrás de uma notícia. Isso pode marcar alguma diferença não só em Portugal, mas também com os nossos pares que existem fora de Portugal. Nós estamos inseridos numa rede mundial de coletivos, em que temos uma distribuição de arquivo conjunta. A Kameraphoto serviu para ter uma voz conjunta em Portugal, mas ao mesmo tempo, passar a fazer parte da Europa e do mundo, em vez de estarmos aqui no orgulhosamente sós que era costume.

Entrevista João Cortesão, coordenador de fotografia das revistas do *Correio da Manhã*

Recebida por *e-mail* a 2 de março de 2012

Biografia

Nascido a 14 de março de 1982, João Cortesão é licenciado em Jornalismo, na Universidade de Coimbra. Especializou-se em Fotojornalismo no Cenjor. Trabalhou durante oito anos como *freelancer*, com trabalhos publicados no jornal *Público*, *O Independente, AFP* e *Correio da Manhã.* Trabalha há dois anos como editor de fotografia nas revistas do *Correio da Manhã*.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Penso que a função social do jornalismo é documentar a realidade. Mostrar aquilo que é relevante mas a que as pessoas não têm acesso (devido à distância, falta de meios, etc.). Acaba por ser um veículo para alargar horizontes. Para perceber o que se passa na cidade, no país, no mundo e assim estarmos mais informados para tomar decisões.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes desde que iniciou o exercício fotográfico?

Depende daquilo que estivermos a falar. Posso destacar reportagens que me marcaram, como a realizada com os últimos utentes do Hospital Miguel Bombarda, imagens de espetáculos que considero interessantes esteticamente ou imagens de *hard news* pela relevância noticiosa.

3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Tenho muita dificuldade em medir esse impacto. Contudo, posso referir um conjunto de imagens que realizei na Assembleia da República e que acabaram por motivar uma discussão a nível nacional (19/03/2010).

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Como qualquer fotojornalista, procuro sempre ser o mais objetivo possível. O meu objetivo é sempre apresentar um retrato fidedigno da realidade, apesar de saber que as imagens que produzo têm sempre um cunho pessoal e, portanto, subjetivo.

5 - Enquanto editor, a que critérios recorre para selecionar as fotografias?

Procuro imagens sem ruído, que transmitam uma mensagem de forma inequívoca.

6 – A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Sim.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Qualquer imagem é sempre a soma de vários elementos que se conjugam da forma que o fotógrafo considera mais adequada. Em fotojornalismo, é essencial usar essas "ferramentas" para criar uma imagem que seja informativa, direta e visualmente interessante. Quando conseguimos encontrar este equilíbrio, temos uma fotografia que se vai destacar no momento da publicação.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Para além dos pressupostos técnicos, tem que “contar uma história”.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

É incontornável. O desafio é fazer com que a intervenção do fotógrafo reforce a mensagem sem acrescentar ruído. Esta questão obriga a uma resposta bipartida. Em primeiro lugar, os perigos da pós-produção...

10 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Atualmente, é bastante fácil "moldar" uma fotografia num *software* de edição, o que obriga todos os editores a um cuidado redobrado na altura de colocar uma imagem em “página”. Apesar disso, acho que estes casos continuam a ser exceções, em parte, devido à pressão que existe dentro da classe para condenar qualquer tipo de distorção da realidade. No que diz respeito à segunda parte da questão, uma fotografia só compromete a verdade se existir esse desejo da parte do fotógrafo. Ou seja, se ele não

tiver o desejo de informar, pode sempre fazer escolhas que o afastem desse objetivo. Mesmo numa conferência de imprensa de vitória eleitoral, é possível fazer fotos que transmitam uma mensagem de derrota...

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Cada uma das linguagens tem o seu espaço. O apelo da imagem em movimento é incontornável, mas penso que isso não rouba espaço à fotografia de qualidade. Apesar de a maior parte das pessoas passarem mais tempo a ver televisão, acredito que quando pensam num acontecimento marcante são as fotografias a surgir primeiro na sua memória.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Já passei fome, frio e sono para conseguir uma boa fotografia. Se o trabalho for relevante, "não há limites".

13 - A fotografia é valorizada no *Correio da Manhã* e em outros jornais onde colaborou desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Isso são várias questões. Nos produtos com que trabalho existem situações muito diferentes, mas tal como acontece na maior parte das publicações não fotográficas, existe uma prevalência do texto em detrimento da imagem.

14 – O trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Estamos a falar de pessoas, portanto, não existe uma verdade única. Gosto de acreditar que o trabalho de equipa prevalece.

15 - A fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Mais uma vez, acredito que não existe uma verdade absoluta. O *New York Times* "trata bem a fotografia", por exemplo. Já o *El Mundo*…

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Não que me lembre.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Nunca trabalhei em analógico.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Ajustes que permitam aproximar a fotografia da realidade.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Até ao ponto em que se afasta da realidade.

20 – A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Não de forma irreversível.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Não considero os "jornalistas-cidadãos" concorrência. Isso seria considerá-los jornalistas, o que me parece exagerado. Apesar disso, considero que prestam frequentemente um grande serviço ao jornalismo, como aconteceu recentemente durante as várias "primaveras árabes".

22 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias, da identidade do jornal e do próprio trabalho de autor?

Penso que não. Não acredito que os media usem mais fotografias de agência por uma questão de princípio. Do meu ponto de vista, é apenas mais um meio para cortar despesas.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

A fotografia vai continuar a ter uma enorme relevância no dia-a-dia das pessoas. Vai continuar em mutação, como tem acontecido nos últimos anos. Os meios de captação vão ser cada vez mais avançados e baratos, o que vai permitir um acesso massificado

ao ato de produzir fotografias e exigir um maior esforço de adaptação dos fotojornalistas.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Em Portugal, não.

Entrevista a João Pedro Marnoto, fotodocumentalista *freelancer*

Recebida por *e-mail*, a 22 de fevereiro de 2012

Biografia

João Pedro Marnoto nasceu no Porto, a 6 de outubro de 1975. Desde cedo mostrou uma paixão pela fotografia, tendo realizado o seu primeiro curso com catorze anos. Bachelor em Arts - Photography in the Arts - Swansea Institute of Higher Education, País de Gales (1997/98), Higher National Diploma - Independent/Expressive Photography - Bournemouth and Poole College of Art & Design, Inglaterra (1995/97), Curso Professional City & Guilds 747 Photography - College of Northeast London, Inglaterra (1994/95), a formação académica na área de Fotografia foi concluída no Reino Unido.

No início da sua carreira, em 2001, recebeu uma bolsa do Centro Português de Fotografia para desenvolver um projeto de índole pessoal, uma instalação de fotografia & vídeo intitulada "Piedade vs. Caridade - observação e reflexão". Gradualmente, dedicou-se cada vez mais ao documentário, com seu primeiro livro *As Fragas, a Gente e a Memória*, lançado em 2007, sobre o património cultural e social de Alijó, no coração do vale do Douro. Posteriormente, em 2008, realizou um projeto documental de vídeo paralelamente com uma oficina de fotografia com crianças de áreas urbanas (Matosinhos) e rurais (Alijó) intitulado "Entre Nós", abordando o contraste entre o Portugal das aldeias e o das cidades, a partir do ponto de vista dos mais novos (www.entre-nos.net), com o resultado final originando uma exposição itinerante e a edição de um Livro+DVD. Mais recentemente, em 2011, concluiu o projeto de fotografia e vídeo *Fé nos Burros*, onde pretendeu realçar a cumplicidade da relação homem-animal, com particular relevância para os burros, burras, mulas e machos no Nordeste de Portugal, concluindo com a edição de Livro+DVD e uma exposição ao ar livre a ser apresentado em Portugal e outros países (www.fenosburros.com). Entre diversas apresentações e alguns prémios e menções, colaborou com a ONG Médicos do Mundo e A.E.P.G.A. (Associação para o Estudo e Proteção do Gado Asinino), participou no projeto colectivo "Felicidade", em que foi chamado a intervir com a fotografia em Hospitais e Centros Médicos como parte do

programa do Porto 2001 Capital Europeia da Cultura. Foi ainda selecionado para Lumix Festival de Jovem Fotojornalismo em Hannover, Alemanha (2008), participou no projeto *This Day of Change,* desenvolvido pelo Courrier Japonês (2009) e, mais recentemente, mostrou o seu trabalho no festival FotoWeekDC 2010, em Washington/EUA. Na atualidade, continua a desenvolver trabalho editorial para a imprensa nacional e internacional.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

O intuito será tanto criar um registo que documente a realidade como informe sobre a mesma.

2 – Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes desde que começou o exercício fotográfico?

Todo o trabalho que estou a desenvolver em Trás-os-Montes e Alto Douro, não só pela divulgação e difusão da cultura e da região, mas também pela revitalização e valorização da identidade local.

3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

O trabalho *Fé nos Burros,* não só pela divulgação e difusão da cultura e da região, mas também pela revitalização e valorização da identidade local.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Sendo a fotografia uma interpretação da realidade, e não a realidade em si, assumo desde logo a perspetiva pessoal sobre aquilo que registo dentro de certos limites da objetividade da informação a comunicar.

5 - A que critérios recorre para selecionar as suas fotografias?

Depende de situação a situação evidentemente, mas antes de mais critérios de comunicação/conteúdo e igualmente uma estética em sintonia para aquilo que se pretende comunicar/transmitir.

6 - A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Completamente. O ato fotográfico, especialmente quando se lida com pessoas, é um ato tanto ou mais social que técnico. Assim sendo, a imagem reflete a forma como nós enquanto fotógrafos intervimos e interferimos com a realidade, passivamente ou ativamente.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Varia muito de imagem para imagem, sendo que à partida privilegio os elementos que são relevantes na imagem a comunicar.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

É me difícil avaliar em termos de qualidade uma só imagem ao contrário de uma série/obra fotográfica. Mesmo assim, e antes de mais, tem que estar documentado um evento de relevância documental, visualmente legível o conteúdo que se pretende passar, e associado a isso, uma emoção que complemente a mensagem.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Não creio que seja paradoxo nenhum a partir do momento em que não se considere a fotografia como um registo objetivo da realidade, que na realidade não é. Talvez seja a mais próxima representação visual da realidade, mas não é a realidade em si. Dai a perspetiva do fotógrafo estar sempre presente, por vezes mais evidente num olhar mais opinativo, noutras menos vincado num ato de pura reportagem visual.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Claramente, os novos paradigmas da fotografia digital e toda a pós-produção podem pôr em perigo a veracidade daquilo que se comunica. Mas muitas vezes, o simples facto de estar presente uma câmara/de um fotógrafo desperta uma reação nas pessoas que pode claramente condicionar a verdade daquilo que se pretende comunicar.

11- Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de

prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não me relaciono, no sentido em que são mundos diferentes o da televisão e o da fotografia, cada um com as suas qualidades e prejuízos. Seguramente, e tal como a fotografia aquando do seu início condicionou posteriormente o papel da pintura na sociedade, o mesmo se passa com o aparecimento da televisão que vai condicionar (e continua a condicionar) a funcionalidade da fotografia.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Até onde a minha ética e dignidade profissional me levar.

13 - A fotografia tem sido valorizada nas publicações de imprensa onde tem colaborado? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Como nunca trabalhei numa redação e nem costumo trabalhar regularmente com jornais, mas sim mais revistas, não serei o melhor a responder. Mesmo assim, nos últimos anos, tem-se acentuado, claramente, a redução do espaço para a fotografia, e para a fotografia de qualidade mesmo realizada por autores nacionais, em vez de recorrerem a bancos de imagens *stock images*, cujos valores são incomparavelmente baixos de origem essencialmente amadora.

14 - O trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Nunca trabalhei numa redação, mas pela pouca experiência, nada tenho a reclamar dos jornalistas-redatores com quem já trabalhei.

15 - A fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Pela minha experiência, seguramente a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional. E casos não me faltam para o provar: enquanto muitas portas da imprensa a nível nacional me foram fechadas logo à partida sem hipótese de me conseguir apresentar sequer, o mesmo trabalho apresentado foi também visionado por outros lá fora (através do meu website e de participação em festivais e websites internacionais dedicados à fotografia documental) que depois me contactaram propositadamente com interesse no meu trabalho, nomeadamente *New York Times*,

National Geographic USA, *Courrier Japonês*, *Le Monde*, entre outros, o que demonstra bem a diferença de exigência e rigor profissional por parte de quem cria (editores/revistas) como de quem consome (leitores).

16 - Geralmente, a escolha da legendagem da autoria do editor de secção ou de fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Não.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Mais ecológico, rápido, eficiente, democrático, mais possibilidades com mais paradigmas vinculados evidentemente, mas acredito firmemente que o ato visual continua a ser o mesmo e a valer o mesmo.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Contraste, cor, luminosidade...

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida, em contexto de imprensa?

Depende o intuito. Uma vez num *workshop* sobre documentário para TV, um dos formadores afirmava algo como: numa ponta temos a ficção, na outra a reportagem, e no meio anda o documentário. Daí, a fotografia jornalística deve ser circunscrita ao básico para não por em questão a veracidade da imagem, tal como a deontologia jornalística o obriga e requer. Já no documentário, essa fronteira depende de cada um e evidentemente sem limites na ficção.

21 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Nada disso. Pode-se antes estar a abalar a crença que se tem sobre o ser humano. O Photoshop é uma mera ferramenta, nós é que lhe damos vida. E desde sempre a manipulação está inerente ao ato visual: básico... um homem e uma mulher, pelas diferenças intrínsecas, não olham para o mesmo objecto da mesma forma.

22 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Os «jornalistas-cidadãos» são um tema muito delicado: se por um lado, a intervenção cívica e pública no ato de informar seja louvável, traz associado o perigo da idoneidade e qualidade de quem informa, e uma série de questões de injustiças laborais, numa atividade sem regulamentação e que nem nas finanças está reconhecida.

23 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a essas fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Quanto ao recurso a agências, depende das agências que falamos: se são agências de fotografia com evidente qualidade e entrega profissional de quem faz, não me choca e já está plenamente integrado desde os tempos do aparecimento da agência Magnum, no início do século passado. Se falamos de agências de *stock images*, que disponibilizam imagens por valores ridículos (sem possibilidade de concorrência por parte das ditas agencias sérias, na sua grande maioria de proveniências amadoras, isso só demonstra falta de respeito e importância que é dada à imagem não só na qualidade como também na credibilidade.

24 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

É uma resposta dupla: A nível do uso pela imprensa, com o advento da Internet e de plataformas cada vez mais multimédias, vai ser valorizada, mas progressivamente incorporada com o áudio, e se não mesmo substituída pelo vídeo. Daí vai haver uma valorização da imagem no seu geral. A acontecer, a deterioração deve-se, a meu ver, à precariedade laboral que afeta consequentemente o desempenho da mesma, com a concorrência desleal dos «jornalistas-cidadãos» e dos inúmeros amadores que competem no mercado profissional, tal como a explosão dos bancos de *Stock Images*, e a forma ainda por descobrir de rentabilizar a edição digital à medida que está vai tomando lugar da edição impressa.

Estamos claramente a passar por uma fase de transição resultante especialmente do advento da Internet, e como tal, são tempos complicados, mas excitantes, onde as dificuldades são muitas, mas as possibilidades a descobrir e delinear também o são igualmente.

25- Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Creio que ainda estão a aprender e experimentar. Por vezes bem. Outras nem tanto. Mas ainda é cedo para crucificar ou louvar.

Entrevista a João Tabarra, fotojornalista e editor d'*O Independente*

Realizada em Lisboa, em abril de 2013

Biografia

«Nasci em Lisboa a 15 de setembro de 1966. Tenho um problema com datas e calendários e não me lembro bem de quando foi o início da minha carreira. Não sou daquelas pessoas que, logo em adolescentes, tinham uma ideia clara do que queriam. Não, não tinha. Confesso que andei um bocado para ali às aranhas até chegar a uma turma, a partir do 10º, 11º, que por sorte, por grande sorte, tinha filhos de escritores, pintores, pessoas interessadas na imagem, na literatura. Entrei para esse grupo de amigos e, depois, também outra coisa que eu acho que ficou cá… Eu não tive creche, sou daquele tempo em que as creches não eram muito normais. Andando um bocadinho para trás, a minha creche foi… Eu tinha uma tia que trabalhava no Cinema S. Jorge, portanto, a minha mãe, ou os meus avós, dependia, passavam de manhã, entregavam-me ao cinema e eu passava ali os meus dias. Às vezes, era um bocado chato porque ainda era do tempo em que só havia uma sala. Portanto, só uma sala só um filme, mas sem dúvida que, ainda hoje, a minha grande paixão – tenho muitas - é o cinema. Depois, com o grupo da escola, em conversas, houve uma série de influências. Inclusivamente, venho de famílias muito pobres, quer da parte do pai quer da parte da mãe, onde a ideia de cultura era uma coisa que não passava sequer pela cabeça, a ideia de vida era encher a barriga, no sentido de sobreviver. Ainda era daquele tempo em que o ideal era o emprego estável, tipo banco, e comprar uma casa, uma televisão, aquelas coisas todas. Portanto, não havia nenhuma influência a esse nível, tirando da parte do meu avô paterno que era uma pessoa extremamente especial. Mesmo não sendo um conhecedor, sempre me impulsionou para a leitura e imagens e foi ele, inclusivamente, que às escondidas dos meus pais, me ajudou com o curso de Fotografia. Às escondidas, porque achava que era importante. Lembro-me de ele me mostrar aquelas coisas do *Readers Digest*, e isso ficou-me para sempre: apesar de não ser uma pessoa que sofreu muito na vida, conseguia olhar para aquilo e dizer-me que era muito importante…

Voltando a este grupo, um dia muito cedo resolvemos ir todos à Cinemateca, quando ainda era Cinemateca – peço desculpa, mas a Cinemateca, para mim, desde as obras, é

horrível, morreu, aquela abóboda cor-de-rosa com estrelas e não sei quê – podíamos estar sentados nas escadas, podia-se fumar a ver os filmes, quer dizer, e então decidimos ir todos tirar o cartão da Cinemateca muito putos e passávamos dias, e tardes, e noites, a ver filmes e a conversar e por aí fora. Depois, tive também uma grande influência no acesso a um mundo que eu não conhecia, no acesso a espetáculos, músicas, a autores, a livros, a filosofia, etc. Tanto que me apaixonei completamente por filosofia e comecei a ler sem parar, mas só depois da escola porque a escola o que faz, e desde sempre, é afastar as pessoas da leitura. É muito formatada, é terrível. Em toda a minha vida, posso dizer que tive dois professores com influência em mim, uma delas foi a professora Margarida, de Filosofia, a professora Margarida. Aliás, foi ela que me disse "não, não vás para a universidade tirar Filosofia. Continua a ler como lês se gostas, mas não vás e segue um curso de imagem, daquilo que tu gostas". Naquela altura, decidimos todos ir para o Ar.Co - Centro de Artes e Comunicação Visual. Era o que havia: ou as Belas-Artes, mas sabia que não queria passar por mais testes, não queria fazer cerâmica, pintar, a desenhar, ou o Ar.Co, o que muito agradeço porque aprendi lá muito, mas era a altura do preto e branco e no início foi um choque. Uma das poucas iniciativas que existiam na altura eram os Encontros de Imagem de Coimbra. Era uma festa. Íamos todos com Albano Silva Pereira, que, aliás, ainda lá está. Só sai de lá quando morrer, penso eu. Eu nunca mais lá fui, confesso. Mas, de facto, havia um conservadorismo muito grande em que, isto foi-me dito por pessoas que eu não vou dizer o nome, mas que estão agora aí a fazer exposições de arte contemporânea, o que eu acho piada, a volta que a vida dá, mas foi-me dito quando eu expus trabalhos a cores que isso não era fotografia porque era cor. E, depois, logo que saí da escola, comecei por uma questão de necessidade monetária e de vida, a trabalhar em jornais porque era o que eu sabia. Porém, ao mesmo tempo, já estava a fazer as minhas coisas, ainda miúdo, que chamava artistas, mas já estava a começar a ver e, principalmente, a duvidar. E comecei cada vez mais a apaixonar-me e a despertar-me a curiosidade imensa, ainda hoje, pela leitura que autores – porque eu não fazia ainda essa separação entre fotógrafos e artistas plásticos, que ainda hoje é uma discussão na qual eu não me vou meter porque já tive muitas e é assim: quando vejo uma boa fotografia dentro de um bom projeto, para mim, é arte visual que é o que me interessa. Se é artista, se não é, isso tem a ver com a

capacidade de trabalho e com a afirmação. Na altura, de facto, era uma espécie de ovelha negra da turma porque trazia autores que eles diziam "isso não é um fotógrafo, isso não é uma fotografia, isso é artes plásticas". Ok. Acabei por sair sem saber se era fotógrafo ou artista plástico. E sem saber também por onde ir. Claro que tinha o lado da reportagem de fotografia documental, que muito me ajudou, foi uma escola de vida extremamente forte quase até de confronto, porque eu era um *wanna be* como qualquer miúdo, porque eu era uma pessoa com pretensões a desenvolver um trabalho, uma proposta, ainda à procura de quais seriam os meus "temas", as minhas instigações e preocupações, os meus caminhos, e não sabia por onde é que havia de ir. Felizmente, algumas pessoas desse grupo e outras que vim a conhecer depois mais tarde, comecei a trabalhar com elas, eles consideravam-se artistas, começámos a falar, comecei a ir a muitas exposições, comecei a viajar também, o que é extremamente importante, o jornal proporcionou-me isso, nessa altura eu aproveitava, porque eu ainda sou do tempo que se ia a Paris para ir à FNAC. Não quero parecer assim muito velho, mas a verdade é que as coisas passam depressa.

Há uma coisa ligada àquilo que faço desde há vinte anos, que é o problema da legitimação e eu, na altura, sentia "mas como é que eu posso dizer que sou artista plástico, se eu não vou para a escola, não me apetece ir para a Faculdade de Belas-Artes, até que amigos disseram 'João, faz o teu trabalho, faz uma investigação, e se for aceite como artes plásticas, que o trabalho seja entendido dentro de um contexto da discussão' – foi sempre o que me interessou, não estou a dizer que agora a discussão da fotografia não seja bastante interessante mas quase sempre, se repararmos, os livros sobre isto, os mais interessantes e com mais sumo, não conseguem desgarrar-se da filosofia, das artes plásticas e artes visuais. E pronto, e foi assim que continuei a fazer fotografia. Mais tarde, também comecei a fazer alguns vídeos e agora continuo com a fotografia, com vídeos, já realizei dois filmes e agora estou a aventurar-me numa longa-metragem.»

1 - Quanto tempo trabalhou n' *O Independente*?

Estive lá uns dez anos… metade, ou menos de metade deles, como editor. No Ar.Co, tinha conhecido Daniel Blaufuks e Álvaro Rosendo, com quem depois trabalhei n'*O Independente*. Aliás, Álvaro Rosendo, que é uma pessoa que eu estimo muito, na

minha vida, estimo a maneira como ele viveu e vive a sua vida, como tomava as suas decisões, era uma pessoa sempre muito clara, e quando entrei para *O Independente* estava o Álvaro de saída, mas ainda assisti a algumas discussões fortes e interessantes que era uma coisa que na altura se podia fazer.

Eu vinha de outros jornais. Quando saí do Ar.Co e andava à procura de emprego com o *portfolio* armado em artista, mas é normal e faz parte da idade, saí e tinha mesmo que arranjar emprego e andei a bater a todas as portas e, como também sou da altura da rádio pirata, tinha feito rádio na Amadora, e um amigo que na altura estava ligado à rádio – ainda hoje acho que está, é diretor da Antena 3, acho eu – disse-me que conhecia uma pessoa ligada a *O Diário*. E perguntei-lhe, com ingenuidade da minha parte, se n' *O Diário* não tinha que se ser comunista. E ele disse-me que não … Lá fui eu para *O Diário* e a única vaga que existia era no suplemento desportivo. Eu ainda hoje não percebo absolutamente nada de desporto. Lembro-me que aceitei, mas estive lá muito pouco tempo, apenas uns três meses. Os rolos que eu usava, os químicos, o papel eram de tal forma diferentes – eles trabalhavam com coisas da antiga República Democrática Alemã, os Zorro, e eu não me habituava àquilo. A redação era para os lados da Sorefame, na Damaia, que construía comboios, que por acaso ficava ao lado de uma fábrica de plástico onde eu trabalhei para pagar parte dos meus estudos. De resto, fiz muitas coisas, tudo para pagar o meu curso. Voltando a *O Diário*, foi uma experiência engraçada, obrigou-me a ver uma coisa que era o Domingo Desportivo (RTP), eu queria ver de onde é que vinha a bola… Não sabia nada e então tinha que ver aquilo que era para saber onde é que me havia de colocar. Até que cheguei à conclusão que não gostava, de facto, mas também que estava a pagar para publicar fotografias porque era tão mal pago que pagava para trabalhar. Mais tarde, lembro-me que quando *O Independente* começou a organizar-se e começar os números zero – isto não é um ataque, é uma verdade conhecida, pelo menos no meio jornalístico, durante uma altura, em jeito de brincadeira, *O Independente* quando saiu até era uma coisa muito para a frente… Andar com *O Independente* debaixo do braço era assim de pessoas muito prá frentex, mas também era uma questão que depois teve que se ultrapassar porque nenhum jornal, com ambições a ser um jornal nacional, poderia ser aquilo que ele, de facto, era ao princípio, um jornal prò Frágil e para as pessoas do Frágil e eu não era uma pessoa do Frágil. Nunca gostei de ir a discotecas. Ainda fui lá

umas vezes... Mas este grupo de pessoas onde se encontrava, por exemplo, Daniel Blaufuks, Miguel Esteves Cardoso, Manuel Falcão e por aí fora, estava ligado a esse estilo, a esse meio noturno, digamos assim, onde aconteciam coisas bastante interessantes. Depois, mais tarde, vim a fazer parte, não de discotecas e coisas parecidas, mas porque vivi doze anos no Bairro Alto. Então, surgiu uma oportunidade. Daniel Blaufuks disse-me que Manuel Falcão, na altura diretor do *Blitz*, jornal de música, lhe tinha perguntado – porque o Blaufuks ia sair do *Blitz* para integrar a primeira equipa de fotografia d'*O Independente* - se eu ou uma amiga minha (que depois foi contratada por mim para *O Independente*), que é a Céu Guarda… Nessa altura apareceu o *Blitz* e um outro jornal ligado a Santana Lopes, aquilo claro que foi logo à viola, e eu encontrei-me com a Céu, foi aí que a conheci, ainda sem sabermos se íamos ser aceites. Disse que gostava de ir para o *Blitz* e ela disse que ia para o outro. Mas eu não sei porquê achei piada, a minha entrada no *Blitz* foi muito importante e muito engraçada porque já me permitia fazer algum trabalho mais interessante. Na altura, lembro-me que Manuel Falcão me disse "olha que tu não vais ganhar praticamente nada aqui, portanto vê lá, nós usamos pouca fotografia". Era um jornal que, de facto, tinha meios escassos e os gastos eram o mínimo possível. E eu disse que sim, que compreendia, até que comecei a lutar e disse "não, se há uma entrevista tem que haver uma fotografia, se há um concerto tem que haver uma fotografia". O que era engraçado, porque os dois jornais eram concorrentes, mas os dois fotógrafos eram grandes amigos – eu e a Céu Guarda encontrávamo-nos praticamente todos os fins-de-semana, no Rock Rendez Vous. Depois, aquilo fechou (um jornal de música rival do *Blitz*), lembro-me que a Céu passou por vários jornais, o último dos quais penso que foi *O Ideal*, que era ali para os lados da Embaixada da Rússia e durou muito pouco tempo. Só por curiosidade, o meu primeiro trabalho no *Blitz*, onde tive as primeiras oportunidades de fazer retratos – lá estava eu a puxar a brasa à minha sardinha. Em alguns concertos, consegui fazer algumas fotografias que ainda hoje as apresentaria, dentro daquele contexto, mas com muito orgulho porque eram boas e eu ficava do princípio ao fim no concerto quando me interessava (quando era de *heavy metal* só se não pudesse sair, o mais depressa possível). Cheguei a fazer bastantes capas, etc., mas de facto o que deu, para além de uma ou outra fotografia de concerto, o que começou a mostrar a minha capacidade a outras pessoas, que eu próprio não sabia que estavam

de olho em mim, foram os retratos. Lembro-me de vários, com Fernando Farinha (era um grupo musical e ele insultava o público) que dava sempre tareia no Rock Rendez Vous; era super engraçado. Lembro-me também de fotografias de Nick Cave, que correram super bem, os retratos que fiz no Mercado da Ribeira, quando ainda era bonito – agora é uma coisa estranhíssima.

Em relação a *O Independente*, entro lá muito pouco tempo depois de arrancar, talvez um ano no máximo. Recebo um telefonema da redação de uma publicação que passou despercebida – agora a *Visão* aguenta-se, mas foi primeira tentativa de fazer uma coisa como a *Visão* (que eu não compro porque não sou consumidor desse tipo de revistas) - era uma coisa horrível que começou por se tentar chamar *24 Horas*. Mas depois houve um problema qualquer, porque havia uma televisão que tinha um telejornal chamado 24 Horas e, consequentemente, não se pôde usar esse nome. Então, chamaram àquilo *Face* o que era terrível por que as pessoas gozavam "Face, Face". E eu aí fui bastante protegido. O *Blitz* ficava no andar de baixo, e a *Face* ficava no andar de cima, no Dafundo – até chegou lá a haver uma tentativa de fazer uma revista, não é pornográfica, erótica onde saíram as famosas fotografias do Taveira, que eu por acaso vi… Isto para dizer que estava eu já a trabalhar na revista onde fui muito protegido, o que muito agradeço, pelo Manuel Falcão, que dentro da equipa de fotógrafos da velha guarda, e confesso que era terrível e nunca sofri tanto na minha vida, era boçal, ordinareca, as fotografias eram chamadas de bonecos, bate-chapas, e eu era o miúdo da escola. E eles gozavam comigo porque vinha da escola e o Manuel pôs-me só a fazer a parte da cultura. Tive muita sorte e agradeço muito a Manuel Falcão, e ele sabe disso, de me ter protegido porque aquilo era um ninho de víboras terrível. A própria revista durou muito pouco tempo – aliás, na *Face*, era onde estava aquela irritante jornalista, da qual não me lembro do nome, foi lá que apareceu a expressão "Geração Rasca". A primeira vez que usaram essa expressão foi lá e não no *Público*. Eu sei porque eu impus-me logo à rapariga e disse-lhe que rascas são os políticos e ainda continuo a achar o mesmo. O *Público* depois "repegou" na expressão, isso é uma história que anda aí porque a *Face*, de facto, demorou tão pouco tempo e nunca chegou a ter visibilidade, mas de facto foi aí que surgiu pela primeira vez a "Geração Rasca". Como ia a dizer, recebi um telefonema - na altura já eu era um grande fã do espaço que *O Independente* continha em relação à fotografia, tinha *portfolios,* era

diferente, tinha muito espaço para a fotografia, muito também no desejo daquilo que eu queria fazer, portanto, era o meu sonho e o de muitos fotógrafos passar pel' *O Independente* mas, atenção, no *Caderno 3*, que depois se passou a chamar *Vida ou Vidas* que era o caderno cultural, com entrevistas, e que era editado e dirigido pelo Miguel Esteves Cardoso com quem tínhamos reuniões, sei lá, de cinco horas, a ouvi-lo falar de tudo, era… Eu ria-me imenso, mas depois das cinco horas não sabíamos o que é que havíamos de fazer, isso acontecia-me muito. Bom, isto para dizer que recebi um telefonema, uma vez, na *Face*, em que uma senhora que eu depois vim a conhecer, que era a telefonista d' *O Independente*, me disse "olá, muito boa tarde, daqui fala d' *O Independente*, o doutor Miguel Esteves Cardoso gostaria de falar consigo". E a minha reação foi dizer "sim, o meu pai é o Napoleão" e desliguei. Porque pensei que era um amigo a gozar. Como os meus amigos sabiam que eu tinha o sonho de entrar lá, pensei isso. Até que recebo outra vez outro telefonema e fiquei… E disse "ah, eu peço desculpa…". "Não é, de facto, o Napoleão…" E eu nunca me tinha demitido de lado nenhum. E então fui falar com o Manuel Falcão, que tinha saído d' *O Independente*, é engraçado, e disse-lhe "ó Manel, aconteceu isto e isto, eu recebi este telefonema. Agradeço tudo o que me ajudou até agora, quer no *Blitz*, quer na *Face*, mas para mim era um sonho entrar n' *O Independente*". "Só que eu tenho um problema que é, primeiro, não gostava de ficar zangado com o Manel e, segundo, não sei como é que me despeço…" Lembro-me perfeitamente, e acho que ainda tenho para ali, uma minuta feita por ele a lápis só para eu preencher os espaços em branco como é que era uma carta de demissão, daquelas por motivos, as razões, que aliás depois utilizei também para me demitir d' *O Independente*. É a mesma. E, pronto, foi assim. Fui recebido pelo Miguel, na altura, Paulo Portas estava de lado, nem sequer falámos, depois veio a ser ele o meu diretor principal, mas na altura falei com o Miguel e fui contratado como o faz-tudo. Portanto, não atacando, mas dizendo as coisas como elas são, Inês Gonçalves, Daniel Blaufuks já se consideravam a si próprios estrelas. Eu, por exemplo, nunca me considerei e ainda hoje não. Gosto muito de estrelas no céu. Mas eu disse que sim, aceitei, negociei tudo, ele riu-se muito, eu disse… Na altura, havia aquela coisa dos quadros, eu disse que estava no quadro da *Face* e ele propôs-me ganhar à fotografia. Eu disse que não. Saio de um quadro para outro, faço tudo o que os outros não quiserem, mas quero um Portfolio por mês, um retrato de quinze em

quinze dias e uma reportagem por mês. E ele achou piada e aceitou. Ao princípio, fiquei admirado, mas depois a coisa passou, tive uma reação que não esperava da parte do Daniel – não é que fôssemos amigos, mas tínhamos alguma confiança – que quando eu comecei a fazer os meus primeiros *portfolios*, inclusivamente a sugerir (a primeira sugestão que eu fiz foi se me deixavam fazer um portfolio sobre Setembro, o momento de Setembro, com uma linguagem poética) e lembro-me de começar a fazer alguns retratos e o Daniel chamar-me à parte e dizer: "Olha, tu estás aqui para fazer aquilo que a gente não quer". E eu disse:" Está bem, vai contando com isso" e foi assim.

1b) – A redação separa-se e uma fração da fotografia sai d'*O Independente* para integrar a *K*. O João assume posteriormente a edição.

Houve um grupo mais ligado a Miguel Esteves Cardoso que não estava contente com o jornal e saíram para formar a revista *K*. As pessoas gostam muito, eu muito sinceramente não gostava nada, já encontrei revistas dessas e sei por que é que não gosto, era muito *arty*. Com esta revista, Miguel arrasta atrás de si os seus preferidos. E eu não era um deles, pronto. Pelo menos, a esse nível. Ele depois explicou-me, porque eu perguntei-lhe "o que é que vai acontecer?". Vi tanta gente sair, houve uma renovação quase total, até de gráficos, e ele disse "alguém tem que continuar cá a defender a fotografia e o estilo d' *O Independente* e esse alguém tens que ser tu". Foi uma maneira original e simpática… E foi então, e isto só para passar pelo lado da edição, é que na realidade a força e, ao mesmo tempo, o à-vontade com que falávamos com os chefes de redação e com os diretores, e os tempos eram outros, e a proximidade era tal que nunca se pôs em causa… Aliás, os jornalistas que começaram a vir de outro tipo de jornalismo, do *Diário de Notícias,* do *Diário de Lisboa*… também passaram por bons momentos de fotografia, mesmo antes de fechar o que foi uma pena. Era o meu jornal… Quer dizer, era o jornal que eu gostava de comprar antes de ir para casa. Portanto, a força que a fotografia tinha e o respeito – muitas vezes, nós chegávamos lá, e ao contrário do que era habitual, o texto tinha que ser cortado porque a fotografia não podia ser cortada. Hoje em dia, regrediu-se nesse aspeto. Já nem existem equipas residentes que contemplem, o que é uma pena e cada vez mais importante, mas as pessoas não se convencem disso. A equipa residente tinha uma linguagem. Agora compramos o *Público* e a capa é a do *El País* de amanhã ou de ontem

e a do *The Independent* e por aí fora. Isto para dizer que não havia editores, as pessoas sentiam-se responsáveis porque, como se costuma dizer, eu depois pus as mãos à parede quando a coisa caiu para cima de mim e tinha que assumir responsabilidades. Aliás, no início d' *O Independente* não havia editores. Nada. Nós fazíamos, falávamos e o editor, ou do *Caderno 1* ou do *Caderno 3*, que depois mais tarde era o *Vidas*. Havia entendimento, nunca houve grandes discórdias, tirando quando entrou o último diretor. Tinha mesmo problemas gravíssimos, eu e outros, a Céu que trabalhou no *I* até há pouco tempo, foi logo despedida pelo António Ribeiro Ferreira. Tem um ódio colossal à fotografia. Na altura, eu já fazia o trabalho de edição na prática, mesmo antes da saída de Inês Gonçalves, de Daniel Blaufuks... o Álvaro Rosendo já tinha saído. Não recebia era por isso. Quando Constança Cunha e Sá assume a direção, e mesmo o Paulo já defendia – aliás, lembro-me de Paulo Portas me obrigar a ir de férias, porque eu não tinha férias quase há quatro anos. E eu disse que tirava quinze dias e ele disse que não, que tirava dois meses, e eu decidi ir para Cuba. E ele: "Eu disse para tirar férias, mas não era para ires para esses comunistas". Mas a brincar, tínhamos uma relação muito engraçada. Eu não gosto do Paulo como político, nunca gostei e agora ainda gosto menos. Mas tenho que ser sincero que, como diretor, no que me toca a mim e a outras pessoas, não tenho uma única coisa a apontar. No Governo, só posso dizer. Deveria ter ficado no jornalismo… E fez muitas asneiras e muitas capas um bocado parvas mas, no entanto, como pessoa e o respeito que tinha com os trabalhadores era muito correto. O político não, o diretor não tenho nada a apontar. Muito pelo contrário.

Depois, a Constança Cunha e Sá assumiu a direção do jornal e veio falar comigo: "João, sempre houve uma tentativa de que, principalmente com os jornalistas que iam entrando, os do *Caderno 3* que tinham a mania que eram elitistas e têm todos que trabalhar para tudo…" Aliás, já no tempo de Helena Sanches Osório, antes de ela morrer, coitada, não tenho nada contra a senhora, mas era execrável, que tinha alguém que lhe escrevia os textos que agora por acaso escreve os textos para o Paulo Portas, mas isso são outras coisas… No entanto, já no tempo da Helena, isto foi sempre uma luta porque era : "Ó Joãozinho vem daí que…", "Ah, eu não trabalho para o *Caderno 1*…", "Trabalhas para onde eu quero e tal, eu sou a subdiretora…" Portanto, nada podíamos fazer a não ser controlar porque, de fato, com a saída de Álvaro, que

era uma pessoa extremamente boa, mesmo muito boa, a nível da reportagem que fazia que era a política, não havia o mesmo respeito, interesse ou espaço que havia com a fotografia do *Caderno 3.* Havia quase que duas fações, e havia mesmo. Havia duas maneiras de encarar o mesmo projeto. A Constança convida-me e propõe-me se eu teria capacidades e se queria editar: "És editor na sombra, tens as responsabilidades todas e trabalhas dia e noite. E não és pago por isso, e acho que já chega". E eu disse, "eu agradeço por isso porque acho que também já chega". "Mas eu tenho uma coisa que não te vai agradar ouvir, mas é assim, da parte da administração e eu acho que faz todo o sentido, vamos tentar", porque o jornal teve muitos altos e baixos até cair, porque o Conde Paes do Amaral – eu gosto de dizer Conde Paes do Amaral – estava muito mais interessado na TVI e em coisas popularuchas. Que é onde ele ganha o dinheiro, ainda hoje. Ele está-se completamente a marimbar para a qualidade, ele quer é ganhar o dinheiro para andar a fazer corridas de Ferrari, é o que ele quer. E então eu aceitei e disse que sim, mas que aceitava a reunião de edição numa equipa só se determinada pessoa, que não vou referir, fosse despedida porque foi a única pessoa que entrou sem a minha aprovação durante as minhas férias. "Eu fiz-lhe a cama e ele sabe que eu lhe fiz a cama, foi durante as suas férias. Aceitei com a essa condição e se eu fosse autorizado a formar a minha equipa e a abrir estágios, que já tinha aberto antes, e que tinham que ser pagos. E, desses estágios, ficariam uma a duas pessoas. E ela concordou com tudo, foi ótimo. Portanto, foi uma grande revolução também para mim. Conseguiu-se fazer tudo e foi aí que entrou a Céu Guarda. Já antes eu a tinha convidado. Depois, quando abri… Foi incrível, nunca mais me esqueço… A primeira abertura de estágios foi na rua Artur Taborda, por cima do Cinebolso, e estavam cerca de cem pessoas de *portfolio* debaixo do braço. Nunca imaginei… Isso foi aí em 1992, 93, não mais do que isso, se calhar até menos. E, por acaso, muito engraçado, não me esqueço, o primeiro da fila era Pedro Loureiro. Nunca mais me esqueci. Ele apresentou uma série de retratos e eu senti que, embora houvesse alguma ingenuidade, havia ali uma experiência que ele tinha trazido de Paris, aliás, havia uma coisa que era norma lá, as pessoas nos apareciam com reportagens sobre o santuário de Fátima eram logo expulsas. Essas eram logo expulsas, imediatamente. Isso era uma questão pessoal.

No fundo, nós tivemos uma vantagem, uma sorte e uma coisa muito, muito boa, que foi quando a equipa passou a ser… E alguns nomes não vou referir, porque não me interessam. São pessoas que eu tive que herdar e acontecia uma coisa engraçada que era, depois quando entrou o Paulo Muge e o Loureiro também, eu era o editor, mas era o mais novo de todos. Portanto, a coisa era um bocadinho difícil. Mas eram meus amigos. Então, era eu como editor, a Céu Guarda, dos estágios entraram mesmo para o jornal o Pedro Loureiro, que ainda hoje, não querendo dizer mal, mas é um julgamento como outro qualquer, é uma opinião, infelizmente sempre achei o mesmo, o Pedro é das pessoas com mais capacidade criativa que eu conheço, mas precisa sempre de um editor porque o trabalho dele estagnou. Não houve nada de novo desde *O Independente*. Ele precisava de alguém com mais conhecimentos, mais intelectual, que lhe diga "olha é isto assim e assim". Mas era um excelente fotógrafo. Já a Céu era diferente, também porque vinha de Belas-Artes, era muito boa, o Paulo Muge era uma pessoa que, infelizmente, quando o jornal acabou - eu saí primeiro – não continuou. Sei que agora faz, relativamente, poucas coisas, mas não entrou sequer no grupo da *K*. A minha equipa d' *O Independente*, era Céu Guarda, Alexandre Almeida, que também quando entrou cresceu muito, e também em termos humanos, o Paulo Muge que fez reportagens extraordinárias, o Pedro Loureiro e o Bruno T. Coelho, que também fez alguns trabalhos bastante interessantes, não sendo a pessoa mais forte de toda a equipa. Quando formei a minha equipa – houve tensões, como é normal – foi maravilhoso ver crescer, não só o jornal, como a linguagem do jornal foi reforçada, nunca perdendo o estilo d' *O Independente*, mas abandonando aquela tendência mais *arty*.

2 - Por que é que considera que *O Independente* marcou uma época da fotografia em Portugal?

Marcou, sem dúvida. Naquele deserto – agora roubei a palavra ao Deleuze – que aconteceu no pós-*Flama* e no pós-*Século Ilustrado* e dos Gageiros e por aí fora, que foi uma geração excelente, a fotografia elogiada, mas que nunca gostei e ainda não gosto, era a do *Expresso*. Tirando uma pessoa, que eu não quero ser injusto com ninguém. Era o António Ferreira, era o mais novinho, tinha curso de Medicina. Esse, atenção, era extraordinário também como pessoa, tinha todo o respeito por ele, era boa pessoa, ajudava-nos e isso toca-me muito, e a qualidade que os seus colegas não reconheciam.

Ele estava ali com Luiz Carvalho de um lado e o Ochoa do outro – e o Ochoa que é o meu ódio de estimação, que agora está boçal, ordinário e tudo – e eles não o deixavam brilhar. De facto, ele era melhor do que eles os dois assim tipo a brincar. Mas, nessa altura, havia o *Expresso* que tinha um estilo de fotografia ou, pelo menos, andava por ali. E muito ligado ao… Não esquecer que o Ochoa era o fotógrafo oficial do Cavaco (Silva). Portanto, quando nós aparecíamos para fotografar o Cavaco, ele saía do carro com ele já com a reportagem feita. Isto é contra a Carteira de Jornalista, mas também isso nunca contou para nada cá em Portugal, tanto que eu nunca tive. Isso só conta em alguns casos, só quando lhes interessa.

2a) – Nunca teve Carteira de Jornalista?

Não, nunca… Uma vez fui lá e depois aquilo… Não gostei do ambiente, era ali ao pé do Teatro D. Carlos. E, olha, passei por tudo com o cartãozinho d' *O Independente*, até fazia visitas ao Pompidou com o cartão do jornal. Portanto, nunca quis saber da Carteira.

3 - O que é que *O Independente* trouxe de novo à fotografia em Portugal…

No dia em que alguém pegar n'*O Independente* e analisar a história recente, como eu peguei nos *Flama* do meu avô e no *Século Ilustrado* e descobri uma geração fantástica e que, de facto, destoava de tudo o que víamos no jornalismo, não diria até ao seu final, mas até ao seu pré-final dramático, três anos antes de desaparecer totalmente, o jornal trouxe uma coisa incrível que era o respeito e o espaço – o espaço, também com muita responsabilidade – primeiro, para a fotografia e para esta ser uma linguagem tão importante como o texto. Coisa que se perdeu outra vez. N' *O Independente*, a importância que se dava à fotografia e ao texto era igual. Depois, quando eu saí… Fomos muito criticados, havia uma liberdade até de enquadramentos, lá está, volto a referir que havia uma diferença entre a responsabilidade que tínhamos nas reportagens e o trabalho de *portfolios*. Lembro-me, por exemplo, de fotografias fantásticas do Daniel Blaufuks, do antigo Condes e Odéon, o trabalho que ele fez no Éden. Eram trabalhos com uma linguagem estética vinda de uma fotografia que não era normal na imprensa. Ai de alguém que chamasse boneco a uma fotografia n' *O Independente*. Nem pensar. Depois, há também uma coisa que eu senti, que era uma qualidade extrema. Era tão importante e tão respeitado que eu ia falar com o Paulo ou, depois, mais tarde com a Constança, ou com Vasco Pulido Valente, o respeito era

tanto que havia espaço, imagine-se se isto agora se passa, havia espaço para muitas reportagens que eu fiz e que pus muitas das pessoas da minha equipa a fazer, porque eu achava que já tinha viajado muito e que era muito importante para a consolidação da linguagem que os elementos que constituíam a minha equipa também viajassem. Não era daqueles editores que dizem "tu vais ao Dafundo e eu vou para a Rússia". Não, felizmente, nesse aspeto, orgulho-me e eles sabem que é verdade. Pus a rolá-los e foi Rússia, China e não sei o quê e lembro-me que quando eu fui à Bósnia, aliás, a coisa acabou por demorar um bocadinho mais porque estivemos cercados em Mostar, porque toda a gente falava de Sarajevo, mas Mostar foi a cidade que esteve cercada durante mais anos. Muito mais tarde, houve uma oportunidade de voltar a fazer uma reportagem na Bósnia – acho que já foi com a Constança… - e queriam que fosse eu. Aliás, havia um editor, que eu não tenho problema nenhum em dizer, porque ele sabe que era uma pessoa terrível, cheio de problemas na cabeça, tão depressa era boa pessoa como depois era terrível, que era um tal de Sérgio Coimbra, que depois foi diretor da *National Geografic* portuguesa, que me encostou à parede e me disse "Se a Céu Guarda for…" porque eu fui propor à Constança e expliquei que não voltava à Bósnia. Disse-lhe que se ela quisesse eu ia, não com todo o gosto porque aquilo mete medo e embora tenha passado por muitas guerras a da Bósnia foi especial, mas que achava que era muito importante para o jornal recebermos a linguagem em termos de imagem de uma mulher e, principalmente, de uma mãe. Porque acho que é diferente. Não estou a dizer que seja diferente para melhor ou pior, mas é diferente. E acho que as duas se podem complementar, são dois momentos – era histórico o que se estava a passar – e dois momentos em que o olhar da Céu vai certamente trazer pormenores que eu não trouxe. E a Constança disse que sim. Por exemplo, quando foram as primeiras eleições livres de Moçambique – essa coisa das eleições livres também é uma treta, mas pronto… Ainda foi com Paulo Portas. Eu cheguei e disse-lhe: "Tenho uma proposta a fazer-lhe", como já era a segunda vez que íamos, "acho que não devíamos de ir diretamente para Moçambique, estive a fazer uma investigação e quando estive na África do Sul e vi que havia muitos refugiados moçambicanos. E eles vão todos votar, e vai abrir de propósito a que era considerada a linha de comboio mais perigosa do mundo, que era uma viagem de Joanesburgo até Maputo, e foi uma viagem fantástica pela selva durante dois dias. Eu não dormi, não consegui. E então o

que eu sugeri foi “o que eu faço é o seguinte, logo que chegue à África do Sul faço logo a primeira reportagem, a segunda é a minha viagem no comboio com os emigrantes, alugamos uma classe 1 para pôr o material e eu viajo e faço reportagem durante toda a noite até chegar a Maputo”. E assim se passou, dancei, sei lá o que é que eu fiz, comi com eles… E, portanto, quando chegámos a Maputo, já eu estava a enviar duas reportagens que ninguém tinha. E o Paulo disse: “Isso é muito bem visto, quanto tempo é que precisas?”. “Sei lá, uma semana…” E ele, “uma semana não, um mês”. E era assim. “Mas um mês é muito tempo”. E o Paulo disse: “Depois vai-me enviando as coisas semanalmente”. E eu lembro-me de dar indicações, não havia muito acesso a net nem computadores, não havia mesmo, às vezes até ia diretamente ao aeroporto entregar o saquinho com os rolos e uma espécie de proposta para o gráfico, qual era a fotografia que saía, como e ao lado de quem, etc., tudo entregue ao piloto do avião. Nem os conhecia, mas tenho muito que agradecer a muitos pilotos da TAP, quer em Angola, quer em Moçambique, quer na África do Sul. E, portanto, a coisa chegava a este ponto. Inclusivamente outra coisa: eu disse-lhe “para esta reportagem quero trabalhar com aquele jornalista”. O fotógrafo é que escolhia o jornalista e era aceite. Houve uma vez, ou duas, que me perguntaram porquê e eu disse “não gosto de trabalhar com heróis”. Porque quando se vai para a guerra, ou somos uma equipa ou morremos.

4 - Qual é a função social da fotografia de imprensa?

Antes da fotografia, já havia uma necessidade de imagem nos jornais, não só em Portugal como noutros países. Em Portugal, com grandes caricaturas que estão cada vez mais contemporâneas, como a famosa “Porca da Política”, etc. Portanto, havia essa necessidade da imagem. Ao mesmo tempo, tenho tido umas experiências no Japão, na Coreia, e países assim, e é engraçado como a fotografia está muito presente, mas são sociedades bastante diferentes da nossa em que a função social, por exemplo, de comunicação, de informação, no metro, no comboio, no restaurante, é substituída por desenho. São sociedades que, nesse aspecto, são um bocadinho diferentes… É estranho porque a Sony, empresas com grande desenvolvimento tecnológico. No entanto, optam pelo desenho e são mesmo um bocadinho infantilóides. Isto para chegar à introdução das primeiras fotografias no jornalismo e à minha experiência.

É claro que a fotografia tem uma função social. Sempre encarei a fotografia e, principalmente, a fotografia de reportagem, como extrema responsabilidade. São de reportagem, sem dúvida, mas são documentos que retratam… Eu estive algum tempo ligado a reportagens de guerra e aí a função da fotografia é reportar o melhor possível porque é quase impossível a ideia da fotografia como verdade. Porque há um enquadramento que é feito. O documento passa por tantas edições que quando chega ao público…O fotógrafo olha, resolve enquadrar a cena e fá-lo de uma certa maneira. Em seguida, passa à paginação, onde se tem em conta o complemento e como é que aquilo joga, quer em termos de grafismo, quer como interage com o texto do jornalista. Depois, muitas vezes – eu por acaso não tive esses problemas porque era eu o editor e tinha carta-branca da direção que, felizmente, sempre depositou uma grande confiança nas minhas decisões. De vez em quando, havia umas discussões com jornalistas, mas falarei mais à frente –, existe a dificuldade em cumprir o que, para mim, era um pacto pessoal de reportar e de informar. São ciclos, mas, infelizmente, se assistirmos agora àquilo que *O Independente* fez não percebemos o que é que se passou. As pessoas esquecem-se, mas antes de *O Independente,* lembro que tivemos, por exemplo, a *Flama* e outras, com um rigor de paginação e da maneira como captavam aquilo por onde passavam, inclusivamente guerras coloniais, mesmo com a Censura, o 25 de Abril, as fotografias do Gageiro são inesquecíveis e de grande qualidade. Depois não sei o que é que se passou, a coisa morreu. Quando fui confrontado com esta função social, em retratos de políticos nunca tive grandes problemas em enquadrar, encenar, não acredito no instante… Os políticos gostam muito de dizer "ah não. Vá fotografando enquanto eu estou a falar porque parece natural… É impossível! Para já, o político não é natural e desde que haja uma máquina na sala deixa de ser natural, há uma encenação. Portanto, sempre preferi ser eu a fazer a encenação do que ser ele a impor uma encenação gestual. Isso, n' *O independente* era ponto assente que "o senhor primeiro faz a entrevista, depois faço eu o meu trabalho", e faz assim, faz assado, e eles lá faziam. Em relação ao retrato, havia muitas vezes um lado estético e nós podíamos extravasar, com algum equilíbrio, aquilo que queríamos fazer, as nossas ideias, às vezes até muito humorísticas. Na reportagem, dita reportagem de guerra, manifestações, outros assuntos com outras características, eu sempre lutei muito no jornal quando fui editor, e isso foi entendido, era ponto

assente que a parte estética da fotografia não se podia sobrepor à informação. Nem estou a dizer que tivesse que ser feia ou bonita porque isso nem sequer se aplica, porque ainda hoje somos confrontados com uma cultura terrível em que a pessoa é pouco crítica e absorve apenas como observador e há toda uma beleza sobre o bélico e a guerra e não há nada de belo ali. Para mim, era ponto assente, a reportagem tinha que reportar o melhor possível, mas o que tinha que conter era a informação para não cairmos naquelas coisas terríveis de fome e de morte. Em relação a outros fotógrafos, de quem não me apetece dizer o nome, que até são internacionais, de mortos, fome na Etiópia, e o trabalho do fotógrafo é tão estético que a pessoa consegue olhar para um momento horrendo e consegue dizer "coitadinhos, estão a morrer, mas a fotografia é muito bonita". Não faz sentido.

5 - De que forma tentava ser objetivo quando fazia a captação da imagem para a imprensa? Ou considera que é impossível ser objetivo?

Também foi outra coisa que *O Independente* veio trazer e que pôs o *Expresso* em pulgas, fui muito exigente nessa objetividade, mas principalmente responsabilidade na reportagem. Mas, no retrato, nesse tipo de situações de fotografias de estúdio, algumas até em que só fizemos brincadeiras e tal, nós assumíamos encenações. Lembro-me de fotografar, na minha casa, Ferreira do Amaral em cima de um escadote com um chapéu, quando ele se queria candidatar à Câmara Municipal, com um martelo na mão e não sei quê. Pronto, e as pessoas habituaram-se a essa brincadeira e, de facto, aí, havia a presença do autor. Outra coisa que nunca foi preocupação para nós – tirando na reportagem, a reportagem era sempre qualquer coisa que eu não chamaria puro, não há pureza, mas havia uma moral de pureza. Tínhamos uns parâmetros diferentes que nos levavam a publicar a coisa e a analisá-la de uma maneira tão responsável como a outra, mas com diferentes objetivos. A outra, de que por vezes ouço falar às vezes, é do negativo integral. Isso não existe. Há a imagem e a maneira como ela comunica com a pessoa. Se eu tiver o mesmo muitas vezes, corto. E chamo o fotógrafo e digo-lhe "olha, esta imagem que está aqui na horizontal não funciona, se vires a imagem num formato 6: 6, portanto, num quadrado, vê como ela ganha vida, vê como ela se reequilibra em relação até ao centro do olhar da pessoa. Portanto, cortávamos e até limpávamos algumas coisas da parede, e isso punha loucos os puristas.

6 - Em contexto de imprensa, como é que a sua maneira de ser intervinha no exercício da profissão?

Sim, mas eu respondo-te com duas respostas diferentes. A primeira, muito normal, eram os primeiros tempos e eu penso, que se hoje voltasse a ver as fotografias, porque eu não tenho nada comigo, via uma grande ingenuidade, já alguma qualidade, e uma grande curiosidade por aprender, por ver, principalmente quando comecei a perceber onde é que me colocava eu, como é que eu me poderia abstrair porque eu sou contra os jornalistas aparecerem – agora os jornalistas são heróis, mas, segundo a nossa Carteira, o jornalista não pode ser notícia, mas agora são todos ou quando passam para *opinion-makers*. Mas o meu desaparecimento enquanto fotógrafo na reportagem era um exercício muito difícil que, depois, com a aprendizagem e com a experiência se tornou muito natural. Ao princípio, não. Portanto, foram dois tempos. O primeiro de uma ambição de aprender, também o choque de estar… Porque, atenção, eu queria ser era artista plástico. Portanto, o choque de estar perante situações horríveis, muitas vezes, terríveis mesmo, e a pergunta humana "o que é que eu estou aqui a fazer?". "O que é que eu, como artista plástico…" Até perceber que a minha função aqui é esta e a arte plástica é outra investigação. A segunda resposta, eu reformulo a pergunta, é como é que eu hoje em dia… O que é que me afetou e afeta o ter estado no jornalismo. Não acho que as pessoas todas tenham que ter a mesma história, mas eu não posso recusar a minha. Nem devo. Fui muito afortunado de ter passado por esta escola de vida e por ter passado por momentos não só políticos, embora sempre tenha achado a política portuguesa muito cinzenta e os elementos também muito fechados e desinteressantes, portanto, preferia estar sempre em reportagem. Mas tudo isso moldou, principalmente, as coisas que eu vivi, os horrores que via, o sofrimento, que é uma coisa que nunca mais esqueci, está presente em todos os momentos da minha vida. Não vou dizer que fiquei traumatizado, mas fiquei avisado, que é uma coisa diferente. Depois quando enveredei e percebi que não conseguia continuar com o jornalismo, porque a investigação que as artes plásticas me impunham e a responsabilidade das mesmas não se coadunavam, não tinha tempo, e optei pelo meu sonho. Passei a ler muito mais filosofia, textos políticos, sociologia, etc. Percebi a sorte que eu tinha tido e até que ponto também me tinha moldado como pessoa e como ser humano – não que isso se tenha que se ver no meu trabalho, tão diretamente, porque

não é disso que se fala, mas eu vejo muitas vezes os trabalhos que desenvolvo, os projetos, os filmes, etc., as suas caraterísticas políticas, as suas propostas de desenvolvimento de crítica – contém toda essa experiência e isso foi quem me fez, quem me criou.

7 - Quando fotografava para imprensa, que elementos técnicos ou estéticos privilegiava?

Tenho-me adaptado, em termos técnicos, ao tempo. Sou péssimo em técnico. Aliás, o meu filho sabe muito mais de computadores do que eu e de telemóveis e não sei quê, o mesmo com a parte das máquinas que nunca me interessou. Não me interessou no sentido de saber que saiu aquela lente e um filme x que faz o grão. Quando tinha o problema perguntava a quem sabia, não perdia tempo para saber isso porque eu tinha mais coisas para fazer. "Olha, eu preciso disto e daquilo, o que é que me aconselhas?" Ainda hoje sou assim, eu trabalho com fotografia e não tenho uma câmara...

A nível estético, no jornalismo, tinha muito claro, não logo no princípio, estamos a falar ao longo do que eu fui aprendendo, mas tornou-se tudo muito claro com a ajuda não só da minha equipa, mas também de discussões, no bom sentido da palavra, do que aprendi com Vasco Pulido Valente, Constança Cunha e Sá, Miguel Esteves Cardoso, Paulo Portas… Quer dizer, gostando ou não gostando e concordando ou não concordando, que é mais assertiva esta palavra. No entanto, foi uma experiência, até mesmo nos confrontos com a administração, ter que negociar e mediar. Para mim, a parte estética incentivava a que sempre que conseguíssemos – nos *portfolios* era uma questão de autor e eu respeitava, nas fotografias de reportagem política, do Parlamento ou retratos, o retrato partia de um lado que as pessoas chamam de um lado clássico para o olhar frontal da pessoa, mas a partir daí nunca recusei e incentivei a introdução de elementos que criassem profundidade, para além da ideia do retrato que a gente vê a que chamamos "paralíticas", que é o político de boca aberta ou fechada. Outra coisa que era proibida, enquanto fui editor, e consegui convencer a Constança a não fotografarem funerais, e uma coisa que nunca faríamos e eu disse mesmo "recuso-me e não deixo ninguém fazer", no sentido de respeitar o espaço privado. Claro que há sempre situações diferentes, a Amália, por exemplo, mas tentar ao máximo, e aí já falo um bocadinho de técnica, evitar o *zoom*, mas tentar estar o mais próximo da situação, e aí evoco o Robert Capa. Portanto, a lente de eleição era

uma 44 ou uma 35, quando precisávamos de uma coisa, porque quer dizer não vais fotografar um sniper se faz favor porque ele não te faz o favor. E evitar também as grandes angulares, ainda hoje detesto as grandes angulares. Incentivava muito a criatividade e as encenações humorísticas que ficaram bastante famosas na altura e, portanto, aí espraiava a estética, mas sempre com responsabilidade. Não eram palhaçadas. Mas sempre incentivando a que cada um, respeitando os limites, a que cada elemento da equipa desenvolvesse com toda a liberdade a sua linguagem própria, errando ou não errando, tendo que repetir ou não. Porque isso também me ajudava depois a marcar os serviços. Acho que nunca fui muito injusto com ninguém, não é muito o meu hábito, também não sou nenhum santo, mas tínhamos reuniões muito engraçadas "ok, há este tipo para fotografar, o que é que ele faz o que é que não faz", fazíamos a análise, não era chegar ali e fotografar. Evitar que fosse uma pessoa que, devido a políticas ou que detestasse a pessoa que ia fotografar – eu, por exemplo, gostava de fotografar pessoas que detestava porque me obrigava a fazer um bom trabalho e isso era rigoroso. Ou seja, nada de brincadeiras com as pessoas, goste-se ou não se goste, estás ali para retratar a pessoa, nunca pôr a pessoa no ridículo, a não ser uma vez que o fiz, e não tenho problemas nenhuns em assumi-lo porque ele sabe, que foi quando havia aquela coisa de Timor, e houve um tipo qualquer do Porto o de Lisboa, já nem me lembro, que criou uma associação de amizade Portugal-Timor e que fazia exportações de Sumol e Sagres, era um besuntas e eu aí fiz uma fotografia, e apanhei-o no pior momento, mas era uma fotografia que toda a gente riu imenso porque pus duas bandeirinhas e apanhei-o num momento… Era daqueles que usava assim fio com corno e figa, portanto imagina, um Rolex certamente falso, e apanhei-o com os olhos para cima e fechados, com uma grande gargalhada. Nunca faríamos isso a um político, a não ser que fosse alguém que também me chateasse muito. Outra coisa que era muito importante são os truques do instante fotográfico em termos técnicos. É lógico que qualquer pessoa que trabalhe em fotografia, aquele clic, sabe perfeitamente que pode apanhar a pessoa num momento em que pestaneje e fica com um olhar completamente bêbado, drogado, isso era proibido. Outra coisa que era proibida era pessoas a comer porque qualquer um sabe que… Tirando o Cavaco a comer o bolo-rei porque isso aí foi com todo o gosto… Mas pessoas a comer, numa receção, qualquer pessoa sabe se está a comer… Não é necessário, ou seja, nunca sermos boçais ou

desrespeitar a pessoa. E isso resultou porque as pessoas também nos respeitavam a nós.

8 - Que atributos é que uma imagem documental deve conter para ser uma boa fotografia?

Acho que ela deve reportar e mostrar, comunicar o melhor possível a proximidade da realidade que a pessoa está a viver no momento e que o jornalista e o repórter tentam reportar e escrever e, no fundo, convidar a pessoa a ler e a informá-la. Na minha opinião, tem que ser o mais próximo da informação e da realidade.

9 - Quando é que a fotografia pode ameaçar a verdade da notícia?

Quando ela é demasiado estetizada, portanto, como disse há pouco, quando a estética, por exemplo, em guerras… Ainda hoje se vê, na televisão – eu já não vejo porque recuso-me a ver telejornais – um *marine* em primeiro plano, no deserto, ao pôr-do-sol, sendo que há um helicóptero que está mais ou menos com as hélices a atravessar o pôr-do-sol do lado esquerdo, o marine está do lado direito - portanto, isto é uma composição gráfica - e há uma certa poeira no ar e, com sorte, ainda tens um poço de petróleo a arder ao fundo, no horizonte. Isto tudo é horrível, é mentira, não se deve fazer. É a estética que se sobrepõe à informação. Acho que é uma traição.

10 - Alguma vez o trabalho do redator condicionou o teu trabalho como repórter fotográfico?

Durante muito tempo isso não aconteceu. Depois, houve tentativas, mas eu também era muito rijo. Por exemplo, quando aquele tipo do Cinema, o António Pedro Vasconcelos, chegou a dirigir a revista d' *O Independente*, porque o Caderno *Vida* passou a ser uma revista. E lembro-me que – a gente chamava-lhe o 'chineasta – ele de vez em quando chamava-me, por eu ser editor, MAS informava-me de que "a capa, 'tá a ver, eu gostava que fosse assim e tal…" Esta nunca mais me esqueço: ele disse que a capa era sobre a destruição e a construção em Portugal e o poder e então gostava que fosse tirada do Castelo de S. Jorge com luz-quadro – isto é uma coisa de cinema, que é quando o céu está todo nublado e não há sombra. E então ficava um canhão do lado esquerdo e, depois, lá ao fundo viam-se as gruas todas. E eu dizia sempre que sim e nunca fazia nada. Mas com este até nem tive grandes problemas, tinha só estas manias e, depois, quando saia a capa, nem sequer refilava. O chefe de redação, boçal e nojento, que está agora no *I* como diretor mas não me lembro do nome dele – o

cérebro tem coisas porreiras, não me lembrar do nome dele – mas esse tentou condicionar e era uma pessoa tão ordinária que era insultuosa mesmo para nós. Mas houve um dia, não sei porquê, quando houve aqueles problemas com uma tourada em Barrancos, fui fazer uma reportagem, fiz a minha reportagem com o meu olhar, e não sei por que carga d' água o homem que detestava fotografia veio-me dar os parabéns. Não quero chamar boçais às pessoas que gostam de touradas, eu não gosto, mas pronto, mas acho que aquilo tinha a ver lá com os forcados e os touros e as vacas, e então achou que as fotografias eram muito boas… Devia ser qualquer coisa de macho…

11 - Alguma vez uma legenda de página alterou o sentido conotativo da fotografia?

Sem qualquer arrogância nem elitismo, e dirigindo-me a um público inteligente, ou seja, para mim todo o público é inteligente. E depois, se há uns que são burros ou não já não é o meu problema… E, portanto, trabalho para aqueles que se virem uma fotografia… E isso aconteceu, e vou contar e responder de forma cómica porque ficou na História d' *O Independente*, que muitas vezes nós não queríamos e conseguíamos não ter legendas. Porque não era necessário. Ainda hoje, eu não gosto muito de ver legendas, a não ser quando complementam uma informação que é mesmo necessária, que não está visível na imagem e no texto. Houve uma legenda que ficou conhecida de tão redundante e absurda. Era um buraco e depois a legenda dizia "buraco na avenida tal…" Quando a fotografia tinha o nome da rua com o buraco. Portanto, acho que a legenda é uma muleta, uma bengala, que muitas vezes se torna ridícula em si.

12 - Como é que se relacionava com a concorrência da televisão?

Na altura, acho que ainda se tinha que ter em consideração. Neste momento, que quer o media escrito como a televisão são tão maus e a qualidade é residual que só se tem que ter em consideração a nossa saúde. Que é não comprar jornais e não ver televisão. Peço desculpa, mas é isso que eu faço. Na altura não. Havia qualidade… Também se havia qualidade, por outro lado, foi na altura que apareceram a SIC e a TVI e que nunca mais parámos de ter as porcarias… Depois a RTP 1 também foi atrás, não percebo como é que isso foi permitido, num canal público. Temos canais com telenovelas desde o fim do telejornal. Aliás, o telejornal em si já é uma telenovela. Na altura, com as coisas da Globo na SIC, as telenovelas brasileiras, portuguesas, os concursos, ainda antes do *Big Brother* e por aí fora e isso nunca mais parou. E isso foi o descalabro. No

entanto, também é verdade que se abriram espaços… Por exemplo, a RTP 2 soube ter, durante muito tempo, o melhor telejornal. Não agora, mas o antigo *Diário de Notícias* era bom – estou a falar do *Diário de Notícias* quando ele era *Diário de Notícias*, agora o edifício por fora é bonito. Desde que foi "comprado" pelo *Correio da Manhã* que, para mim, morreu – agora é desinteressante, é um jornalismo bacoco de alguém que trabalhou no *Correio da Manhã* e tenta agora ser um bocadinho mais intelectual.

Lembro-me que antes de fecharem, gostava muito de comprar o *Diário de Lisboa* e, por vezes, *A Capital*, não sei se por ser lisboeta de gema, mas de facto gostava muitos desses dois jornais e nada tinham a ver com a imprensa de hoje.

Voltando ao tema da concorrência, ela ainda continua, mas os públicos são diferentes.

O público que quer ler qualquer coisa mais desenvolvida e com mais tempo ainda recorre – e na altura recorria normalmente – à imprensa escrita. Sendo que o mesmo público também a complementava com o telejornal. E também não tinham tantos *opinion-makers*. Agora, *os opinion-makers* trabalham nos telejornais e nos jornais e isso é um baralhamento do pior. Em termos pessoais, lembro-me que quando estivemos em Moçambique e andávamos à procura do exército dos Naparamas ou onde é que estavam as armas, sempre que havia eleições livres, era dos momentos mais perigosos porque estava tudo a pagar milhões em embaixadas e a negociar a paz com os rebeldes e o governo porque a democracia é uma coisa comprada e imposta. E nós estávamos sempre com medo. A primeira coisa que eu fazia, quando chegava a esses países, era saber onde é que era a embaixada francesa. Nunca quis saber onde é que era a portuguesa porque os franceses é que fazem a evacuação das pessoas. Portanto, sem nenhuma ofensa, mas nem me interessava. Isto porque tinha o passaporte da Europa. Bom, isto para dizer que, em muitos momentos, eu e os meus colegas jornalistas convivíamos, não com todos… Por exemplo, lembro-me de ajudar a Cândida Pinto da SIC – eu não gosto agora das reportagens que ela faz, acho um bocadinho de lágrima ao canto do olho, o que é pena porque ela tem qualidades, poderia ir mais longe mas, fica pela rama. O exército dos Naparamas era considerado o exército mais corajoso do mundo, era tribal, era Moçambique e depois começavam com cinco ou seis homens numa aldeia e já estavam às portas de Maputo com 50 mil. Isto porque eles acreditavam que eram imunes às balas. Não usavam armas, usavam feijão-macaco e ninguém sabia onde é que eles estavam. E nós descobrimos! Em

conversa de bar, à noite, salta a conversa, a Cândida ouve e eu disse: "Olha, fazemos assim, nós vamos fazer a reportagem e quando for publicada, passadas 48 horas, dizemos-te onde é que podes ir". E assim o fazíamos. Por exemplo, quando houve o apagão do elevador em Angola - acho que foi em Angola -, lembro-me de subir 17 andares com a câmara da SIC, mais o Ricardo Espírito Santo, mais a Cândida, e ainda estar a tirar o pó das paredes e a maquilhá-la. Já para a CNN, a BBC e a Sky News, se o assunto estivesse para a esquerda nós dizíamos que era para a direita. Isso era ponto assente.

13 - E como é que encara a "concorrência" do chamado «jornalista-cidadão»?

Hoje já não estou nos jornais, mas sinceramente… É complexo! E isto é muito pessoal. Por um lado, não encaro… Há muitos *blogues* desinteressantes, não me interessam, há outros que são tão específicos, ou de poesia, de literatura, de filosofia ou de política, que escolho os meus, bloqueio todos os que são 'fascizóides' ou salazaristas ou neo-nazis. Depois, há os próprios *opinion-makers* de televisão, do Parlamento e dos media que também têm os seus *blogues*, o que é engraçado, porque às vezes dizem uma coisa na televisão, outra no *blogue* e fazem outra coisa no Parlamento. Agora, são coisas tão específicas que a concorrência, a existir, acontece devido à falta de qualidade, à manipulação e à perda de credibilidade da parte dos media perante o público, que prefere recorrer a *blogues*. É uma consequência por causa dessa falta de qualidade e credibilidade. Eu, que trabalhei em jornais, não compro um jornal há cinco anos. Desinteressei-me. Quando começaram a aparecer aquelas pessoas tipo José Manuel Fernandes e outros, os Pachecos Pereiras ou aquela Esther Mucznik, com os judeus e o Holocausto… Não tenho pachorra, não tenho paciência. Não compro o jornal só para me enervar. Mas os *blogues* quando são bem escolhidos e isso depende da capacidade da pessoa, a opinião não é tão filtrada por uma corporação. Há uns que são péssimos, mas já encontrei textos excelentes, mesmo até em termos políticos. E essas corporações são ligadas a empresas e partidos.

14 - Lá fora valoriza-se mais a imagem fotográfica do que em Portugal?

No tempo em que estivemos n' *O Independente*, posso dizer orgulhosamente, quando conheci o editor da altura do *The Independent,* em Londres, que sempre valorizou muito a fotografia, o do *Libération*, e conheci também o do *The New York Times*, eles viram o nosso trabalho e diziam-me "vocês compram muitas fotografias". - "Não, são

nossas, nós fazemos isto todas as semanas…" E eles ficaram tipo "o quê?!" Portanto, nessa altura, estávamos sempre a trabalhar, trabalhávamos muito, comprávamos muito pouco, e eles têm uma tradição muito grande e jornais, mas tinham de comprar a este, comprar àquele, comprar aos melhores, o que eu acho muito bem, mas era diferente. Hoje em dia, olhando, por exemplo, para uma *New Yorker*, um *Libération*, que já foi um dos meus preferidos, para o *The Independent*, ainda, para países que têm capacidade, como França, a *Philosophie Magazine*, o *Magazine Littéraire*, mesmo o *Le Monde Diplomatique*, e uma ou outra coisa no italiano *La Repubblica*, há mais massa crítica, há mais clientes, embora a crise também esteja lá, e de facto, neste momento, nós não temos nenhum jornal, nenhuma televisão, nem nenhuma revista que consiga sequer ser comparável à qualidade que existe lá fora. Não digo isto com algum orgulho, antes pelo contrário, é até com tristeza que o afirmo. Neste momento, não temos qualidade, neste momento.

15 - Na altura, até onde é que estava disposto a ir para obter uma imagem única, exclusiva? E estamos a falar a nível ético, deontológico, mas também físico.

Passar fronteiras éticas não, nunca fui muito dessas coisas. Mas a nível físico, arrisquei mesmo muito. Ainda hoje, mas de outra forma, nos trabalhos que concretizo, faço muitos disparates e arrisco fisicamente. Ando pendurado em helicópteros e não sei quê… Aliás, fui salvo por vários guias, tive muita sorte. Uma vez fiz uma birra no primeiro congresso da UNITA, no Lobito, que quando acabasse o congresso depois estava combinado que depois íamos para Luanda porque havia a primeira manifestação de José Eduardo dos Santos. Não gosto nem de um, nem de outro, mas tínhamos que cobrir os dois, era isso. E a UNITA prepara um avião, tipo Hércules, onde põe todos os jornalistas para irem para a Jamba. E eu disse: "Não, isto não é o que foi combinado". Sentei-me na pista e "só saio daqui com um avião para Luanda". Isto com o meu amigo, Jorge Araújo, que agora está no *Expresso*, a dizer "ó João, ó João", eu adorava trabalhar com ele, tinha imenso valor, uma enorme responsabilidade nas reportagens, e isso para mim era importante, sendo que eu era mais miúdo. E fumo por causa do Jorge… Ele não fuma mas um dia, na África do Sul, disse-me: "Fuma um cigarro para te acalmares". Nunca mais parei. Bom, mas o Jorge a dizer para eu sair da pista, os da Unita armados até aos dentes e com granadas… Eu fui conhecido pelo da "Tabirra". E ainda agora sou, de vez em quando. E então, vem um tipo, de óculos

escuros e não sei quê, faz-me a continência, e eu a dizer “eu não quero continências, isto é um rapto e eu vou-me queixar à minha embaixada”. Ainda por cima, fiz tipo manifestação com os jornalistas: “Vocês não vão. Não veem que estão a ser manipulados?!”. Arranjam um jato privado e lá foram – na guerra há muito dinheiro, isso era uma reportagem que eu gostava, de onde é que vem… O poderio militar eu sabia, depende de quem apoia, aliás, quem matou o Savimbi, e isto é uma convicção pessoal, não foi José Eduardo dos Santos, mas sim a CIA. Ele não se acalmou e eles tiraram-lhe o tapete. Eu lembro-me de estar a telefonar para a minha mãe, que fazia anos, num telefone por um satélite qualquer, e parecia que ela estava ao meu lado, e eu estava no meio da Jamba. E era tudo armamento USA. Isto para dizer que lá veio um jato privado e o tipo que nos levou era o sobrinho de Savimbi, o coronel não sei quê. Outra reportagem que eu adorava que se tivesse realizado é a quantidade dessas pessoas que estão em Harvard, na Colômbia, no M. Haiti, na Suíça, a tirar altos cursos, que passam fronteiras, que viajam, que vêm para combater, que quando não morrem voltam para acabar o curso e tal, porque eles têm governos sombra. E quem é que paga isso tudo, como é que isso é permitido? Nunca foi dito em jornalismo e acho que é uma informação interessantíssima. Aliás, numa semana víamos uma enorme quantidade de jipes e carrinhas novinhas da Toyota, Land Rover e, passado uma semana, eles escavacavam aquilo tudo e vinham logo mais. Portanto, o negócio era mesmo muito grande. Bom, isto para dizer que lá chegámos a Luanda, ao Hotel Tivoli, eu estava no Sheraton, chegámos um bocadinho cansados, mas bem. E um senhor veio ter connosco, era o gerente do Hotel Tivoli, muito simpático – aliás, era muito estranho porque vínhamos de zonas de guerra e depois entrávamos e “hoje temos bacalhau com todos, queijo da Serra”, bem era uma coisa estranhíssima. E o senhor a perguntar: “Então, estão bem e tal”, era uma coisa estranha aquela preocupação assim tão grande e nós a dizer “sim tudo bem” e ele “e como é que conseguiram chegar, o avião e os mortos…!” “Os mortos?!” Então, a birra que eu fiz, o avião que foi para a Jamba caiu. Morreu a tripulação toda, safaram-se três ou quatro jornalistas, tanto que durante três ou quatro anos, eu tive que aturar os meus colegas, quando iam viajar, a dizer “João, vou ou não vou?”. E eu dizia “ó pá, não me façam uma coisa dessas”. Pronto, e a partir daí fiquei conhecida como o “Tabirra”.

16 - Como é que vês aquela ideia da imagem ser o testemunho do real? É um conflito ou faz parte da fotografia?

Ela não é a construção do real, é complexo. No fundo, ela é a moeda com a cara e a coroa, com as duas caras. A fotografia não é a verdade, mas é o que nós temos mais próximo do documento da verdade. Daí que ainda, por exemplo, nos tribunais está lá um desenhador. Não está um fotógrafo. A única verdade contida na fotografia não é a parte técnica, porque isso é muito complexo de discutir e, para mim, muito sinceramente, muito desinteressante. É como a voz do telefone… É composto. Ou, por exemplo, quando me ouço a falar nos gravadores digo sempre "isto não sou eu a falar". Há sempre uma transformação. A única coisa que eu posso dizer, e que me interessa na dualidade fotográfica, é que a questão coisa desemboca na ética do autor. É mentir bem. Porque a fotografia não pode ser chamada de verdade porque não é a realidade. Isso é uma questão filosófica. Quer dizer, eu se tiver à frente das pirâmides do Egito, estou a ver as pirâmides do Egito e mesmo assim estou desconfiado. Eu sempre vi os desenhos dos amigos do Napoleão sobre as pirâmides do Egito e sempre acreditei que elas existem. E nunca estive lá.

17 - Que alterações notou na mudança do analógico para o digital?

Na imprensa, ainda cheguei a trabalhar com o digital, fui um dos primeiros. O que eu senti… Não sou nada agarrado ao filme a preto e branco, eu trabalho com o tempo. Nem recuo melancólico ao filme, negativo e não sei quê, nem avanço ao ponto de trabalhar com uma… Não. Trabalho com o que permite manter qualidade e aquilo que quero transmitir. Não sou nostálgico. Claro que há sempre aquela coisa do cinema, que agora quase não há a película, mas, ao mesmo tempo, o avanço tecnológico da parte digital, do numerário é tão grande que, mais tarde ou mais cedo, já estamos muito próximos… A qualidade está lá. Passei por três fases. A fase do sermos nós a revelarmos as coisas e aquilo era uma trabalheira, com os químicos, com o banco de paragem, a ampliação, secar, depois passei para os primeiros *scanners* que existiam, que era uma coisa caríssima, só a Kodak é que tinha, mandámos vir de Espanha, mas ainda a trabalhar com negativos que eram "scaneados" e depois entravam dentro da linha do jornal. Depois, passei a trabalhar com o digital, já quase a sair do jornal… Mas o que eu sinto é que quer em filme, quer até na televisão, o acabar da cassete é excelente porque se pode editar melhor e perde-se menos tempo. E também em

termos monetários… Mas é preciso ter muito cuidado… Primeiro porque eu nunca gostei de metralhas, aqueles que estão sempre a disparar e depois no meio de vinte fotografias havia uma que era boa, isso irritava-me mesmo no analógico. "Eh pá, vamos lá com calma. Se tirares um rolo inteiro e há uma que é boa é porque calhou e eu quero a tua força dentro da fotografia. Não quero uma boa fotografia por sorte". O digital também trouxe isso. Parte de cada um a maneira como o usa. Se por um lado é muito bom, monetariamente, porque permite, em filme e em fotografia, e até mesmo para televisão, filmar sem ter problema que vai acabar a cassete e reduziu muito os custos. Não tenho nada contra.

18 - E em relação à edição da imagem, até que ponto a edição eletrónica, em contexto de imprensa, deve ser permitida?

Mesmo no analógico, quando estávamos na câmara escura, há uma coisa de que ninguém fala, nós já fazíamos isso. Só que em vez do *Photoshop*, o limpador eram as nossas mãos. Fazíamos sombras, o reenquadramento, depois mais um bocadinho de luz, e isso tudo fazia-se com as mãos. Ou seja, já havia uma manipulação. Era um *Photoshop* manual. Ele já existia. Eu, por exemplo, cheguei a tirar, e isso chocou muitas pessoas, aquelas frases que estão nos panos atrás dos políticos nos comícios. Lembro-me de fazer isso com o Guterres, atrás dele estavam umas letras enormes, verdes, e aquilo era uma confusão. Somos muito poucos e os protagonistas políticos portugueses são sempre também muito poucos. Portanto, todas as semanas tinham que aparecer. E nós não conseguíamos fazer todas as semanas imagens novas de Guterres, de Cavaco ou disto ou daquilo. Portanto, recorríamos ao arquivo. Mas, muitas vezes, eu não tinha problemas em limpar uma ou outra letra porque é a cara do homem que me interessa. Na reportagem, não tirava nada. Só equilíbrio de cor e imagem.

19 - A possibilidade de edição está a abalar a crença que o público tem delegado à fotografia de imprensa?

A sociedade está cada vez mais estúpida, sem ofensa, mas é assim, mas graças a todos os políticos desde o 25 de Abril. Conseguiram criar aquilo que queriam, que é impor-se através da criação de estúpidos e de uma massa acrítica. Mas há muitas pessoas com essa noção, há outras, na sua maioria, que não ligam. Veem a coisa como uma brincadeira de *design*. O *Photoshop* pode ser perigoso como sempre foi, que é na

manipulação até histórica que houve, como aquelas figuras que desapareciam do pé do Estaline. Isso é uma arma, é um poder, pode-se refazer quase tudo. A nível estético, dentro de um limite, a nível de controlo de luz e de cor, enquadramento, equilíbrio de imagem, não tenho problemas nenhuns com isso. No entanto, estar ali a "refotografar", a "photoshopografar", aí a minha opinião é não.

20 - Agora já não se enviam fotógrafos para o exterior. O constante recurso à agência está a condenar os jornais à perda de identidade?

Completamente. Dos jornais e das televisões.

21 - E o *freelancer*, também pode comprometer essa identidade?

Não, é diferente. As agências têm uma linguagem própria controlada e manipulada por grandes corporações. É uma pena. Isso acontece por causa de recursos económicos. Sai mais barato comprar uma fotografia a um tipo que está no Irão do que mandar um fotógrafo para lá. A repetição acontece muitas vezes no *Público* e no *El País*. Parece que combinam. É sempre a mesma imagem. O perigo é a normalização do olhar que está ligado à normalização da informação.

22 - Embora não esteja a exercer, considera que os fotojornalistas estão a saber aproveitar estas mudanças para os novos suportes digitais?

Em termos de apresentação de coisas, já vi a facilidade que aquilo tem de gravar e guardar coisas, arquivar para poder mostrar a alguém. No fundo, é um pequeno laboratório portátil, assim como já foram os *laptops*. Não quero ser velho, mas não tenho nenhuma apetência por *tablet.*

23 - Como é que vê o futuro da fotografia na imprensa?

Se continuarmos assim, as administrações e as corporações vão controlar cada vez mais as instituições que detêm títulos jornalísticos. Até politicamente, não só economicamente. As organizações que detém títulos jornalísticos, a continuarem assim, farão com que a fotografia na imprensa seja apenas um espaço decorativo e gráfico e está a ser esvaziada de qualquer tipo de informação útil.

24 - Considera que a grande reportagem, um género muito presente na fotografia de imprensa no final dos anos 1980 e 1990, desapareceu?

Desapareceu o interesse, a capacidade de entender isso. Economicamente é mais fácil. Vou detestar dizer isto, mas voltou-se então ao boneco. Agora sim, muitas das fotografias que eu vejo são o boneco.

25 - Ironicamente, os fotojornalistas da atualidade têm muito mais formação…

Sim, mas os fotojornalistas eram pessoas mais integradas politicamente, mais *engagé*. O que vejo agora, não é dar "uma no cravo outra na ferradura", mas os tempos que vivemos, na Europa, é o de um fascismo camuflado e a assistir também a uma revolução fascista, em Portugal. É notório, é terrível, é horrendo. Em Espanha, também, quer dizer, a polícia, a instituição Polícia esteve sempre ao serviço de tudo o que é fascismo. Não me venham cá com histórias porque mesmo no 25 de Abril foram os polícias e isso está tudo filmado no documentário de Rui Simões, "O Bom Português", que libertaram os Pides da cadeia de Lisboa, que eram colegas deles. Hoje em dia, voltou a haver muito medo na rua; medo de se falar ao telefone, só estou a dizer isto porque tenho falado com amigos. Isto para chegar àquilo que é o esvaziamento e a perda da força da informação em prol de colocar a imagem com uma cor só como prova de que estiveram no local. Por outro lado, começam a aparecer muitas pessoas, principalmente, ligadas ao cinema e a curtas-metragens, e também uma ou outra coisa nos jornais, sobretudo, quando há aquelas manifestações, conflitos entre pessoas e polícias. Ainda existe a ideia de que vamos manifestar-nos, mas pacificamente. Não sei por quanto tempo mais vamos conseguir ser pacíficos. Se eu tivesse que fazer um retrato dos sindicatos, hoje em dia, punha uma folha em branco ou cor-de-rosa.

26 - Quais foram as fotografias que mais o marcaram e aquelas que tiveram mais impacto junto dos leitores?

Foram tantas que é difícil … Fotografias é complicado. Lembro-me de reportagens, como um todo. Teve um grande impacto a minha primeira reportagem em Angola, as primeiras eleições livres na África do Sul e depois da África do Sul para Moçambique, em Moçambique, as reportagens na Bósnia, alguns retratos que fazia a políticos e a figuras públicas ligadas à literatura. Inclusivamente, na altura, alguns escritores que assinavam colunas de opinião no jornal que me pediam para ler o texto e ir fazer uma fotografia. Sei que isso marcou de alguma forma algumas pessoas, cheguei a ter muitos elogios. E também algumas fotografias humorísticas com algumas pessoas que, na altura, eram importantes na política. As pessoas têm tiques e lembro-me de uma fotografia do Guterres… Nós avisávamos as pessoas "olhe que tem esse tique", mas as pessoas esquecem-se que tudo o que é fotografado é documento, tudo o que é

documento vai para o arquivo e é reutilizável. Guterres fazia muito isto (as mãos a rezar à frente do nariz) e eu disse-lhe: "Olhe não faça isso, sabe quem é que fazia isso, era um tipo com um bigode estranho". Mas depois, às tantas, volta a fazer o tique e eu decidi que não o queria fotografar assim. "No dia em que o seu Governo faça um disparate essa foto vai ser usada". E assim foi passados dois anos. E houve uma fotografia minha que foi muito criticada também pelo jornal, depois lá compreenderam, apesar de não aceitarem, mas foi uma opção minha, que foi quando houve o primeiro concurso de Miss Elite Model Look. Aparece uma miúda de 14 anos, com borbulhas e não sei quê, e eles escolheram *O Independente* para fazer a capa. E então vinham com guarda-roupa e cabeleireiro para uma miudinha. Eu sou absolutamente contra essas coisas. Por um lado, há os pedófilos e por outro há estas miúdas com decotes muito engraçados, mas que têm 14 anos. Bom, ela vinha com uma t-shirt e eu sentei-a num banco, sem maquilhagem, com as borbulhas da idade, com o cabelo apanhado com um ganchinho. "A nova Miss…" Ficou tudo escandalizado. Mas tenho muito orgulho em ter feito isso. Mesmo que ela depois tenha tido uma boa carreira, que sei que teve, mas eu pelo menos não participei naquilo.

27 - Como é que n' *O Independente* conviveram com o aparecimento do *Público,* que também é visto como um jornal que tinha inovado a fotografia de imprensa?

Eles vieram depois de nós e, inclusivamente, utilizavam muitas das coisas que fazíamos. Então, no retrato, era óbvio. Foram beber muito a *O Independente*, assim como nós fomos beber muito à História da fotografia. Não inventamos a pólvora. Agora não conheço, mas na equipa do *Público* chegou a haver gente de extrema qualidade. Acho que as reportagens deles não tinham espaço e nunca conseguiram… Provavelmente, também não tinham essa liberdade que nos era permitida de fazer dez páginas de reportagem. Mas por acaso tenho um grande respeito pelo *Público*, pelo menos nessa altura. Agora não. Quer dizer, agora não conheço muito bem. Mas, na altura, inclusivamente pessoas que já não estão lá, fizeram trabalhos muito interessantes. E que para mim é o médico, um querido, enquanto se manteve no *Expresso*, foi um bocadinho mais conservador do que nós. No entanto, sempre com uma qualidade e responsabilidade e foi muito importante para o *Expresso*. Não meto as minhas mãos no fogo por quase nada mas, sem dúvida, ponho por isto, não foi só por ter passado por lá mas, principalmente, por ter ajudado a construir essa

linguagem, que se tornou ainda mais importante porque teve dois momentos – o momento *arty* , que era o jornal da Inês Gonçalves e de Daniel Blaufuks, o tal jornal para o Frágil, e depois houve um momento em que o jornal teve que se lançar nacionalmente e aí (não a Inês, mas o Daniel, que respeito como fotógrafo, mas como repórter não, mas sem dúvida que fizeram um bom trabalho em termos de leveza, equilíbrio de imagem. Os jornais eram soturnos, eram chatos e *O Independente* foi uma lufada de ar fresco. Fala-se muito nisso, aliás, fui eu o responsável por termos tido um editor gráfico porque estava farto de ter discussões com gráficos e disse "isto tem que ter um editor gráfico, esse editor e eu fazemos a edição artística".

28 - Porque é que saiu d' *O Independente*?

A partir de determinada altura, começou-se a notar e a sentir que o jornal estava com problemas graves em termos económicos, principalmente, um desinteresse muito grande do Conde Paes do Amaral que chegou a querer transformar aquilo numa revista – e chegou a ter uma revista, acho que era a *Flash*, em que publicava na capa uma famosa a fazer topless e ao lado um choque em cadeia. Ele era dessas coisas, TVI 24 e assim… No entanto, por um lado, eu ponderei muito porque quando saí ganhava bem, não me posso queixar, e ganhávamos bem em geral, principalmente a partir do momento em que passei a ser editor. Havia um jornalista, de quem não vou dizer o nome porque me ficava mal até porque agora está numa grande editora de livros e ficava-me mal, que era considerado por nós a pessoa mais burra do jornal. É engraçado que agora esteja onde está… E então, os nossos ordenados era sempre "quando é que ganha o … ? Ah, então eu quero ganhar mais, nem que seja só mais um cêntimo!". Ali, nós tivemos muita sorte com os salários. Mas não acho que a profissão de fotojornalista seja bem paga, sempre foi mal paga. E agora então as pessoas não têm segurança nenhuma e ainda por cima, segundo me constou, penso que quase toda a gente está a ganhar à peça, o que é terrível. A minha saída deveu-se, de facto, à imposição da administração para reduzir despesas.

Entrevista Jorge Firmino, ex- fotógrafo da *Focus* e atual Impala

Realizada em Lisboa a 13 de dezembro de 2012

Biografia

Nascido na Sertã, Jorge Firmino iniciou o curso de Fotografia do Ar.Co, em 1996. Em 1998, ano da Expo, foi estagiar para o *Público*. Esteve no Ar.Co até 1999. Depois de trabalhar como assistente num estúdio de fotografia, regressou ao jornalismo, área fotográfica onde sempre desejou trabalhar. Em 1999, entrou para a revista *Focus*, onde permaneceu até fevereiro de 2012, quando a *newsmagazine* fechou. Ao fim de treze anos, afirma, «apanhei o melhor e pior da revista». Hoje, continua na Impala, empresa com quem tem diversas divergências na abordagem concedida à fotografia.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

O de delegar para o futuro, o registo e o perpetuar de uma situação da nossa época para o futuro.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes ao longo do exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Recordo-me, por exemplo, de ter estado na Guiné, a cobrir as eleições, no ano em que ganhou o Kumba Yalá, em 2004. De ir ao Kosovo com a missão portuguesa K4/Nato. Embora tenha ido várias vezes para fora, no estrangeiro foram os trabalhos mais importantes. As reportagens com o Prestige também me marcaram bastante.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tento sempre ser objetivo. O fotojornalismo tem duas componentes muito importantes: a informação e a estética. De alguma forma, conseguir ligar a informação à estética. Às vezes, as pessoas não sabem como chamar aos fotógrafos. Quando lhes interessa, somos jornalistas. Quando um fotógrafo morreu no estrangeiro foi um jornalista que morreu, mas no dia-a-dia não é bem assim. Costumo dizer que sou um jornalista que usa uma câmara para comunicar. A minha objetividade passa por aí, embora a parte estética também seja importante.

5 - A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Completamente. É como ser um ator. Vemo-lo em cena a representar e depois falamos com ele fora da representação e parece a mesma pessoa. Isto tem a ver com a nossa espontaneidade, se somos impulsivos ou não, se somos uma pessoa nervosa ou calma. Tem tudo a ver.

6 - No momento de fotografar, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Começando pela parte técnica, em Portugal, há a corrente do fotojornalista mais clássico, que privilegia mais a parte técnica e que a imagem seja fidedigna à situação. Depois, há outra corrente de pessoas um pouco mais novas que dão mais privilégio à parte estética e não estão tão preocupantes com lentes; se estão a usar uma teleobjetiva, uma angular ou dar um efeito qualquer. Estas pessoas, mais ou menos até à minha geração, definem-se mais como jornalistas do que as mais antigas que acabam por estar condicionadas e fidedignas à realidade, mas eles próprios não se assumem jornalistas.

Antigamente, existia a ideia do bater uma chapa, fazer um boneco, embora haja pessoas antes da minha geração, como Alfredo Cunha, Luís Vasconcelos, entre outros, que já tinham essa componente estética no jornalismo, mas eram poucos. Nessa geração havia mais fotógrafos do que jornalistas. Eles próprios não se consideravam fotojornalistas. Não assumiam a sua profissão em plenitude. Assumiam-se como fotógrafos, trabalhavam para imprensa. Isto muda a partir de uma determinada altura em que deixa de haver espaço para esses profissionais porque começam a aparecer muitas pessoas a quererem muito ser fotojornalistas, cada vez melhores. E não aquela coisa de "sou um fotógrafo, faço aqui umas fotos para o jornal, mas se for preciso, fotografo um casamento, uma fotografia de passe na loja". A determinada altura, apareceu uma geração que se assumia totalmente como fotojornalistas e que não faziam para além de fotojornalismo. É uma geração nova que surge.

Como fotojornalista, privilegio o assunto. Venho do Ar.Co é uma boa escola, mas peca em algumas coisas e uma delas é ter pouca componente fotojornalística. Tem a vertente mais de autor, fotógrafo de galeria, mas depois falta-lhe o fotojornalismo. Mesmo a nível técnico não são muito bons. É mais de conceito. Ainda há tempos

estava com três ou quatro fotógrafos e todos tínhamos vindo do Ar.Co. Estávamos todos a falar de conceito, mas se tivéssemos vindo de outra escola estaríamos a falar em máquinas e aberturas. É transversal a todas as pessoas que passaram pelo Ar.Co. Mas quando cheguei ao *Público* tinha muito conceito, mas depois faltava-me a parte técnica, que é mau, mas ainda pior do que isso, faltava-me a parte da informação. Em termos fotojornalísticos, eu vinha a zero. Isso criou-me muitas dificuldades quando cheguei ao *Público*. Uma vez, fui com Manuela Eanes para o bairro 6 de Maio, em Benfica. Nunca tinha entrado num bairro daqueles porque venho de Castelo Branco. Há uns miúdos nas ruas e eu começo a fotografá-los. Não fotografei a Manuela Eanes a entrar porque, para mim, a Manuela Eanes passou para segundo plano. Claro que hoje é ridículo e riu-me disto. Cheguei ao *Público* e o editor Luís Ramos, que é um tipo com mau feitio, mas é um bom profissional, ainda hoje é muito sério, mas considero-o um excelente fotojornalista, começou a ralhar comigo: "Onde é que está a Manuela Eanes. Isso é que é a notícia? Se quisesse fotografar o bairro 6 de Maio, ia lá agora". Aconteceu dessa vez e noutras situações iniciais onde perdi a objetividade. Fui apurando cada vez mais esse conceito de notícia e é algo que nunca posso esquecer. Como tenho a parte estética e a parte de conceito toda na minha cabeça, sigo a regra de chegar a um trabalho e perceber o que é a notícia, para não me perder. Embora quisesse trabalhar num jornal, ao longo do tempo, quer no estágio no *Público* como na *Focus*, cada vez me senti mais jornalista a trabalhar com uma câmara, cada vez me senti mais um comunicador que usava uma câmara.

7 - Que critérios privilegia na seleção das fotografias?

Sou um péssimo editor. É onde me sinto menos à-vontade e costumo pedir muitas vezes opinião a quem está ao lado. É mais fácil editar o trabalho dos outros do que o meu. Como quando estou em reportagem vivo muito as situações com corpo e alma, depois é difícil escolher entre uma situação e outra. Às vezes, nem é numa imagem que tenho dúvidas, mas sim numa situação. Imaginando que estou no bairro das Fontainhas e tenho um grupo de rapazes que está a fumar uma ganza na esquina e tenho outro grupo que está a fazer outra coisa qualquer. Aí tenho dificuldade em escolher o que é mais importante. Mas tento privilegiar a informação. A fotografar também, mas aí não há problema, agora quando estou a editar é que é mais complicado. Depois a estética, a composição de imagem e a cor.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Que seja uma imagem muito informativa e que tenha uma componente estética altíssima. A última imagem que fiz, não a fotografei; via-a na televisão. Estava a ver o jogo do Benfica e do Barcelona e estava o Messi sozinho, aí com dez jogadores do Benfica. Parecia o Messi contra o resto do mundo. É uma imagem que vi e que se tivesse no sítio certo, teria feito. Lá, tem a componente. Lá está é a componente informativa, o Messi, e o lado estético. Aquilo podia ser quase um quadro.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Faz parte da fotografia como quem escreve. Quem vai para uma reportagem tem valores, influências; a informação é sempre feita por seres humanos. Há sempre uma construção da realidade por parte do fotógrafo ou por quem escreve a notícia. Se crescermos num bairro degradado e tivermos a fotografar um sítio assim, temos uma perspetiva sobre o assunto, se tivesse crescido em Cascais, temos outra, embora os dois queiram ser o mais isentos possível.

10 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Vamos envelhecendo e há aquela máxima "não acredites em ninguém com mais de trinta anos", mas posso dizer que estava quase disposto a morrer por uma boa imagem. Por mais uma coisa qualquer, está disposto a fazer tudo e passado um mês aquilo desaparece completamente, até na nossa cabeça já desapareceu. Se tivesse acontecido alguma coisa no momento, aquilo já não valia de nada, mas a emoção e o calor do momento é mais forte. A nível ético, sou fiel ao código ético e desde que trabalho para outras revistas da Impala tem sido uma guerra. Obviamente, estão a conseguir torcer-me um bocadinho, mas também não tenho sido pera doce para eles. Devo ser o único tipo que ando com o código deontológico na carteira para lhe espetar na cara quando me chateiam. Durante muito tempo recusei-me a fazer *paparazzi*.

11 - Em que situações a fotografia pode pôr em causa o compromisso com a verdade do jornalismo?

Quando se dá destaque a uma situação que não é o todo. Por exemplo, na manifestação em Itália contra a G8, em que morreu um tipo e partiram aquilo tudo. Na

foto que morre o tipo há o polícia. Por formação, estou sempre mais ao lado da esquerda e dos ativistas. Mas há uma foto do polícia dentro do jipe com uma arma ao tipo que acabou por morrer e essa é a primeira foto que vem na linha da Reuters. Vê-se uma arma de frente. Depois, a foto que vai a seguir é um tipo já tombado. Começo a dizer "é o mesmo". – "Não é nada o mesmo". Foi ver e era o mesmo tipo. Tinha uma foto no braço. Três ou quatro dias depois surge a foto na totalidade. Há volta do jipe, estão cerca de dez ativistas com paus e postes. Isto descontextualiza completamente a situação. O polícia reagiu porque havia uma situação de pressão. Aquele fotógrafo da Reuters não foi um tipo isento e profissional.

12 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É outra linguagem. Não vejo como concorrência. Há um bocado essa concorrência entre nós fotógrafos de tentar fazer o melhor. Isso sim. Agora, a televisão é outro campeonato. Há é concorrência entre eles. A televisão tem uma peça para apresentar em x minutos e não sei quantos *frames*. Não vou concorrer com eles, obviamente. A única coisa que concorro com eles é conseguir passar para os leitores o mesmo assunto num só *frame,* que eles têm três minutos para passar. Consigo tendo o cuidado de pôr a parte informativa, a parte estética e emotiva numa só imagem. Levar as pessoas até ao local da notícia através da minha imagem. Fazer uma imagem com vida e força.

13 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Se calhar trabalho um bocado mal em equipa, mas sou um bocado ditador; não me deixo condicionar. Tentam dar opinião, mas não ligo nenhuma a isso. Também não digo nada sobre o trabalho deles. Condicionam a nível de tempo e mesmo ter um conceito diferente do meu sobre o trabalho.

14 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Erros de distração, mas nada de importante ou propositado.

15 - A fotografia era valorizada na revista *Focus*? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço era concedido ao artigo escrito e que espaço tem sido reservado à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Não valorizava, mas se compararmos com o panorama que existe atualmente, se calhar, era menos mau. Há apenas dois ou três órgãos em Portugal onde dá gozo trabalhar. A nível de percentagem, na *Focus*, a imagem servia, sobretudo, para tapar buracos porque o projeto gráfico assim o dizia. No outro dia, ouvi João Gobern a fazer uma crítica sobre quando a *Focus* fechou e, passados estes anos, ele ainda não percebeu por que é que a revista falhou. "Teve jornalistas brilhantes…". Falhou pela componente gráfica ser péssima. Aquilo era parecido com a *Nova Gente* porque era feita pelos mesmos paginadores. Tem de ter uma boa a componente fotográfica e de informação, mas também um embrulho que agrade ao leitor alvo. Davam alguma importância em termos de espaço, para aí 30 ou 40 por cento, mas depois qualitativamente e para quem mandava na revista, a fotografia valia cinco por cento ou menos. Para eles, o fotógrafo e a imagem só serviam para pôr nos buracos. A noção que tenho é que o leitor vulgar não decora o nome de nenhum fotógrafo ou jornalista. O resto pouco se importa.

16 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Lá fora é o mundo. Há muita coisa. Há sítios em que valorizam, outros nem por isso. Nos órgãos de informação estrangeiros de referência, existe um maior respeito pela imagem e tem-se mais a noção que a componente da imagem é importante para a informação do que se tem em Portugal.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Para mim, foi exatamente igual. Estou a falar em termos de conceito. Não é mais fácil ou mais difícil trabalhar com digital do que com analógico. Nos diários, trouxe muitas vantagens. A questão do tempo é fundamental. Depois, o digital é muito mais ecológico. Tornou-se mais fácil trabalhar. É como os condutores de carroças do início do século XX que se opunham à vinda do motor. Para nós, foi um desastre. Permitiu a entrada de muita gente no mercado e de pessoas que não percebem minimamente o que estão a fazer. Na *TV7 Dias*, toda a gente tem uma câmara e fotografa. Quem está a

escrever tem de estar preocupado com a informação e quem está a fotografar com a imagem. Para mim, essa é grande questão. O digital trouxe outra coisa. Agora, quem decide não tem medo de mandar alguém para o terreno e recear que não traga uma única foto. Com o digital já se pode enviar alguém inexperiente porque pode ser um fiasco a nível técnico, mas como tem oportunidade de ver o que fez no momento, pode corrigir o erro. Enquanto antigamente só quando se vinha para o laboratório é que se sabia o trabalho que se tinha realizado, que tínhamos exposto bem e o que estava lá.

18 – Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Faço o mesmo de todos os fotojornalistas do meio: o que é possível fazer na câmara escura. Só que agora há os fotógrafos que veem da moda e também estão a entrar no jornalismo. É algo inconcebível como é que o Sindicato e a Comissão da Carteira nos deixam entrar na profissão sem nos dar qualquer tipo de formação, sem saber se cumprimos as regras éticas e deontológicas. Podemos entrar completamente a zero. A Comissão da Carteira Profissional é uma vergonha.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Não mais do que se fazia no tempo do laboratório.

20 - A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Há uns anos, a *Visão* fez uma montagem da queda do Concorde. A montagem não vem de agora. Os russos eram peritos. A *Focus* fazia isso todas as semanas. A *Sábado* faz isso frequentemente e a *Visão* põe chamas num concorde e depois coloca, por baixo e muito pequenino, fotomontagem. É o que digo. Falta conceito às pessoas que tomam decisões nas redações. Ao não publicarem uma imagem verdadeira, estão a matar não só o fotojornalismo como o jornalismo. Ao pecar uma vez, o leitor nunca mais acredita na imagem. Se há uma situação em que está Obama com Putin de costas, toda a gente vai pensar que é uma montagem; vai-se criar a dúvida. As pessoas não pensam sobre isto, mas já absorveram esta ideia da dúvida e da falsidade. A televisão ainda mantém essa autenticidade, que é muito importante. Quem anda nisto tem brincado com o jornalismo e dado tiros nos pés por mais um leitor. Põe uma capa bombástica. Ganhou cinco mil leitores, mas perdeu dez mil em todos os números seguintes.

21 – E como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos, em especial nos media *online*?

Quem passa num sítio pode escrever ou colocar imagens no seu *blogue*, mas uma coisa é um informador que dá uma notícia outra coisa é o jornalista. Tem uma série de parâmetros a cumprir, a objetividade, a obrigatoriedade de dar o contraditório. O cidadão que escreve ou fotografa algo é como uma fonte que está a dar a notícia a toda a gente ou então aquela fonte dá a notícia ao jornalista que escreve após uma investigação. Só se aceita a publicação de uma imagem de um "jornalista-cidadão" quando fizer sentido, quando for a única imagem que existe de um acontecimento. Por exemplo, os bombeiros fazem muito isso para o *Correio da Manhã* e não vejo mal nenhum nisso.

22 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Sinais dos tempos. Fica mais barato. As consequências dessa opção é que todos os jornais vão ter a mesma imagem, ficam mais uniformes, não há diversidade. Uma Reuters ou uma Lusa põe quatro ou cinco fotos na linha. Eu posso fazer um trabalho muito idêntico, às vezes, até igual, mas há uma grande probabilidade de fazer algo diferente. Essa opção desvaloriza a imagem. Por exemplo, o *Público* concedia liberdade aos jornalistas, havia quase obrigatoriedade de fazer algo diferente. Miguel Madeira dizia: "Aqui a política é tudo o que os outros não fazem". O *Público* todos os dias publicava fotos diferentes. Os fotojornalistas não eram obrigados a fazer o momento, a fotografar exatamente aquilo. Isso dava uma liberdade total para procurar outras perspetivas e todos os dias havia fotografias diferentes. Hoje em dia, se calhar já não encontramos tanto isso, mas continua lá. Houve bons fotojornalistas que saíram, mas o conceito continua lá. Miguel Madeira, Daniel Rocha… Eles próprios se queixam, mas quem está de fora ainda continua a ver alguma qualidade no *Público*. Tudo perdeu qualidade e o *Público,* comparando com os outros, ainda está lá em cima.

23 - Como vê o futuro do fotojornalismo? Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Por um lado, os grandes grupos de comunicação precisam de nós em termos profissionais porque somos uma mais-valia para eles. Nem toda a gente compra calças de ganga na feira. É necessário recuperar a perceção que um órgão de comunicação tem de ter mais qualidade nos conteúdos. Os jornais deixaram de ser dirigidos pelos jornalistas e passaram a estar nas mãos dos gestores. A partir do momento em que o jornalismo passa a ser visto como um negócio, os jornais perdem qualidade. No *Público,* quem decidia era o editor e, na *Focus*, o editor não servia para nada. Toda a gente decidia e opinava sobre fotografia, menos o editor. Na *Sábado*, eles são meros buscadores de fotos. Dão não sei quantas fotos ao diretor de arte, para ele decidir. Quem manda nos jornais são as vendas, os números. O grande problema do gestor é que à volta dos jornais há uma série de parasitas. Este gestor ganha não sei quantos mil euros, o assistente de gestor, outro tanto, etc., etc. Depois, há uma série de pessoas que estão lá para ajudar a tornar o negócio rentável, mas é impossível por causa dos ordenados milionários dos gestores. Ainda há pouco tempo ouvia alguém dizer que a culpa dos jornais estarem em crise não é só a própria crise, mas é consequência do produto ter menos valor e as pessoas deixarem de comprar. Para estes gestores, a aumentar receitas é impor cortes. Mas para mim, a gestão é criar mais-valias, rentabilizar, aumentar e não diminuir, se não o retorno é menor. Por um lado, os órgãos de comunicação precisam de nós, mas por outro estou a ver uma espiral de recessão. Cada vez vai descer mais e não sei onde é que isto vai bater. Não sei se os fotojornalistas irão ser completamente extintos.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Não me parece. Se fosse gestor já tinha estabelecido um acordo com outros grupos para pôr os *sites* pagos. Se tiver cem mil assinantes a um euro já são cem mil euros que entravam para a redação. Se existem canais fechados porque é que ainda não perceberam isto. Estão a ser produzidos conteúdos à borla. É tão simples. O *Record* fechou, mas *A Bola* continua aberta. Assim, todos os leitores que o *Record* tinha

andado a conquistar ao longo de anos passou tudo para *A Bola*. Obviamente que defendo isto porque é a sobrevivência do setor onde trabalho.

25 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Havia fotógrafos do *Expresso* que ganhavam ordenados exorbitantes. Nesse tempo, eram bem pagos. Nem todos os fotojornalistas ganhavam isto. Era uma elite que existia no *Expresso* e no *Público*. Depois, quem estava nestes jornais - alguém um pouco mais velho do que eu, mas já sénior - já ganhavam metade, cerca de dois mil euros. Acho que ainda ganham. Isto é tudo tão pequenino que sabemos o que todos ganham. Quando eu entrei, ganhava metade do que eles e quem está a entrar na profissão paga para estagiar e depois recebe trinta euros por serviço, quando antes era cento e cinquenta. Quem está a entrar na profissão, tem um cenário muito decadente. Mesmo que entre para os quadros é a ganhar quinhentos ou seiscentos euros.

Entrevista a Jorge Simão, fotojornalista do *Expresso* até 2013 e fundador da 4See

Realizada no Centro Cultural de Belém, Lisboa, a 2 de março de 2012

Biografia

Jorge Simão nasceu em Luanda a 5 de junho de 1969. Formou-se em Fotografia, no IADE, em 1991. Nesse ano, ganhou um estágio no *Expresso*, onde permaneceu até 2013. Colaborou com várias revistas, como *Desporto & Aventura*, *Saúde Mais* e, entre outras, *Grande Reportagem*. Antes de se iniciar como fotojornalista, trabalhou como fotógrafo de publicidade na Agência Ponto & Traço, entre 1988 e 1990. Já foi distinguido como vários prémios do Fotojornalismo, nomeadamente, o prémio internacional Luis Valtueña, em Espanha, em 2000, o Clube de Imprensa, em 1999, e os prémios *Visão*, na categoria de retrato e de desporto, em 2002. O mais recente foi o Prémio Gazeta 2011, na categoria de fotografia pelo trabalho Revolução no Cairo, publicada na revista *Única* do *Expresso*.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Pelo menos, o que sinto quando ao trabalhar é que estou a levar aos olhos do leitor aquilo que eles não conseguem ver, ou por não ser acessível, mas sobretudo porque não têm essa capacidade; sítios onde não têm acesso. Nem toda a gente pode estar no mesmo sítio, ao mesmo tempo. A função de informar.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes ao longo da sua carreira? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Dos trabalhos que mais marcaram, lembro-me de ter de fazer um trabalho sobre o Casal Ventoso, em 1998, que depois levou ao desmantelamento de toda aquela área. No último dia, João Soares chamou-me à parte e disse-me: "Então, o seu trabalho já sai desatualizado". Tinham mandado, na sexta-feira, as máquinas para lá. Esse trabalho, com o título "Droga no Casal Ventoso", que assinei com a jornalista, foi bastante importante. Outro que me marcou imenso foi "Diamantes de Angola". Como nasci lá, estive um mês com a UNITA, aliás, com Savimbi. E depois, em 1999, estive lá outra vez

para realizar “Angola a Morrer de Fome”, mais exatamente sobre a situação humanitária. Essa reportagem foi capa da revista. O trabalho com os sarauis, em 2002, também me marcou.

Outro foi o trabalho sobre a pedofilia. Esteve na origem do primeiro caso e depois acompanhei toda a investigação com a polícia. A queda de Mubarak, em 2011. Um outro trabalho com impacto foi a cobertura da noite eleitoral de Pedro Passos Coelho. Foi a primeira e única vez que um fotojornalista de um meio acompanhou toda a noite eleitoral. Isso foi publicado no jornal, inclusive na primeira página.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Isso é uma grande discussão. Se tinha a noção que a imagem é a verdade, cada vez mais tiro daí a ideia. Quando estamos a fotografar, somos pessoas. E se estiverem 100 fotógrafos a trabalhar, possivelmente, vão sair 100 fotografias diferentes, não só pelo instante do disparo, mas sobretudo pelas opções de perspetiva e técnicas que cada um faz. Daí vai resultar fotografias completamente diferentes. Quando estou a trabalhar, faço todo o tipo de fotografia. Trabalho como fotojornalista e no *Expresso* fazemos tudo e mais alguma coisa. Como gosto mesmo de fotografar, é mais uma forma de viver do que profissão; gosto de fotografar tudo e tudo são fotografias, depende daquilo que estou a fotografar. Mas área do fotojornalismo e da fotografia documental tento ao máximo fotografar o que lá está, tendo em conta que, de facto, eu é que determino o que vou fotografar, quando vou fotografar e o instante em que vou fotografar.

5 - Enquanto editor, a que critérios recorre (ou recorreu) para selecionar as fotografias?

Para mim, a fotografia é, sobretudo, informação. Tenho sempre isso em conta. Qualquer fotografia, seja de uma guerra ou de um simples objeto, é informação. Mais básica e acessível que há é a fotografia. Está provado que se o jornal tiver uma imagem, olha-se logo para lá. E não é preciso ser fotografia. É tão óbvio e natural para nós, mas estamos a ver informação, que dirigimos naturalmente. Quando estou a fotografar, tenho sempre essa noção, que é informação e o que tento fazer é o que mais me encanta e me chama mais a atenção, que é a procura da boa luz. A outra é tornar essa informação o mais fácil possível para o leitor, despi-la de obstáculos e

torná-la esteticamente o mais apelativa possível para que o leitor fique preso a essa imagem.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Completamente. Seguramente a minha maneira de ser influencia como profissão, pois, como disse, é mais uma forma de estar e de viver do que uma profissão. Antes de ter uma máquina na mão e de captar a fotografia, já sou fotógrafo com os olhos. Sou muito observador e a fotografia começa aí: observar o mundo e apreender algumas coisas.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Luz e limpeza da imagem. Depois, a parte técnica são sempre escolhas dependendo da quantidade de luz que há, velocidades, diafragmas, dependendo daquilo que se quer comunicar. Há sempre condicionantes quando se fotografa.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Depende da imagem para imagem e do estilo de fotografia. Temos muitos bons fotógrafos a fazer muito bom fotojornalismo e fotografia documental. A mim, sobretudo, gosto de uma fotografia que transmita informação e me faça parar; transmita emoção. Esteticamente, tem de estar correta; tecnicamente, também tem de estar o mais correta possível, embora isso não seja o mais essencial.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

A fotografia é a arte da ilusão. Quando estou a fotografar, mesmo que esteja a fotografar uma situação de gravidade extrema, de guerra e conflito; como estava a dizer, a situação humanitária de Angola - vi miúdos a morrer de fome, esqueletos -, tento dar uma imagem esteticamente boa e logo aí está implícito o meu olhar. Estou a alterar um bocadinho. Como pessoa, uma situação dessas far-me-ia impressão, como fotógrafo não. Estou lá e tento tirar o melhor possível da situação; escolher sempre o melhor. É o real; é o meu real. Cada pessoa que está a ver a fotografia, tem o seu real. Para não dizer que se cada uma tivesse a fotografar, também teriam o seu real. Por

isso, tem de se ter em conta que há o fotógrafo que faz as suas opções quando tira a fotografia e aí há o real daquela situação, da pessoa que está a tirar e depois de quem também vai ver a fotografia. Aliás, a frase que "uma imagem vale mais do que mil palavras" é completamente enganatória; não é verdade.

Se a fotografia não estiver localizada e conseguir identificá-la, pode ser perigoso. E depois, depende da legenda que está por baixo e das pessoas que forem ver.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Depende da intenção com que foi tirada. Se for com a intenção de deturpar o real, pode comprometer. Se o compromisso for fotografar o que está a acontecer, aí não haverá nenhum problema.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não vejo como concorrência. É a imagem em movimento e as pessoas não têm capacidade que aprender tudo o que se mostra, enquanto um *frame* é um instante. Aliás, utilizamos linguagens diferentes, a maneira de ver também é distinta e a informação também é diferente. Por um lado, conseguem ser sensacionalistas e a nós conseguimos ter mais impacto.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Do ponto de vista ético, aí, seguramente, há limites. Não haverá loucuras. Muitas vezes, estamos no *borderline*, na fronteira, e podemos pôr um pé no outro lado. Já tem acontecido. A nível físico, não há grandes limites. Sempre um bocadinho a pensar que "tudo vai correr bem e a mim não me acontece nada".

13 - A fotografia tem sido valorizada pelo *Expresso*? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

O *Expresso* foi das escolas mais importantes de fotojornalismo e, seguramente, a mais determinante em Portugal. Foi daí que saíram grandes fotojornalistas. Conheci Eduardo Gageiro, em miúdo; tive essa sorte e já havia muitos bons fotojornalistas nessa altura. Hoje em dia, temos fotojornalistas brilhantes em qualquer parte do

mundo. O *Expresso* surgiu porque houve a oportunidade, a janela aberta do próprio jornal. Sentiu-se essa necessidade, muito por força de Ochoa, que incutiu isso no jornal, e do diretor que percebia que a fotografia era, de facto, muito importante. Valorizou-se sempre muito a fotografia como informação. Hoje, mudou muito, quer seja no meu jornal como no panorama todo nacional e até internacional. Desvalorizou-se a fotografia como informação. Isso é o aspeto mais importante: perder a noção que a fotografia é informação. De facto, é o mais gritante. Utiliza-se a fotografia como um adereço, como ilustração e a fotografia não é isso. Pode ser usada como tal, mas não é isso. Nesse sentido, o jornal perde imenso, o leitor perde imenso porque a fotografia é mesmo muito importante. Tanto que o jornal tinha editoria de fotografia; Ochoa passou a ser diretor de fotografia – foi o primeiro a ter essa função cá – e hoje em dia deixámos de ter editoria e passou a ser uma secção, em que estamos debaixo do diretor de arte. Existem cinco fotojornalistas no quadro: o João, que é o coordenador; Ana Baião, Alberto Frias, eu, Tope e, no Porto, Rui Duarte Silva, seis. Depois, temos mais três colaboradores fixos; um deles já é há oito/nove anos, outro, seis, e o outro, quatro ou cinco, que é daquelas situações lamentáveis.

Em percentagem, o grafismo tem cada vez mais importância. Há fotografias que necessitam espaço e há outras que não. O que mais me chateia foi ter-se perdido a noção da informação e andar-se a reenquadrar fotografia, o que, para mim, é impensável. Quando fotografamos, nós temos perfeita noção do que queremos fazer e mostrar. A partir do momento em que mexem na imagem, estão a alterar a informação da fotografia e o sentido de leitura é completamente diferente. Agora, explicar isto aos gráficos? Entre o texto e a imagem, a percentagem é muito menos. Usa-se muito como ilustração; a fotografia em termos gráficos. Agora, se aquilo vale alguma coisa: zero. Vê-se, sobretudo, retratos e carinhas.

14 - O trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom "trabalho de equipa?

Considero que influencia positivamente. Todas as experiências que tenho tido e acho que isso tem a ver com a minha maneira de ser, dou-me muito bem com os jornalistas e tentamos trabalhar em conjunto. Tive uma ou outra experiência negativa, mas normalmente, tenho perfeita noção que não consigo fazer o trabalho sem o texto e os

outros que trabalham comigo também sabem que o trabalho sairá muito mais rico quando complementado com a fotografia.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Em todos os lados, há bons e maus exemplos. Temos cá muitos bons exemplos. Nós já fomos um grande exemplo; talvez, o melhor, mas acho que em todo o lado há bons e maus trabalhos.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem sua?

Muitas. Nunca houve grande gravidade nisso. Troca de nomes, de locais, legendas trocadas. Especificamente um caso concreto, não me estou a lembrar, mas acontece muitas vezes.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Sobretudo, a nível técnico, tornou-se muito mais fácil a captação de imagem. E a capacidade da fotografia viajar. Hoje em dia, a máquina faz as sensibilidades todas e envia-se uma fotografia para qualquer parte do mundo desde que se tenha um computador com rede.

17a) - O digital banalizou o uso da fotografia?

Quanto à democratização da fotografia, já acontecia quando foi lançada a máquina Kodak. Todos tinham a mania que sabiam fotografar. Toda a gente faz fotografia, pelo menos, capa imagens. Agora, uma coisa é tirar fotografia ou fazer um registo de família e outra é o que nós fazemos: trabalhar a sério com a fotografia na informação. A imagem está, de facto, muito democratizada, na quantidade de gente que há a fotografar e na quantidade de fotografia que se utiliza. É uma coisa brutal.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Em termos de fotojornalismo e fotografia documental, o mínimo. Basicamente, só níveis de contraste e mais luz quando é preciso. Num ou outro caso, para poder dar uma melhor leitura, pode-se usar o que utilizávamos antigamente, que é queimar zonas. De resto, tirar a acrescentar coisas, não. E como disse, fotografo tudo e mais alguma coisa.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Apenas ajudar em termos de luminosidade e, quando tecnicamente as fotos não estão boas, dar uns ajustes. Colocar, retirar, colagens e não é, de todo, permitido. Ainda há pouco tivemos um caso no jornal, que até foi primeira página, e isso foi de arrepiar. Foi a fotografia do Passos Coelho com Cavaco Silva, frente-a-frente. A fotografia foi primeira página, eles estavam, de facto, juntos, mas recorta-se a imagem e temos os fulanos frente-a-frente, alterou-se a escala de um e do outro, mudou-se o fundo e descontextualizou-se a imagem, quando estava na sua origem contextualizada, havia gente por trás e uma localização. Isso não se pode fazer. É perder a noção do que é informação.

20 – A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Poder pode, não deve. O jornal tem de garantir e foi o nosso lema durante muitos anos, "se o *Expresso* diz é porque é verdade, se a fotografia está lá publicada é porque é verdade". Essa é a grande garantia. O que acontece é muita gente pedir, muitas vezes, uma alteração da realidade. Se for num caso de um retrato, digo-lhe logo que não é possível; consigo fazer isso no local. Se for produção de moda, aí já é permitido retocar um pouco mais.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

No ano passado, tive a sorte de ter estado no Egito, na queda do Mubarak, e nunca vi tanta captação da imagem. Não tenho nada contra e acho que não são concorrência. Toda a gente capta imagens, a começar pelos olhos. Se têm a capacidade de a fixar, com um telemóvel ou outra coisa, não tem nada de mal. O problema começa em captar e poder usar essas imagens como informação. No *facebook* e redes sociais, é como o outro. Agora, os órgãos de comunicação usarem é que já não é aceitável, a menos que seja um documento em que haja mesmo garantia do que é real. Nós, pelo menos, damos essa garantia, para já não falar da parte técnica.

22 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Tem a ver, sobretudo, com a economia. Eles são mais baratos e estão em todo o lado. Os *staffs* de agência estão em todo o lado. As maiores cobrem os acontecimentos com cinco ou seis fotógrafos no local e têm imagens de tudo e mais alguma coisa. No entanto, não concordo. O jornal existe porque tem leitores. Quem compra vai à procura daquela informação e daquela imagem. Quando temos fotógrafos dedicados ao jornal, há uma linha editorial. O editor tem de dizer qual é, tendo em conta o estilo de cada pessoa a fotografar e quais serão os mais indicados para realizar determinados trabalhos. O leitor está à espera disso. Quando aparece uma imagem no *Expresso*, que também está noutras publicações, perde imenso valor. Passa a ser mais um entre os outros. Neste panorama, têm sido criadas inúmeras agências, uma delas também sou membro fundador, a 4 See, que é anterior à Kameraphoto, funciona em muito mais *low profile*; acaba por funcionar mais no fotojornalismo do que no documental. Quer a nível nacional como internacional, tentou-se fundir os fotógrafos de todas as publicações e funcionar como uma agência interna. A Impala funciona nesse sentido, o *Diário de Notícias* e outras publicações do grupo transformou-se na Global Imagens. No meu grupo, tentou-se criar-se uma editoria que trabalhasse para toda a gente, mas conseguiu-se travar isso. E não têm noção. Cada publicação tem a sua identidade, personalidade. Quando se começa a publicar fotografias cruzadas de umas publicações para as outras, deixam de ter identidade. Perde o leitor, perde o jornal que deixa de ter identidade e economicamente também se perde, porque em vez de comprar dois ou três jornais ou revistas, passa-se a comprar só um. Se o conteúdo é igual. Ainda bem que se conseguiu parar isso, pois seria o descalabro total. Deixa-se de ter identidade.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

Sou otimista e tenho esperança que a fotografia volte a ser valorizada. Não podemos continuar assim. Uma desvalorização completa da imagem, sobretudo quando toda a gente continua a pôr fotografias na internet, *facebook*…Um dia ainda se irá perceber que ainda restam as pessoas que querem a boa fotografia. Aliás, quando se publica uma boa fotografia, aquilo tem um feedback e um impacto diferente. As pessoas param.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Não. Pensam que estão a saber aproveitar porque, supostamente, é mais barato e é mais fácil. No entanto, a imagem do jornal em si perdeu-se completamente. Tem-se estado a destruir as marcas que há nos jornais. Vemos isso no *Expresso*. Perdeu-se imenso a fotografia enquanto informação. O próprio *Público*. Hoje, aquilo é uma chatice do piorio. Depois, o jornal é mal utilizado. Tenho esperança que isso se inverta. Se não for quem trabalha com informação a dar-lhe o devido valor e respeito pela fotografia como deve ser, não estamos à espera que os outros o façam.

25- A fotografia é monetariamente valorizada e o fotojornalismo bem remunerada?

Para aquilo que produzimos, para a qualidade de que nos é exigida – não quer dizer que toda a gente corresponda a isso –, para os riscos que temos de correr, para as ausências de horários e disponibilidade que temos de ter, não é bem paga. A situação alterou-se muito também para os fotógrafos *freelancers*. Não sou dos mais mal pagos, mas também não sou dos mais bem pagos. Considero que ganho acima da média. Mas tenho de fazer outros trabalhos. A fotografia é cara. O jornal tem que nos garantir equipamento. Devo dizer que o último material que recebi foi há seis anos. Tenho duas máquinas a arranjar, uma objetiva parada e sem arranjo. Basicamente, tenho estado a trabalhar com uma câmara emprestada e com uma máquina que comprei a prestações. Ainda ontem tive uma conversa a dizer "como é que é?". Qualquer dia, ando com uma compacta e pronto. Com o meu ordenado não consigo comprar equipamento, que se estraga com uma brutalidade e rapidez incríveis. A digital dura três anos. O sensor, que é fotossensível, gasta-se. A máquina que tenho há seis anos já levou três arranjos brutais.

Entrevista a José Carlos Carvalho, repórter fotográfico da revista *Visão*,

Realizada em Lisboa em 2012

Biografia

Começou a carreira de fotojornalista no jornal regional *Correio da Linha*, entre 1991 e 1992. Em 1993, entrou como estagiário para o *Correio da Manhã*, onde permaneceu de 1993 a 1998. Neste ano, entrou para o *Diário de Notícias*, precisamente, quando o *DN* mudava de imagem fotográfica para reagir a qualidade do concorrente jornal *Público*. Permanece no jornal diário até 2007 para se mudar para a *Visão* neste ano, onde ainda hoje se mantém. José Carlos Carvalho já foi distinguido com vários prémios na área do fotojornalismo, como o Prémio Visão pela reportagem sobre nascimento da filha e, mais recentemente, o 1º prémio Estação Imagem Mora 2011, na categoria de Vida Quotidiana, pela reportagem "Mãe entre Muros".

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Em primeiro lugar, tem de ser verdadeira. E não tem de ser completamente objetiva. Pode ser subjetiva. No fotojornalismo, tem de ser essencialmente verdadeira. Tem de marcar aquele momento; a escolha do ângulo.

2 - Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes ao longo do exercício profissional? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Há algumas reportagens que me marcaram mais. No último ano em que estive no *DN,* fiz uma coisa que adorei. No suplemento de verão, percorremos Portugal inteiro. Fotografei Peniche-Sagres, durante dezasseis dias seguidos. Todos os dias tropeçávamos em histórias diferentes. Percebi que é aquele tipo de história que eu gosto, realmente, de fazer. Estou aqui neste semáforo. É uma da tarde e ainda não tenho nada. Passa um carro carregado de cortiça. Depois, vamos por essa direção procurar alguma coisa com cortiça e dá uma história incrível. E no outro dia a mesma coisa. E no dia seguinte, chegar às 5 da tarde e não ter nada. "Então e agora?" Vamos dar mais uma volta e, de repente, surge qualquer coisa. Durante quinze dias é andar na rua, estar atento. Encontra-se um assunto que se tivéssemos uma semana para o fazer

não iríamos dar a mesma importância àquilo. Depois, é giro. Tem o valor que tem. É um suplemento de verão, não vai mudar nada com isso, nem é uma notícia que vai denunciar nada. Mas é andarmos na rua, relatar o que salta à vista e sermos livres ao ponto de quem lá está acreditar em nós. Acreditar que aquilo é uma boa história. Aquelas coisas que ninguém dá valor e que adorei fazer. Mas também porque havia uma total confiança de quem estava do outro lado. Mandávamos e era certinho. Sabia que aquilo era sempre igual e não havia uma única vez que me questionassem porquê aquela e não outra. A mesma coisa para o redator. O acreditar pleno. Acho que a edição tem de ser feita antes. É aquela pessoa que vai para não se ter a preocupação de "agora vou ter de rever o texto desta pessoa ou não era bem isto". Aquela pessoa era a indicada à nascença. Depois, fiz outras coisas. Estive no Iraque quando foram as tropas portuguesas e a situação foi muito interessante, não só em termos de imagem, mas de comportamento. Como é que se tem de reagir a uma série de coisas. Às vezes, há situações que dá vontade de fotografar, mas sei que tirar a máquina naquela altura é a maior burrice que se pode fazer. Ou vai pôr em causa o trabalho todo. O ano passado realizei um trabalho que gostei muito, das mães nas prisões. Levei quatro meses para terminar. Tem de se conquistar a confiança. Correu muito bem porque fiz para mim e não para a revista. A *Visão* depois aproveitou. Foi o trabalho que ganhou o prémio Mora. Isabel Nery disse se eu queria ir fazer e realizei-o numa liberdade gráfica. As imagens que mandei são todas gráficas. Às vezes, tenho alguma dificuldade em equilibrar o que faço para a revista e o que faço para mim porque há coisas que, embora goste, sei que só funcionam em dupla página. Esse trabalho gostei muito de fazer, sobretudo, porque são reportagens muito honestas. Não tenho uma única imagem que tenha pedido para acontecer absolutamente nada além do que está ali. Tenho noção que, em termos gráficos, ainda poderia ter ficado melhor. Mas não estaria aqui a dizer que tinha sido completamente honesto.

Cheguei a uma altura em que só quero fazer trabalhos muitos honestos. Às vezes, há uma imagem que não é. Gostava que fosse; é muito bonita, mas falta-lhe a honestidade absoluta. Por isso, estou a dizer que tenho de editar antes. Há uma imagem que fiz, mais uma vez para mim, que me marcou muito. Aliás, as imagens que me marcaram mais foram aquelas que fiz para mim ou que me dediquei ao máximo e me deram muito gozo fazer como o do suplemento de verão, que resultou em

histórias fantásticas. Fotografei o nascimento da minha filha. Entrei lá com uma ideia e sai com outra. Quis fazer o nascimento do meu filho, mas não consegui porque o parto complicou. Tiraram um minuto antes e não consegui fazer. Como complicou, quando viesse o meu segundo filho, que foi uma miúda, disse que tinha de nascer de cesariana, custasse o que custasse. Nasceu de cesariana, tudo controlado. Eu estava lá e fiz aquelas coisas do antes. Tinha uma ideia que não consegui fazer com o meu filho, que era a cabecinha a sair. Estava a fazer aquilo e depois tive um problema. Tem de se ir para a cabeceira. Comecei a fotografar quase no fim; eles começam a tirar cabeça e eles dizem passe para aqui e aí faço-me um pouco surdo ou dou dois passos para trás e ganho um pouco de tempo para que o momento comece a acontecer. Quando chega o momento, a equipa médica fica distraída com aquilo e fotografo. Aquela ideia que tinha da cabeça de fora; só a cabecinha…Disparei, disparei. Aquilo estava com o *pantone*, só com aquela luz. Medi só a luz para a miúda e não para os médicos para não haver problema. De repente, há um momento, quando se estica toda, que disparo. Fiz a imagem e quando cheguei a casa, depois de ter estado a jantar com dois amigos fotógrafos, disse-lhes de entre os fotogramas todos: "Ainda vão ouvir falar desta imagem". Mais uma vez, a liberdade de edição, de não estar preocupado em ter de publicar, obteve resultados. Porque é aquele momento. Claro que me marca um bocadinho. Daqui a vinte e cinco anos vou voltar a olhar para aquela foto e a sentir o momento. Tenho que me sentir bem no sítio onde estou e estar lá porque as pessoas querem.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

O mais possível. Gosto de imagens que não tenham uma só leitura; que mostre várias histórias na mesma imagem. Gosto de histórias que sejam realmente verdadeiras e tentem ser o mais possível a realidade. Ao longo deste anos todos, tento que seja verdadeira de uma maneira que, para mim, também é muito importante: a minha presença não pode ser uma coisa que mude quem está do outro lado. Não me sinto bem. A minha presença tem de ser algo abstraído. Chegar ao fim do trabalho e dizerem-me "já me tinha esquecido que você estava aqui". Esta ideia de as pessoas não se distraírem pelo repórter fotográfico estar ali é importante. Gosto de trabalhar sozinho por causa disso.

5 - A que critérios recorre para selecionar as fotografias?

Quando seleciono, não tenho a possibilidade de editar como escolho. Normalmente, edito para um sistema que vai ser para o dia, para a próxima semana, para arquivo ou para arquivo morto. Tenho de fazer um equilíbrio entre o que edito. Eventualmente, quando, por exemplo, imaginemos que estamos na terça-feira de manhã e determinada coisa para fazer para a revista desta semana. Tento arranjar ao máximo um ângulo que perdure para a edição que vai sair a meio da próxima semana. Sobretudo, mesmo que me "cropem" a imagem, quero que as pessoas olhem para aquilo e pensem. "Ok. Isto está "cropado"; não está bonito, mas tenho a certeza que ele não fez isto assim". Perceberem que se falta lá algum elemento cortado, percebam que eu não fiz isso. Tento ao máximo que goste de ver a fotografia na linha e que salte à vista mesmo que esteja num formato pequeno. Quando são imagens boas, elas saltam à vista mesmo em ponto pequenino. No tempo dos negativos, um bom negativo destacava-se logo. Normalmente, era nos últimos seis negativos.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Sou extremamente desorganizado, extremamente distraído e muito pouco concentrado. Para mim, a fotografia é exatamente o oposto. Sou altamente profissional, extremamente rigoroso; não tem nada a ver com minha vida, em que sou desleixadíssimo em muitas coisas. Há quem diga que se eu conseguisse levar tudo como levo a fotografia fazia coisas muito boas. Posso dar um exemplo. Durante dois anos trabalhei no *DN* e, apesar de ser um jornal diário e na altura tínhamos sempre muita concorrência com o *Público,* o que era ótimo e super saudável, as pessoas diziam que aquela fotografia era minha sem o nome estar lá. Acho que criei algum rigor e obriguei as pessoas ao longo dos tempos. Considero-me minimamente justo e detesto entrar na privacidade das pessoas. Não quer dizer que não façam fotografias que exijam muita privacidade, mas tenho o cuidado de pedir, deixar um recado. Tento ser muito honesto para quem está do outro lado. Se a pessoa disser, "eu não quero essa fotografia", não tiro. Mas acho que sou honesto. Já trabalhei em vários sítios onde, às vezes, era difícil essa honestidade.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Apesar de tudo, sou muito estético. Sou muito rigoroso na abordagem e no ângulo. Faço questão que na revista onde trabalho a foto seja publicada da mesma maneira. Uma boa fotografia fotojornalística tem de ser também bonita e não apenas informativa. Se conseguir ficar na parede, fantástico porque tem as duas coisas. Gosto de pormenores estéticos: de linhas, de espaço aberto na imagem; não sou um amante do retrato puro e duro, o que não quer dizer que não haja gente que o faça muito. Mas gosto de linhas, de contraste, sol/sombra. Gosto que esteticamente seja bonito.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Já trabalhei em sítios em que se viam fotografias que não tinham qualidade técnica. Hoje em dia, continuam a existir essas fotografias, mas publica-se porque é única. Às vezes, uma fotografia única pode ter sido feita sem querer; pode estar completamente errada. Sempre foi assim ao longo da história, mas acho que deveria de haver um pouco mais de critério naquelas fotos em que olhamos e pensamos: "Aquilo podia ter sido feito de outra maneira". Consigo perceber que a fotografia do Boeing foi feita por *iPhone*. Não é por isso que, a partir de agora, todas as fotografias têm que ser feitas por *iPhone*. E adoro fotografar em *iPhone*. Nas revistas, noto mais isso. Se calhar, e o meu olho crítico. Olho e penso: "Isto fotograficamente tem o quê? O foco está onde?". Mas como disse, às vezes, a culpa não é de quem fez, mas de quem editou. Ou não é do editor e é de alguém que nesse dia o estava a substituir ou é dos nossos sistemas das redações, em que aquilo vai para uma linha e o redator enquadra para determinadas posições ou desenquadra para esquerda e aquilo apanha o que estava desfocado e não o que estava focado. Tem de haver algumas regras. Acima de tudo, o enquadramento tem de estar devidamente identificado. Se é fotojornalismo, aquilo tem de contar uma história.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

A partir do momento em que escolhemos a lente que usamos, o ângulo que tomamos, estamos a enquadrar à nossa maneira. Há sempre uma intervenção por parte do fotógrafo. Agora, independentemente do olhar de quem está do outro lado, se eu conseguir colocar as pessoas observadoras naquele sítio, elas vão ver o mesmo que eu

vi. Não há aqui o erro, nem a mentira. Há um momento que sei que é possível parecer uma coisa que na realidade não é - às vezes, a própria legenda pode ajudar a descodificar o que está ali -, mas acho que temos alguma intervenção. Quando olho para uma imagem e vejo duas perspetivas, penso por que é que de um lado está uma coisa tão agressiva e do outro está algo que contradiz tudo. Mas isto sou eu. No fotojornalismo é difícil procurar isto. E procuro mais isto porque sinto que, na *Visão*, o aperto de mão que acontece naquele dia para a semana já não vale nada. Já todos deram amanhã de manhã. Esta busca de procurar um ângulo diferente, às vezes, obriga-me a estar com atenção a outras coisas.

10 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Nunca tive numa situação em que valesse a pena arriscar pouco mais do que aquilo que tenho arriscado até hoje e fazer aquela imagem porque é estritamente necessário e é a única maneira de provar que aquilo aconteceu. E refiro-me à abordagem. Em situações de manipulação, há coisas que me custam porque há alguns jornais que enganam o público. Quem está nesta área percebe que é mentira, mas o público é enganado. A maneira como certos jornais juntam duas imagens. As pessoas olham para aquilo e dizem "estes senhores estiveram juntos", quando na realidade isso nunca aconteceu. O que me custa é que isso passa para quem está a ver como sendo do fotógrafo. O jornal está a fazer acreditar que aquilo existiu na realidade. As pessoas não têm capacidade para separar isso. Temos nós. Isso é perigosíssimo para nós que trabalhamos, porque em conversa se diz "eu no jornal vi os dois juntos. Vocês estiveram lá e não os apanharam juntos". Ainda no outro dia vi uma notícia sobre os novos canais de televisão, no *Correio da Manhã*. No outro dia, vi outra coisa gritante no *JN* e n'*O Jogo*. Foi uma coisa gritante, em que retiraram o jogador. É preocupante quando as pessoas alteram coisas.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Nunca vi a televisão como concorrência. Mas hoje em dia, temos um grave problema na fotografia. Os diretores e quem está a tomar conta das revistas e jornais têm a ideia

que, como a câmara grava e fotografa, temos de fazer as duas coisas em simultâneo, o que é atrofiante. Uma coisa é dizer "vai fotografar" ou "amanhã não vais fotografar, mas sim filmar", outra é as duas ao mesmo tempo. Não vejo como concorrência. A imagem é completamente diferente.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Não faço tudo e nunca fiz. Não justifica absolutamente nada. Pode haver a possibilidade de fazer de outra maneira para mostrar o mesmo. Não estou disposto a fazer tudo pela fotografia.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelos jornais e revistas onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Fiz o percurso mais básico possível. Comecei a estagiar num jornal regional, o *Correio da Linha*, onde estive de em 1991 e 1992. Depois, embora já estivesse a ganhar dinheiro, fui fazer um estágio para o *Correio da Manhã*, onde a imagem era muito importante, mas não tinha valor. As fotografias não eram assinadas. *Estive no Correio da Manhã* de 1993 a 1998. Qualquer coisa que fosse diferente do "é isto" era uma chatice. Controlar os rolos, fazer um trabalho inteiro com um rolo. Mas no *DN*, onde estive de 1998 a 2007, as coisas já foram diferentes. Apanhei uma altura muito gira porque foi quando o jornal tinha mudado porque apareceu o *Público*. Estou na *Visão* desde 2007. Apanhei uma altura no *DN* em que havia um *boom* da imagem. O *Público*, realmente, elevou imenso a imagem. Na altura, o *DN* tentou acompanhar essa qualidade. Mudou muita gente; houve alguma liberdade, apesar de ser muitas vezes rígido. Era engraçado porque foi nessa altura que me tornei mais perfecionista na imagem. Obrigava-me a não ter de usar uma grande angular para fazer uma fotografia diferente. Era muito exigente. O meu editor, Rui Coutinho, tinha vindo dos Estados Unidos com uma mentalidade americana, com todos os defeitos que ele tinha, mas com os horizontes muito abertos, e ali ele era um líder. A fotografia era intocável e nós éramos muito bem defendidos. Isso exigiu muito de nós e obrigou-me a fazer com uma 50 mm o que facilmente se fazia com uma 17-35. Foi na altura em que apareceram as grandes angulares. Hoje em dia, vejo as pessoas a dizer, "está ali um bocado abaulado"

e durante anos ninguém ligou a isto. Mas nessa altura a fotografia tinha valor; era importante ter ali o nome, levar o fotógrafo para o estrangeiro com o redator. Tornou-se uma mais-valia ter um repórter fotográfico na equipa. Isso não acontecia muito porque era as agências fotográficas que faziam. Infelizmente, agora perdeu-se muito e voltámos para trás. Este declínio começou a acontecer partir de 2003, quando o digital entrou de "armas e bagagens" na fotografia.

Quando a percentagens, em espaço físico, às vezes, é ela por ela. Em espaço qualitativo, hoje em dia, a fotografia está no último degrau das prioridades das redações. Temos a parte económica, temos o grafismo; há uma ditadura gráfica que se instalou na maior parte dos sítios e a fotografia está a voltar àquele ponto de qualquer coisa serve porque o que interessa é o grafismo. Depois, é muito complicado. Há menos espaço para os redatores escreverem, então, utiliza-se uma fotografia que tenha um espaço neutro para que caiba uma coluna de texto em cima da fotografia. É o grafismo, a escrita e depois aquelas imagens que, eventualmente, fazem sentido ali. "Podemos fazer aqui uma bola na imagem porque ainda ganhámos aqui umas palavrinhas".

14 - O trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom "trabalho de equipa?

Trabalho muito bem em equipa, mas condiciona sempre. Umas vezes para bem e outras para mal, mas é normal. Às vezes, a entrevista dura três horas; dedicam esse tempo ao redator e depois para nós não têm tempo. Nos diários trabalhamos sempre em equipa. Aliás, sou do tempo em que a equipa era de três pessoas; o motorista fazia parte da equipa. Quando alguém nos tratava como "o meu fotógrafo", é uma questão de como respondíamos a primeira vez a esse assunto. O preocupante era os que entravam de novo e vinham com essa ideia. Não é fácil trabalhar em equipa quando são períodos muito grandes ou, por exemplo, nos diários em que temos de saber trabalhar em equipa porque não podemos arranjar chatices com ninguém. Amanhã, estará a fazer outro trabalho connosco outra vez. É bom não ter chatices com aquela pessoa. Às vezes, é preferível fazer o trabalho sozinho. Até posso ter ido em equipa, mas tenho de dizer agora vai embora que preciso de ficar aqui mais dez minutos sem mais ninguém. Então, peço ao redator que não fale.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Quando vejo uma revista como a do *El País*, percebo que sim. Por vezes, vejo o *El País* jornal e até tenho algumas dúvidas se valoriza. Acho é que o nosso papel é diferente. Temos mais valor independentemente se valorizam mais ou menos as nossas imagens. O trabalho de um repórter fotográfico em França é mais valorizado. Em Inglaterra, quer se trabalhe para um tabloide ou não, a fotografia é importante porque conseguiu o que mais ninguém teve. Mas não existe assim uma grande diferença. Os Estados Unidos sim, mas…A *Time*. Por vezes, vejo a *Time* e apercebo-me que há ali meia dúzia de fotógrafos que trabalham para esta revista, mas e os outros? Esses dizem que valorizam, mas se formos falar com os outros dizem que não. Andam há anos a tentar publicar na *Time*. Às vezes, entrar no mercado é uma sorte e depois tem de se manter.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Não, sempre fiz as minhas legendas.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

O crédito de quem faz passou a ser muito inferior. Como toda a gente faz, desvaloriza-se. Antigamente, cada vez que as pessoas faziam um disparo era como um casino que descontava dinheiro no bolso delas e hoje em dia não desconta. Por uma questão de probabilidades, se eu fizer duas mil fotografias, nem que seja por erro, alguma delas será interessante. Antigamente, davam-nos um rolo de trinta e seis e nós aproveitávamos os trinta e seis fotogramas.

17a) - Consequências do digital?

Toda a gente se mete no nosso trabalho e acha que sabe fazer, que tem uma opinião que está bom ou não porque no dia anterior até fez umas coisas e aquilo ficou muito giro. Portanto, a abordagem que temos sobre os assuntos foi a mesma que eles tiveram e, por isso, já não gostam tanto. São consequências do digital e da massificação da fotografia. Nós também temos alguma culpa. Principalmente, quem nunca trabalhou com o negativo, tem uma abordagem de metralhadora. O meu editor dizia uma coisa muito engraçada que partilho: "Há fotógrafos que trabalham com metralhadora; há fotógrafos que pegam na metralhadora, apontam para as pessoas

que têm de acertar e dão uma rachada. Às vezes, acertam. E depois há outros que são *snipers*. Com a mesma bala são capazes de matar duas pessoas ao mesmo tempo. Quem entrou na era digital dispara muito, mas não quer dizer que dispare bem. E tem um grave problema que é na edição. Tem tanta coisa para editar e hoje em dia é tão rápida a entrega dos trabalhos e a exigência da edição que, muitas vezes, eles são os primeiros a reconhecer que deviam ter mais tempo ou deviam ter feito menos. Dou um exemplo, está ali uma pastelaria. Os fotógrafos da era do digital ainda nem chegaram ao sítio e já estão a fotografar. Nós não. Chegávamos à pastelaria, bebíamos um café, percorríamos a pastelaria e fazíamos o trabalho. Às vezes, tenho de voltar para trás e tentar fazer o mesmo exercício de antigamente. Tentar acertar em apenas doze fotogramas.

Apesar de se falar da rapidez do digital, às vezes, antigamente, também nos davam mais tempo para fazer as coisas. No meu caso, não. Nos diários, essa vantagem da rapidez é mais visível.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Tiro algumas coisas que, eventualmente, não deviam estar lá por problemas da câmara. Um pelo, um lixo que não devia estar naquele sítio, o sensor que está sujo. Não retiro absolutamente nada, nem que sejam um fiozinho que está no canto. Mas faço outra coisa. Se tenho espaço para reenquadrar, para que aquele fiozinho na parede não apareça, eu reenquadro. O *crop* é permitido e, às vezes, até é benéfico fazer um ligeiro *crop* porque não dava espaço para quem vem na linha voltar a cortar. Tenho um problema. Como gosto de imagens amplas, às vezes, tem muito espaço vazio que parece não estar lá a fazer nada. Mas não mudou nada. Às vezes, uns ajustes de tom. Não meto luz onde não há.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Deve ser mais ou menos o que disse antes. Tenho um senhor em contraluz. Tem chapéu e eu não posso, se a luz vem das costas, não posso inventar a luz, a menos que usasse *flash*. Pode-se abrir ali um bocadinho com uma máscara, mas aquilo fica com um efeito completamente. Desde que seja assumido e para pôr em casa num quadro, tudo bem, mas não é verdadeiro.

20 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Cada vez mais, as pessoas dizem "depois você altera isso em *Photoshop*". E não são aquelas pessoas que ouvem falar em *Photoshop*. Há muita gente. Há pessoas com mais instrução e mais cultura que dizem isso. Aos quais, eu respondo sempre: O fotojornalismo não tem Photoshop.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Não vejo como uma concorrência. Desde que esteja identificado, tudo bem. O problema é quando o jornal recorre a isso para não enviar pessoas para aquele sítio. Acho que mais cedo ou mais tarde, eles vão perceber que não é a mesma coisa. Os cidadãos são mais bem tratados pelos correspondentes porque ninguém grita com eles porque é que a foto não apareceu. Mesmo que tivesse alguma coisa contra eles, já está tão enraizado que já não há hipóteses.

22 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Acima de tudo, é mais barato. Claro que desvaloriza a identidade do jornal ou revista porque arriscamos a, no outro dia, ter todos os artigos com a mesma fotografia. Às vezes, os editores pensam "vou por aqui porque esta imagem é muito gira e diferente", mas os outros editores também têm essa cultura e, muitas vezes, vão escolher a mesma foto. Acontece que se tem a mesma página no assunto como a mesma fotografia.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Quando entrei para a *Visão*, eu vinha de diários e levei um grande choque. Todas as pessoas achavam: "Vais trabalhar para um sítio espetacular", mas para mim tem sido uma desilusão. Mas, honestamente, era consumidor da *Visão* e percebia o que a revista fazia, sobretudo, até que Cáceres Monteiro foi vivo. Quando cheguei, percebi que o jornalismo anda aqui a tentar encontrar um caminho; utilizar muitas coisas para

tentar fugir aquilo que acho que faz sentido. Não temos de estar sempre a utilizar fórmulas gráficas ou a ter grandes colunistas para nos fazer comprar o jornal. Temos que ser honestos para as pessoas e mostrar histórias que elas gostem de ver. Quando fui para a *Visão*, a maneira como nós éramos tratados e como o grafismo estava a entrar, achei, como fotojornalista, que aquilo tinha mais cinco anos de vida. O facto é que cada vez há menos pessoas. Quando alguém sai, não entra ninguém; vem um colaborador. O contrato que se faz com a pessoa é de usar e deitar fora. Quer eles queiram quer não, a pessoa não vai com o gosto que devia ir. É a mesma coisa que estar no banco ou ser titular. Não é a mesma coisa. Pode ser quando podemos aspirar a ser titular. Agora, quando estamos no banco e somos sempre guarda-redes sobressalente é muito chato. Às vezes, acho que isto ainda pode voltar atrás. Se voltarmos a fazer coisas que mostrem a verdade. E isso significa fotografá-lo como ele é, independentemente da senhora que está ali ser bonita ou ser feia. Isto foi uma das grandes discussões que tive com o nosso diretor gráfico e das revistas. O que andamos a fazer é deixar de ser uma *newsmagazine* para ser uma *magazine*. Acredito que ainda se pode fazer alguma coisa. Vai mirrar um bocadinho. Vão sair alguns; não vão entrar nenhuns. Talvez a minha geração fique durante mais algum tempo. A geração dos cinquenta anos, como o Alfredo e outros, sai. Não vamos continuar a fazer fotografia como daqui a quinze anos. A tendência é ter alguém e contratar.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Sim. Houve uma altura, quando isto começou a acontecer, que eu pensei que tínhamos de ser nós a saber fazer este trabalho, a saber fazer vídeo e usar as novas plataformas. Caso contrário, vai ser o redator e o nosso papel vai ficar cada vez mais fragilizado. A única maneira de termos importância é sabermos dominar as coisas que as direções consideram importantes. Hoje, se filmar, tenho mais crédito do que se fotografar. Depois, cabe-nos o outro lado. Quando estivermos a executar este tipo de coisas, saber dizer "não. Hoje vou só filmar; hoje vou só fotografar". Eles têm de voltar a acreditar que nós é que sabemos desta matéria. Pelo menos a *Visão*, eles têm apostado muito no *iPad.* Para ser honestos, nos *sites,* não. Foram daquelas coisas que estiveram aqui dez anos. Apenas os diários, com notícias, para se ir sabendo o que está a acontecer. Em termos de imagens, nos Estados Unidos há projetos giros. A

mentalidade tem de ser mudada. O que está a acontecer é pensar em fazer a revista e adaptá-la para o *iPad*. E não pode ser assim, mas precisamente o contrário. Tenho de decidir que amanhã vou fazer um trabalho só para o *iPad*. Não vai entrar na revista. Fica para arquivo para depois usarmos. As administrações têm de perceber que, durante dois dias, vão ter de pôr um colaborador, pois vou estar só a fazer aquilo. Não posso estar lá e dizerem-me "vem cá fazer isto porque nos surgiu outra coisa". Isso é possível, agora temos é que valorizar a montra que temos. Com mil e tal pessoas a comprar a versão *tablet* e ainda não é a grande montra; também temos de fazer outra coisa. No digital, vivemos o mesmo problema que antigamente tinham com a assinatura das fotos. No digital, as fotos nunca vêm assinadas e quando estão, aparece no fim. Tem de haver uma maneira de identificar que aquela foto é daquela pessoa; como vem o texto. Normalmente, vem à cabeça. Isso é uma coisa que ainda não está muito tratada. A ideia agora é só fazer a versão *iPad* a tempo e horas para na quinta-feira estar disponível.

25 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Estamos a ganhar menos e para quem chega é super mal paga. É desgraçadíssimo. Ninguém aguenta. Ninguém vai ficar nesta profissão. Tem um desgaste, uma exigência e não tem a outra parte: a recompensa de chegar ao final do mês e dizer. "Estive ali, mas valeu a pena". Depois, há certos equilíbrios. Se trabalhamos num sítio onde respeitam o nosso trabalho, até podemos ser mais bem pagos. Agora, o que está a acontecer é que está a ser mal pago. Os sítios estão cada vez a dar menos valor à imagem. As fotografias não saem como os fotógrafos gostam de a ver. Não quer dizer que isto esteja completamente certo. Um exercício giro é voltarmos atrás e percebermos se editávamos da mesma maneira. Não é bem paga.

Entrevista a José Carlos Pratas, fotojornalista e ex-editor da Global Imagens. Entrevista realizada em Lisboa, a 27 de outubro 2012

Biografia

«Trabalho desde 1976. Era *designer* de publicidade. Na altura, não se chamava *designer*, mas paginadores ou maquetistas. A minha empresa teve problemas a seguir ao 25 de Abril. Estava ligado a uma multinacional com relações em África e eu mudei de profissão. Fazia fotografia, mas muito calmamente e tive uma proposta de ir trabalhar para o jornal *Avante*, em 1975. Depois, criou-se *O Diário*, ligado à esquerda, ao PC, e fui convidado para ir para o jornal. Fui como estagiário, não no sentido literal, pois já sabia fazer fotografia, mas como jornalista era estagiário. Estive lá dois ou três anos e depois quis mudar. Fui para o estrangeiro fazer um estágio numa agência noticiosa, na Alemanha, onde estive seis meses. Regressei e comecei a trabalhar em várias revistas gerais; revistas científicas, de lazer e revistas de instituições. Uma fotografia não tanto de fotojornalista, mas de fotógrafo. Entretanto, fiz fotografia industrial, imprimir a cores, técnicas que me vieram a ajudar posteriormente. Saiu a revista *Sábado*, para onde fui convidado a ir. Sai da *Sábado* e surgiu um novo projeto da Impala, a *Época*, uma revista de grande informação. Foi caso único. Um grupo como a Impala fazer uma revista de informação com uma redação de luxo. Foi buscar Wilton da Fonseca para a fotografia. Tinha sido diretor da Lusa, da *Sábado*, Baptista-Bastos…*A Época* durou pouco tempo porque este projeto não interessava ao empresário Jacques-Rodrigues e a revista acabou. Estive algum tempo a descansar e, entretanto, surgiu uma proposta para ir para o *Tal & Qual*, jornal onde adorei estar. Estive muitos anos. Era uma equipa esplêndida com grandes nomes do nosso jornalismo. Éramos nós que mandávamos. Foi uma altura muito boa do jornalismo. O *Tal & Qual* foi comprado por um grupo suíço, a Edipress. Depois, fez-se o lançamento de uma revista de televisão; fez-se o lançamento de um jornal diário, o *24 Horas* e de uma revista pequena, a *Telenovelas*. Portanto, estive na equipa que desenvolveu todo este conjunto de revistas. Estive numa pequena agência no grupo, porque tínhamos muita imprensa, mais a "Visão" e o "Jornal de Letras". O grupo separou-se. Houve alternativa de mudar para os jornais que se desmembraram. Eu fiquei no *24 Horas.* Maldita hora,

se calhar. O *24 Horas* começou a trabalhar sozinho e não ligado ao grupo. Fomos comprados pela Lusomundo. Posteriormente, a Lusomundo foi comprada pelo grupo de Joaquim Oliveira. Portanto, ficámos todos no grupo. Há dois ou três anos, decidimos criar uma agência de fotografia dentro do grupo Global Notícias. Foi uma decisão da administração.»

1a) - Como é que a equipa de fotojornalistas reagiu a essa decisão?

Demorou muito tempo a ser aceite. Tive um grande papel na construção da agência. Tive de convencer muitos colegas meus que a agência seria uma mais-valia. Era um pulo que iríamos dar, não só porque o grupo estava com problemas, correndo o risco de despedirem fotógrafos, como iríamos ficar com uma seção com 20 e tal fotógrafos. Era a maior seção de jornalistas do grupo e isto dava-nos um certo peso porque em vez de comprar uma objetiva mais cara, porque o jornal não conseguia, era a agência que adquiria; o fotógrafo que apenas fazia política podia também começar a fazer desporto ou vice-versa. Havia um leque de fotógrafos tecnicamente preparados para fazer tudo trazendo novos pontos de vistas às diferentes seções dos jornais.

1c) - Essa decisão não pôs em risco a identidade de cada publicação do grupo, por exemplo, a identidade do *Jornal de Notícias*, do *Diário de Notícias*?

Era uma das grandes questões que se colocava. Nós pensávamos que não. Eu pensava que não; Alfredo Cunha também pensava que não, etc. Está tudo na cabeça das pessoas. A experiência que tive foi, quando tínhamos o *24 Horas* no grupo da Edipress, jornais como a *Visão*, o *Tal & Qual*, o *JL*, o *24 Horas* e funcionou tudo bem. Só que não havia jogos escondidos. Se um fotógrafo ia fazer uma reportagem sabia que tinha de fazer para todos. Teria de ter perspetivas diferentes. Se não chegavam um, iam dois ou três. Considero que era bom ter a agência porque temos muito mais meios e outra força. Isto nunca foi bem aceite nem pelas redações, nem pela chefia.

1d) - Mas no seu caso aceitou bem essa decisão.

Sim. Fui dos defensores da agência. Numa das últimas reuniões, em que estávamos em perigo de dizer "ok. Acaba-se com isto", em que estavam todos os fotógrafos e se meteu o sindicato nisto porque se falava de os jornais deixarem de ter a sua autonomia, eu provei que não. Fi-lo com o exemplo de uma fotografia do ministro da defesa que foi fazer uma coisa qualquer. A Lusa tinha uma boa fotografia. Todos tinham mandado fotógrafos para fazer esse acontecimento e três jornais diários

publicaram a mesma fotografia na primeira página. Não tendo agência, todos eles foram buscar a uma agência externa essa mesma fotografia. Se isto acontecia fora, porque é não podia acontecer em casa. Ninguém se importa de ter a mesma fotografia do desembarque da Normandia, no mesmo jornal, sendo uma boa fotografia e outro jornal também a ter.

1e) - E por que motivos deixou a Global Imagens?

Na Global Imagens, tínhamos um diretor, Pedro Tadeu, que tinha sido meu diretor no *24 Horas*. Pessoa inteligente, com uma cultura acima da média, mas de jornalismo percebe pouco. Ele também passou pelo *Avante*. Pela minha história, ele considerava-me o ídolo dele, adorava o meu trabalho. Ter um diretor como Pedro Tadeu, que de fotografia não percebe nada, foi um grande erro. Tivemos um grande diretor, Alfredo Cunha, que cedo começou a ter conflitos vários, de estrutura. Mas o diretor a sério era Pedro Tadeu. Isto começou logo a dar problemas. Outro problema foi os jornais, as chefias nunca aceitaram as agências. Quando as empresas estão em dificuldades e se podem juntar esforços para reduzir custos, uma coisa é ter uma 400 mm, que custam quatro mil euros, em dois ou três jornais, pagas pelo mesmo patrão e outra é termos uma ou duas que se distribui pela equipa toda. Temos uma secretária em vez de termos uma secretária para cada equipa de fotógrafos. Quando se colocam questões económicas, nós, os jornalistas, temos de pensar nelas. Não é porque somos patrões, mas temos de pensar. Os jornais do grupo queriam ter os seus fotógrafos para não ter de funcionar como fotojornalista, mas sim como empregados. «É preciso ir fazer uma reportagem, mas mandámos à hora que queremos e como entendermos. Fazem o que quiser». Na agência, isto não acontecia. Os pedidos vinham para a agência e eram analisados pelos editores e diretores. Nós não podemos ter um fotógrafo toda a manhã para fazer uma foto do Parque das Conchas ou porque determinado jornal marcou uma hora. Isto começou a criar conflitos dentro dos jornais. Considero que boicotaram o trabalho da agência. Eram só problemas connosco, problemas que não existiam. Isto foi o caminhar…Depois, a crise económica nos jornais começou ao ponto de as reportagens serem faturados aos jornais ao minuto. Ou seja, um fotógrafo vai com um redator fazer uma reportagem e há uma estimativa de quanto o trabalho fotográfico vai ser debitado ao jornal. Eles têm x valor para gastar em fotografia e consideram que aquela reportagem demora 20 minutos. O repórter fotográfico só lá

vai estar 20 minutos. Já tem acontecido saírem da reportagem sem os eventos terem terminado. Portanto, neste momento, está assim. Estão a gostar. A fotografia funciona para os jornais não terem as páginas só com texto; para os jornais não serem o *Financial Times*. Como tal, vale tudo.

2 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

É floreado demais dizer que temos uma função social. Não temos. Somos jornalistas como os redatores e fazemos o nosso trabalho. De social temos tanto quanto tem a função de jornalista, tanto como tem um médico, como tem uma profissão que trabalha para as pessoas. Eu não tenho a ideia que tenho um papel importantíssimo na transformação da sociedade porque sou fotojornalista. Somos jornalistas, cumprimos a nossa missão. Somos jornalistas para informar as pessoas dos acontecimentos, por isso há aquela frase célebre de que nós não fazemos notícias. Nós temos que transcrever para as pessoas a informação.

3 – Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes nos últimos trinta anos de exercício fotográfico? 4 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Histórias interessantes. Tenho uma que provocou muita polémica que foi a foto do jardim em cuecas. Foi uma coisa que me fez ficar com a cabeça a prémio na Madeira e ser proibido de entrar na ilha. Conhecia perfeitamente o Jardim. Já tinha feito vários trabalhos com ele. Estivemos na Venezuela. A irmã dele mora ao meu lado e já me tinha cruzado com ele muitas vezes. Sou amigo pessoal do cunhado dele. Tínhamos feito o pedido de fazer o Jardim no Carnaval. Marcámos encontro às quatro da tarde, na Filarmónica do Funchal, que é onde se vestem. Quando lá chegámos, o senhor Jardim já estava com um copo de whisky na mão e aquilo foi… Aquilo também me custou bastante. Ele vai dando a entrevista, durante os apalpanços às jovens. Tudo aquilo. Entretanto, vai-se vestir. Ele vai para um gabinete e eu vou com ele. Os seguranças barram-me o caminho ele vem cá fora, «não, não». Entrámos os dois, a entrevista continua e fotografo. Fotografo não a pensar «agora está em cuecas». Não. Estava a fazer uma fotografia dele a vestir-se. Ele continua a vestir o fato. Está sentado a vestir os sapatos e a determinada altura diz: «Eu quero que…os deputados do Continente são umas putas. Quero que todos se fodam». Eu usava filme, que se tinha

acabado. Rebobino a máquina, meto novo rolo da máquina e digo: «Ó senhor presidente, desculpe lá, mas não apanhei essa última». Fotografei, ele veste-se, a reportagem continua. Fotografias com amigos e amigas. Tivemos convites de um dos juízes mais importantes do Funchal para ter uma festa particular com meninas do colégio que estava programado ir, no final do desfile. A coisa continua e, a meio do trajeto, dá-lhe um treco lareco e ele vai de coma alcoólico para o hospital. Nós temos aquilo tudo. Telefono para o Vieira, para o meu diretor, e digo que tenho fotos do Alberto João Jardim em cuecas e que ele foi de coma para o hospital. Viemos embora e publicámos a peça. Aquilo deu que falar. O que preocupou não é a história das cuecas, mas sim o que ele disse, pois teve sanções do Grupo Parlamentar. Tivemos audiência com o Grupo Parlamentar a dizer que aquilo era verdade. Eu fiz uma página inteira a dizer como conhecia o Jardim, quando ele disse que nem me tinha visto dentro do gabinete. Fizemos uma peça relativamente ao que ele tinha dito sobre o Parlamento e aos deputados. Isso criou imensa confusão e mandou uma carta para o Presidente da Assembleia da República, Almeida Santos, a dizer que era mentira o que tínhamos dito. Esta é a história que provocou mais polémica.

Tenho uma outra, mais importante do ponto de vista jornalístico, sobre a vinda do Pinochet a Portugal. Uma visita particular. Estava na *Sábado*, que tinha José Vegar como estagiário. Esta história foi uma das coisas que fez com que Eduardo Gageiro se tivesse chateado comigo. Ficou cheio de inveja deste trabalho. Tenho um serviço marcado para de manhã, seguindo a indicação que o Pinochet estava no hotel do Guincho. Estavam lá vários jornalistas, *Expresso*, *O Jornal*, etc., mas ele diz que não falava com a imprensa. Os outros jornais, às nove da manhã, decidiram ir embora. Nós ficámos. Entretanto, o Pinochet sai do hotel com quatro seguranças e vem fazer jogging, de fato de treino. Isto não está mal. Não estava lá mais ninguém. Fui atrás dele, a fazer fotografias dele a correr. Às vezes, os seguranças ficavam para trás, mas nada de especial. Entretanto, regressamos e a filha dele estava no bar do hotel. Vou falar com ela e digo: «Só estou cá eu. Somos de uma grande revista. Por que é que o seu pai não fala connosco? Não custa nada». – «O meu pai não fala, mas vou ver». Ela entretanto desce e diz: «O meu pai não fala com vocês, mas vamos agora para Fátima rezar. Se vocês quiserem ir com ele, tudo bem». Ligo para o meu diretor: «O Pinochet vai rezar a Fátima e vamos com ele.» – «Estás a gozar?» - «Não. Não há entrevistas,

mas vamos com ele». Está bem. Fomos com o motorista. Eles com uns mercedes e um Saab e nós com uma carrinha Quatrelle. Vamos em caravana para Fátima. Eles pagavam-nos as portagens. Eles dirigiram-se para o restaurante. E nós pedimos ao senhor Francisco para nos ir comprar umas sandes não fosse ele sair. Entretanto, quando está para ir, vem o filho dele e diz: «O meu pai convida-os para almoçar. Não há foto, mas…» Está uma mesa com os seguranças, o filho, a filha e vou-me sentar numa ponta, quando ele me diz para me sentar à frente dele. Tive um almoço com ele e tirei uma foto dele com os cozinheiros e os empregados. Fomos para Fátima. Ele lá vai para a igreja com a mulher. Sobe a escadaria e reza. Eu fotografei-o a rezar. Continuava a não dizer nada. No caminho para lá deu umas esmolas a uns ciganos. Mas faltava-me a foto da capa. Porque aquilo, como é evidente, ia ser capa. Tenho foto de reportagem, não tenho foto de capa. Ele vinha a descer a escada do Santuário e digo-lhe: «Precisava de uma foto mais em pose. Não se importa…». Ele diz-me:
«Onde me quer?». – «Está bem aí». Endireitei-o um bocadinho, segurei-lhe nos ombros e fiz cinco fotos dele com a torre do Santuário por trás. Nessa altura, era diapositivo. Não era digital. O "ok" era relativo. Viemos embora. Fui revelar os diapositivos. Estavam bons e fizemos manchete. Foi um exclusivo mundial, cujo título era «Que Deus me perdoe». Foi uma bela reportagem. Foi conseguida e puxada a ferro. Não foi daquelas situações em que os órgãos vão todos fazer a mesma coisa. Não. Consegui mais do que eles. Tenho que tentar fazer uma coisa diferente e correu bem. É o meu papel. Há muitas histórias. Uma por uma situação e outra por outra.
A história de Guterres também tem algum interesse porque nós temos que ter sorte, tal como o fotógrafo que conseguiu a imagem de Bolton. No entanto, temos de ir buscar a sorte; temos de a conseguir. Se em Londres vou de táxi ou se vou distraído, não tinha visto o sargento Coelho. Mas isto são anos de experiência e de trabalho. Estarmos a olhar para as pessoas e vermos que aquilo está a acontecer, mas já aconteceu.

5 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

É evidente que temos de ser sempre objetivos, mas não somos isentos. O objetivo é trazer para as páginas do jornal imagens o acontecimento tal qual ocorreu da forma mais interessante que eu saiba. Pode ser mais artística, ok. Posso não gostar da

palavra. Esteticamente apelativa. Quando fotografo uma pessoa que está a olhar para mim com um ar expressivo, o impacto fotográfico é diferente de estar perante uma pessoa com um ar apático. Mas não somos isentos. Não fotografo uma manifestação de extrema-direita com a mesma perspetiva de fotografar uma manifestação de indignados.

6 - Enquanto editor, a que critério os recorre para selecionar as fotografias?

A imagem tem de provocar sentimentos às pessoas. Por isso é que não sou grande apologista das fotos muito artísticas na imprensa. São muito bonitas, mas não provocam sentimentos. Por outro lado, há fotos esteticamente bonitas, muito violentas. Vamos ver o caso da fotografia de Kevin Carter, um dos fotógrafos do *Bang Bang*, do abutre atrás da criança. É preciso mais para provocar aquela violência. Ele podia pôr uma grande-angular em cima do miúdo com o abutre… O que é que faz com que faça despertar mais as emoções das pessoas em relação a uma determinada situação? Mas temos um limite de sangue e um não à violência gratuita.

7 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Muito. Por isso, há classificações de jornalistas. Há os estagiários, os juniores os seniores, conforme a experiência que vamos tendo, como em qualquer profissão. Um sapateiro faz sapatos. A sua experiência de quando ele sabe fazer sapatos é diferente de quando está a ver fazer sapatos. O médico que sai da faculdade não se vai meter a fazer uma operação. Um engenheiro civil também não se vai meter logo a construir pontes. Temos de ganhar experiência, apesar do fotojornalismo ser uma coisa que já não interessa. Qualquer pessoa se diz fotojornalista. O que é que a minha vida me permite? Muita coisa. O eu ser eu tem-se posto sempre numa posição à-vontade perante a profissão. Infelizmente, isto hoje não acontece, mas já lá vai o tempo em que nós, para determinados sítios, tínhamos de ir de fato. Algo que utilizo para ficar ao mesmo nível do entrevistado. Já lá vai o tempo em que em viagens a África, com os presidentes ou os primeiros-ministros, tínhamos de levar fato por questões oficiais. Fazíamos isso para estar ao mesmo nível. Eu fiz várias reportagens com smoking. Cá não acontece, mas, em Cannes, os fotógrafos estão todos de smoking. Aí é uma questão de décor. Hoje em dia, vamos à Assembleia ou a outro espaço oficial e vemos colegas – eu já vi – de havaianas a trabalhar. Mesmo quando era jovem, tinha esse

cuidado. Nunca andei de havaianas em reportagem, a não ser que vá para dentro de água. Não me tenho dado mal com esta experiência. Quando visto fato ou quando vou fazer um trabalho, normalmente, escolho sempre gravatas melhores que a dos entrevistados para ficar ao mesmo nível ou mesmo ficar por cima.

8- No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Depende muito. Há situações em que nós só temos oportunidade de fazer uma foto. O que eu vou dizer a seguir põe outra questão. Vou fazer uma foto e posso ter que ir enquadrá-la, tentar escolher um enquadramento mais interessante do que aquele que fiz, mas isso é o normal porque há no jornalismo o negativo integral. Como é evidente no digital, é mais fácil manipular, mas, antigamente, por exemplo, se as nuvens que estão sobre o parque das conchas não estavam bem carregadas, eu, ao ampliar a fotografia, dava-lhe um pouco mais de luz para imprimir mais céus. Há limites para tudo. Há uns anos estava no *Tal & Qual* e fizemos uma peça que foi muito criticada na altura. O primeiro-ministro, o engenheiro António Guterres, tinha a mulher doente com problemas de fígado. O gabinete do primeiro-ministro tinha feito um acordo com os jornais em que ninguém falava disto. Era assunto tabu. Não fizeram nenhum acordo com o *Tal & Qual*. Aliás, o *Tal & Qual* não fazia acordos com ninguém. Tivemos uma informação que, nesse Natal, o Governo tinha oferecido ao engenheiro Guterres cheques viagens e ele, todas as semanas, ia de quinta a domingo para Londres acompanhar a mulher. Ou seja, nós estávamos sem primeiro-ministro de quinta a domingo. Nós entendemos que era motivo para reportagem e começámos a tratar desse trabalho. Fomos muito criticados. Esta foi uma das minhas grandes histórias. A primeira vez correu mal porque fui num avião, o meu colega redator foi noutro. Levámos as nossas mulheres connosco e, quando chegámos a Londres, cada uma ficou em diferentes portas do aeroporto Heathrow porque ele poderia sair por uma delas. Portanto, elas estavam em duas e nós estávamos noutras duas. Entretanto, não o vimos e acabámos por ficar em Londres sem saber onde ele estava. Fizemos uns telefonemas, pesquisas e ficámos a zero. Tivemos informações que a mulher do primeiro-ministro estaria num hospital especializado em problemas hepáticos. Havia dois hotéis perto desse hospital e ele estaria num deles. Entretanto, as nossas mulheres regressaram a Lisboa. Numa manhã, eu e o meu colega decidimos: eu vou

para um hotel e tu para outro. Eu fiquei num hotel que ficava relativamente perto do hospital. Entretanto, sai do lugar onde nos encontrávamos os dois e disse para o meu colega: «Eh pá. Eu vou a pé». Gosto muito de Londres, era Outono e aquilo estava apetecível e lá fui. A meio do trajeto, estava num bairro da classe média e, do outro lado da rua, vejo atravessar o sargento Coelho, que era um membro do corpo da segurança pessoal da PSP. Telefono para o meu colega e disse: «Vem, que ele está aqui». E estava. Entretanto, eu tinha descoberto, em Londres, a casa onde ele se alojava. Depois, deu umas peripécias, com fugas de um lado para o outro. Nós fizemos essa história. Não os consegui fotografar porque eles me detetaram. Eu tive de fugir deles e pronto. Não o fotografei ao princípio porque havia a hipótese de ou tínhamos a foto ou a história. Optei pela história. Fizemos a história e publicámos. Aquilo deu uma grande história. Passado uma semana, o nosso diretor fiz: «Vão para Londres e agora quero a foto do Guterres.» Ok. Fomos para Londres. Nessa altura, já ele estava a viver e a dormir na embaixada portuguesa. Chegámos a Londres e, às sete da manhã, já estava na porta da embaixada. Saia ele a que horas sair, eu estou lá. Estava muito frio. O meu colega estava dentro do carro com um chocolate quente e eu na rua com isqueiros dentro dos bolsos a acender para me aquecer as mãos. Isto não é foto de paparazzi. Eu precisava da foto dele e não estava escondido. Estava com uma teleobjetiva muito grande. Às oito e qualquer coisa, o Guterres estava à frente da porta da embaixada. Eu posiciono-me e faço vinte fotos dele dentro do carro. Tive que trabalhar muito as fotos por causa dos vidros e da distância. Mas era a foto. Isto para explicar, que a foto tem a importância que tem de acordo com as diferentes situações.

9 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Que provoque sentimentos às pessoas.

10 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Vamos supor que há um crime neste parque e nós vamos fazer a reportagem sobre o crime. Quando cheguei ao parque, deparo-me com um dos elementos que o polícia descobriu, a bala do crime, por exemplo. Está um polícia a guardar aquela prova e fazia várias fotos relativamente a isto. Posso fazer uma foto com a bala em primeiro plano e

o polícia ao fundo ou posso fazer o polícia em primeiro plano e assinalar que está ali uma bala. Não alterei nada da realidade. São perspetivas diferentes. Tirar a fotografia de um acontecimento com uma grande-angular ou com uma meia teleobjetiva, não estou a alterar nada.

11 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Até onde for preciso, quer seja a nível de esforço físico como ético. Agora, o que é que é ético para conseguir uma fotografia de um determinado assunto? Não é tão linear. Vou dar um exemplo: não é permitido por lei fotografar quem quer que seja dentro da sua casa, mas se apanhar o primeiro-ministro a bater na mulher dentro de casa, fotografo. Há uns anos, quando começou a guerra na Bósnia, tivemos o primeiro polícia ferido, que esteve durante meses no hospital militar. A família não sabia de nada. A situação estava muito complicada. Falámos com a família em entrevista, que nos contou tudo o que tinha acontecido. Precisávamos de uma foto. Pedi autorização à família e entrei no Hospital Militar. Aí já é crime. Sabia qual era o sítio onde ele estava. Eram dez da noite. Subi à enfermaria e estava uma série de camas com militares deitados. Tive de perguntar onde estava o polícia ferido e um militar que estava numa cama disse que se encontrava atrás do biombo. O militar estava em coma e fotografei-o com autorização da família. Publicámos e foi manchete na primeira página com a história toda. Não tive nenhum processo porque nada falava naquela foto. No *Tal & Qual*, nos casos mais complicados, trabalhávamos sempre com advogado.

Isto para dizer como está a fotografia agora: No *Tal & Qual,* podíamos ter a maior história, mas não havendo foto, não se publicava a história. Agora, até se publicam fotos que não correspondem à história. Quando foram as manifestações do dia 15, houve um caso de um jovem que se tentou inalar por fogo e *A Bola online* publica uma foto de um jovem numa situação semelhante, em Israel.

12- Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não vejo como uma concorrência. É-me completamente um assunto de segundo plano. Eu com uma imagem parada consigo – não sempre – mais efeito do que a imagem em movimento. Mas isso é uma coisa que está a acontecer agora, com a

banalização das imagens. Agora, vale tudo. Antigamente, as fotos tinham de ser importantes.

Outra coisa que está a acontecer é, como as máquinas de fotografar também filmam, pedem-nos que filmemos para pôr na net. É uma coisa que nem era muito contra. Tudo bem. Outra coisa é os redatores terem máquinas fotográficas. Quando foi a marcha dos mineiros em Madrid, como tenho alguns contactos em Espanha, telefonei para a agência. Liguei para Pedro Tadeu e disse: «Vou para Madrid, fazemos um contrato e faço as fotos.» Respondeu-me que tinha mandado para lá uma estagiária que levou uma máquina fotográfica para fazer isso. Fez quatro páginas. Isso é que é grave e só cá é que acontece.

13 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*, e como vê o aumento do recurso das editorias dos media a fotografias de agência e não dos profissionais da redação?

Isto agora todos os cidadãos pensam que são repórteres, jornalistas. Não são. Antigamente, no início da profissão, fazer uma foto para o dia era complicado. Tinha de a revelar, de a imprimir. No caso das televisões, também. Tinham de filmar, de montar. Agora, as coisas são muito mais rápidas. Daqui, posso mandar uma foto para a agência de um acontecimento qualquer. Temos mais condições técnicas, mas não vamos é deixar que se banalize o valor da imagem. Há casos em que os redatores já vão para as reportagens com máquinas.

14 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

De conteúdo não mudou nada. A única diferença é que, antigamente, um qualquer estagiário que fosse começar a trabalhar no jornal, não bastava a boa reportagem que ele tivesse para fazer reportagem. Tinha que revelar. Agora, qualquer miúdo sabe mais de informática e Photoshop do que eu. Qualquer miúdo domina melhor as máquinas do que eu. Eu digo. É para? Manual. Mas não é isso que faz um fotojornalista.

15 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Depende. Eu não sou purista. Já viu fotos na imprensa sujas. Isso é a malta que não mexe. Eu limpo, se for preciso. Agora, a história do céu. Se posso aumentar a

intensidade do céu, faço-o, mas não vou poder transformar este céu numa tempestade. Se o transformar numa tempestade, estou a alterar a realidade. Antigamente, já dávamos mais força ao céu, mas não poderíamos alterar a realidade. As fotos de Eduardo Gageiro, da varina a puxar o barco, aquele céu é metido pelo Paixão e pelo Júlio que era quem imprimia a fotografia. Mas o céu está lá.

16 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Não podemos alterar a realidade. É como a história da foto do Líbano em que o fotógrafo escureceu os bombardeamentos. Como é evidente, não achei nada de especial. Diferente é a foto em que o fotógrafo foi despedido, em que há uma criança que vem ao colo do pai e o fotógrafo deslocou um tipo que está com uma arma para que a foto tivesse mais intensidade. Outra é um casal de árabes com uma criança em cima dos escombros, em que a foto foi publicada num jornal qualquer, em que se colocaram a passar numa rua de Beirute. É como a história da foto dos Aliados. Ali, o que é grave é que a foto foi toda ela construída. A história do relógio não se faz, mas toda a foto é construído. É construída, mas ela existia. Depende. Tenho um caso. Não tem nada a ver com a história da bandeira. A minha filha, quando vê a foto, farta-se de mandar vir comigo. “Como é que conseguiste fazer uma coisa destas?” Houve um incêndio perto da minha casa, uma escola que ardeu. Cheguei no dia a seguir ao incêndio. A escola estava toda queimada e estava lá um miúdo em frente à escola. A escola está ardida. Tenho de pôr o miúdo. Não é a mesma coisa que Eduardo Gageiro andar com uma boneca para pôr no acidente. Chego ao pé do miúdo e pergunto-lhe: Então, a escola ardeu? E agora?». O miúdo estava com um ar todo satisfeito por estar uma semana sem aulas. Disse-lhe: «Em pá. Põe lá um ar triste que não é para estar satisfeito.» Então, fotografo a escola e o miúdo com um ar completamente triste pela escola ter ardido.

17 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Quando mentimos. Quando adulteramos e falseamos.

18 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Sem dúvida. No *facebook* já deve ter visto aquela foto de uma manifestação em Angola, em que os negros trazem um pano em que está lá escrito «chineses fora..», quando o que estava lá era «liberdade e…»

19 – O trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Muitas vezes. Por vezes, é uma questão de tempo. Outras vezes é uma interferência de «olha ali tão giro». Outra coisa que acontece e é saudável é o redator dizer determinada situação em que não estou a ver. Da mesma forma que, em vários jornais que trabalhei, vários redatores davam-me as peças para ler. Se são os dois jovens, tudo bem. Agora, quando há uma diferença de idade e experiência profissional.

20 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Não significativamente.

21 - A fotografia tem sido valorizada nos órgãos de comunicação onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

O *Tal & Qual* teve imensa importância no fotojornalismo. Do ponto de vista estritamente jornalístico, era um jornal apetecível. A primeira história do caso Casa Pia sai no *Tal & Qual*. O Luís Marques foi ao *Expresso*, mas este não publicava e foi ao *Tal & Qual* publicar porque colaborava lá. *O Tal & Qual* publicava coisas que os outros jornais não queriam. Éramos nós que mandávamos. Era um jornal independente. Tinha um grande poder económico porque vendia muito; tinha muita publicidade, o que possibilitava uma certa independência. Fui a um almoço no Clube Internacional de Jornalistas, no Conventual, em que o convidado era Nuno Pinto da Costa quando andava com a Maria Elisa. Fui lá de propósito para fotografar os dois. Era um jornal onde, primeiro, discutia-se a fotografia. Não havia peças sem fotografia. Quantas vezes fui fazer reportagens e diziam «esteve cá o *Público*». Então, já não há história. Nós não fazíamos o mesmo que os outros. Agora, vão porque os outros foram. Por exemplo, a história do Hospital Militar, do polícia em coma, a foto foi escolhida, ainda molhada e foi paginada e reenquadrada com a página sobre a secretária do diretor. «Pratas, como

é que é? Está bem assim?.» Essa posição do *Tal & Qual* começa em 1980. Acabámos há seis ou oito anos. Na última fase, começou a ser um desastre do ponto de vista jornalístico. Na fotografia, pior ainda. Na última fase, em que o diretor é Emídio Fernando, ele fez um acordo. Estava de relações cortadas com o diretor Pedro Tadeu e o Emídio teve a hombridade de, estando a fotografia de relações cortadas com Pedro Tadeu, ir ter comigo e dizer: «Quero levantar o *Tal & Qual*. Não vou contra o Tadeu, pois seria um suicídio, mas quero algumas histórias tuas. Fazer das páginas centrais apenas fotorreportagem, com pequenos textos a contar minimamente a história. Nos últimos tempos, aquilo funcionou. Nos últimos tempos, o *Tal & Qual* ainda consegue um esforço quase titânico. Mas para trás, até termos sido comprados pela Lusomundo, é um desastre.

Em relação à *Sábado*, a revista tinha um editor, Eduardo Gageiro. Dava-se muita importância à fotografia, mas não tanto como no *Tal & Qual*. As capas eram muito cuidadas. Fazia-se reportagens com muitas fotos, muita ilustração. Dava-se bastante atenção à fotografia. Não da mesma forma com o *Tal & Qual*. Quando o *24 Horas* surgiu, também se dava uma certa importância à fotografia. Tínhamos quatro editores, que eram Luís Vasconcelos, Acácio Franco, Fernando Ricardo e Alfredo Cunha. Acácio Franco é despedido do *24 Horas*, em confronto com o diretor Alexandre Pais. Tínhamos uma equipa muito coesa, depois houve uma transformação. Alguns deles foram metidos numa sala, na rua Rodrigues Sampaio, numa instalação da Lusomundo, sem computadores e sem nada. Depois, ele tem um problema de coração. Tinha de ser operado. Estava num processo judicial contra o jornal, quando tem de ser operado ao coração. Depois, como colega, vou falar com o administrador da Lusomundo, o Henrique Granadeiro. Que conhecia o Acácio e não sabe da história. Ele fica muito preocupado e diz que quer resolver isso. «Não há resolução, a não ser que o queira admitir» – «Isso não é possível». Negociou-se uma indeminização porque Acácio estava lá há muitos anos e saiu. Acácio Franco era um dos grandes fotógrafos. Deixou o jornalismo. Agora, joga golfe. Isso aconteceu quando o *24 Horas* foi vendido à Lusomundo.pt, ainda estava o Granadeiro à frente da administração.

22 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

No estrangeiro valoriza-se mais a fotografia. Pelos editores, por continuar a haver uma estrutura estável onde o editor é quem diz o que vai sair. Está tudo alterado. Acabou o editor com peso. Falou com Alfredo Cunha que foi o editor do público, juntamente com Luís Vasconcelos, e que era eles quem diziam o que entrava na página. Presentemente, não há jornal nenhum que tenha um editor que consiga dizer «a foto que entra é esta e não aquela». Os editores agora são «tiradores de fotos». Vão aos arquivos, aos computadores ver fotos. Não tiram uma, mas três. Depois, o editor-chefe, Gonçalo Pereira, vai escolher uma foto. Alterou-se tudo. Na sua lista de fotógrafos, tem os editores que existiram: o Cunha, o Vasconcelos, o Ochoa, o Luís Ramos, mas já não são editores. E agora os editores são… João Carlos Santos? João Carlos Santos é um jovem génio. Mas editor do *Expresso*? Vamos comparar João Carlos Santos a falar com os editores das outras áreas com Rui Ochoa? Não. O Miguel Madeira, do *Público*. Aquilo para ele é um horror. Ele quer é tatuagens, ter uma grande vida, poder estar com os filhos, do que propriamente editar. Depois, ninguém lhe liga. Hoje em dia, só há fotografias nos jornais para não serem *Financial Times*. O jornal nem sequer tem uma função ilustrativa, pois se assim fosse teria mais fotos. Não. O que é que são os jornais neste momento? No outro dia, na manifestação de sexta-feira, disse ao Tiago Sousa Dias: «Vais colocar a foto dos petardos luminosos e vais ver que os tipos amanhã põem essa foto.» Isso não foi a alteração dos acontecimentos por parte dos fotógrafos, mas sim pelos editores. Tivemos uma manifestação de cinco horas, onde cinco minutos das oito horas, houve confrontos, confrontos ligeiros que não pesam como notícia. O que os jornais trouxeram foi os petardos. Isto é o quê? Aquilo que eles pensam que vende. Mas não é. Os jornais estão todos a baixar de vendas. Isto é a alteração do que está a acontecer perante a fotografia. Porque não colocam uma foto decente da manifestação. Eu comecei a colocar fotos da manifestação no *facebook* porque me chocou as fotos que apareceram na imprensa. Então, os editores? O que é que fazem? Algum destes editores diz «não é esta foto; é esta». Nós somos o único país da Europa e do mundo onde fotojornalistas seniores estão todos em casa. Não há um editor-chefe que seja sénior, que seja o fotojornalista que andou durante não sei quantos anos na rua e que agora pudesse dar o contributo da sua experiência. Isto não acontece. Quer dizer que a fotografia foi desvalorizada e perdeu importância.

23 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Por um lado, é uma questão económica porque os contratos com as agências são relativamente baratos e, assim sendo, tem de se usar esse material. Por outro lado, economicamente é mais barato receber as fotos da Lusa do que mandar um fotógrafo para um acontecimento que seja mais longe. Depois, há uma questão técnica. Por exemplo, este ano, a Global Imagens não mandou ninguém aos Jogos Olímpicos. O Steven estava credenciado porque as creditações para estes grandes eventos são complicadas. São coisas que demoram muito tempo. Duas semanas antes dos Jogos Olímpicos começarem, ele teve de ir a Londres para uns briefings para ver como é que aquilo é. Ele foi e quando regressou, passada uma semana, Pedro Tadeu diz-lhe: «Afinal, não vai a Londres porque não há dinheiro.» Ele disse: «Ok. Vou meter duas semanas de férias e vou a Londres do meu bolso. Na minha carreira, não vou perder uma ida aos Jogos Olímpicos e lá foi.» Isto demonstra que a fotografia está em segundo plano porque uma coisa é ter as fotos dos nossos atletas feitas por nós, um trabalho mais elaborado e não propriamente das competições. As agências, nos Jogos Olímpicos, fotografam melhor do que nós. As agências têm quarenta profissionais a fazer os cem metros. Nós somos um. É melhor não competir. Há o caso de uma foto do Bolton, no momento de vitória, que se tornou um ícone. O fotógrafo é da AP que chegou atrasado. O editor estava todo atrapalhado porque ele não estava cá e quando ele telefona ao editor «estás a onde». - «Cheguei agora ao estádio». – «Já está tudo colocado. Escolhe o melhor sítio.» Os 100 metros decorrem e ele está aos 30 metros da saída. Ele vê-os passar. Dali não há hipótese para nada. O Bolton ganha a prova. Dá a volta à pista e, quando isso acontece, vai parar aos 30 metros em frente ao fotógrafo da AP, que faz a tal posição que foi ícone. Ele estava ali no momento certo. Não conseguia fazer nada da prova porque chegou atrasado. No entanto, faz a melhor foto dos Jogos Olímpicos na China. Estas coisas acontecem. Agora, não se consegue competir com as agências. Mas eles não fazem isto por uma questão de qualidade, mas sim por razões económicas.

Penso que não põe em casa a identidade do jornal e já expliquei por quê.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

É tudo muito relativo. Quando não há condições para se trabalhar. Há um trabalho muito interessante dos bastidores dos Jogos Olímpicos feito com *iPhone* e com muita qualidade. Mas foi um *iPhone* feito para ele, de propósito, com uma série de acessórios. Isto para dizer que se consegue fazer uma foto decente que se pode publicar, mas não fica a mesma coisa do que pelas minhas máquinas. Uma coisa que está a acontecer com as novas tecnologias é a imagem pela imagem. É um borrão…mete-se. Na Global Imagens, houve a ideia de fornecer *iPhones* para que pudéssemos filmar em quaisquer circunstâncias. É interessante que, três dias depois de discutirmos isso, o editor do desporto, António Simões, tinha ido deixar a filha ao colégio e houve um acidente com uma carrinha. Com o *iPhone,* ele filmou o acidente. Metemos aquilo na net. Agora, praticamente, ando sem máquina. Há quatro anos, jamais sairia à rua sem máquina. Vim sem máquina porque pensava que ia correr, mas não vim. Não venho de máquina à noite como fazia antigamente. Isto está mais complicado. Os fotógrafos deixaram de andar sempre com as máquinas. Apesar de ter uma máquina pequena boa, que normalmente, anda comigo. Nós não andamos com máquina por uma questão de segurança e os mais novos porque pensam que a máquina é para quando estamos a fotografar. Gageiro, para onde quer que vá, leva a máquina. De certeza que aos jovens não acontece, como a mim, em que se não levar máquina ficava completamente perdido. Agora, com o *iPhone* já não acontece. Esta alteração vem justificar um bocado o que vivemos. Antigamente, havia um fotógrafo muito bom no seu dia-a-dia, António Aguiar, que cobria o quotidiano. Era no tempo em que os fotógrafos eram uma instituição inferior. Muitos deles eram bons, mas não tinham formação, etc. Eram os chamados "bate-chapas". Muitos deles eram bons, mas pronto. Só começámos a ter uma cultura diferente depois do 25 de Abril. Um dia, oferecem ao Aguiar uns bilhetes para o São Carlos e ele está a ir para lá de táxi com a máquina, evidente. De repente, rebenta um cano em frente ao Tivoli. Ele diz à mulher para ir andando para a ópera, enquanto ele foi fotografar o rebentamento do cano e a água. Trabalhava no *Diário de Notícias*. Há outra coisa: acho que não sei fazer outra coisa a não ser jornalista. Isto não é uma profissão, mas um estado de espírito permanente. Agora, não sei se estes jovens que veem para a fotografia, tal como os

redatores e as jovens bonitas que querem ir para a televisão, não é uma moda.

25 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

Mal. Por uma questão económica, os jornais estão todos de rastos. Como é que se faz uma reviravolta se os jornais não têm uma estrutura. Se há um jornal como o *Expresso* que mete humoristas a tomarem contada edição. Estava a passar férias com o Ochoa no Algarve e andei a chateá-lo cinco dias com isso. Agora, os assuntos da revista do Expresso são a nova sapataria, o perfume não sei de quê. Não trazem histórias.

26 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Sim, por causa de tudo o que referi. Não era mal pago. A desvalorização da profissão a este nível começou há cerca de dez anos. Durante o tempo que estive no *24 Horas* nunca fui aumentado. Há um ano em que a administração dá aumentos a todos, mas Pedro Tadeu não me deu aumento porque achou que ganhava muito. Ganhava o mesmo do que um subdiretor. Eu ganhava bem para a altura. Depois, isto começa a não ser uma prática aceitável. Ganhei bem na Impala, quando existiu a *Época*, no *Tal & Qual*. No *Tal & Qual,* ganhávamos todos bastante bem e tínhamos coisas que hoje seria impensável haver. Por exemplo, houve uma altura em houve uma história à volta da Seleção, em que precisávamos de saber informações. Fui com o redator jantar ao restaurante do hotel. Gastámos uma fortuna. As coisas eram todas justificadas. Posso gastar o que for preciso porque o meu diretor assina. Nem olha. Ele sabe que, há dias, em que lhe vou apresentar faturas de uma sandes. Como quando o Cavaco deixou de ser primeiro-ministro e ofereceu um jantar à sua equipa. Tivemos uma informação que ele estava a jantar com a equipa dele, no restaurante Mónaco. Telefona-me o redator, que na altura era diretor do *Tal & Qual* e diz: «Pratas, o Cavaco está a jantar no Mónaco.» Vai lá fotografar aquilo. O acontecimento está combinado com o assessor de imprensa. Cheguei ao Mónaco, de máquina. O empregado questionou-me. «De máquina? Mas para aqui não é normal.» Posso jantar, não posso jantar?». Fiz a fotografia. Agora, era impensável. Só para ver como os jornais funcionavam. Fui fazer as primeiras eleições da África do Sul. O Mandela vem a Portugal dar uma conferência. Eu vou ao Ritz fotografar o Mandela. No meio daquilo tudo, travo conhecimento com uma das secretárias do Mandela, que é portuguesa. Às tantas, ela diz-me: «Por que é que não vêm fazer a cobertura das eleições?» - «Não sei. O *Tal & Qual* só faz coisas

sobre portugueses». Tivessem eles onde estivessem- era uma norma que nós tínhamos. «Se me arranjar uma entrevista com o Mandela é evidente que vou». - «Pode ser». Dois dias depois, falei com o meu diretor sobre essa possibilidade e ele concordou. Perguntou-me com quem queria ir. «Pode ser com o João Pedro», que era subdiretor. Eu estou a escolher um redator. «Mas não façam só a entrevista. Encontrem histórias com portugueses. A mudança daquilo». Telefonei para a secretária, marquei e lá fomos. Tivemos um bocado azar porque ele estava muito ocupado. Entrámos na sede do ANC, em Joanesburgo. Era o edifício que a Shell ofereceu ao ANC para eles terem sede, antes das eleições. Levámos indicação da senhora e fomos. Muita segurança, metralhadoras pelo chão; nunca tinha estado numa situação daquelas. Lá vamos ao quinto andar ter com a secretária e ela diz-nos que «ele está numa reunião, não vai ter tempo e amanhã vai para Pretória». Então, decidimos fazer outros trabalhos. Fizemos uma entrevista ao futuro ministro da Educação. Tenho umas fotos de conferência de imprensa do atual Presidente. Entretanto, saímos. Enganei-me no andar, ando à procura de um da saída, num dos corredores e abro uma porta onde está a tal reunião com Mandela. Fechei a porta. Vieram os sul-africanos, a perguntar o que estava ali a fazer. Tinha um cartão de acesso ao 5º andar e estava no 3º. Tudo muito calmo. Acompanharam-nos à porta. Venho com o meu colega no elevador, a falar português e a comentar o que tinha acontecido. À noite, estamos com um português a ver televisão e aparece o tal sujeito que vinha connosco no elevador. «Foi aquele tipo que nos trouxe no elevador». - «Um tipo porreiríssimo à brava. Fala português.» Estas coisas já não acontecem. Depois, fizemos umas três ou quatro reportagens com portugueses. Só com os portugueses na questão das eleições na África do Sul. Foi um momento muito interessante. O Gonçalo Rosa da Silva estava lá pela *Visão*. No primeiro dia que chegou foi roubado. Eu andava com as máquinas, à noite, e nunca me aconteceu nada. Numa das noites, fui para os copos com os portugueses, num bar tipo as “casas de meninas” do faroeste muito engraçado, género saloon, nos arredores de Joanesburgo. Regressámos a Joanesburgo às cinco da manhã. Esse português tinha um rádio que captava o rádio da polícia e apercebeu-se que havia chatices no centro da cidade, ao ouvir a polícia a mandar para lá reforços. Quando chegamos ao centro da cidade, está Joanesburgo vedado por arame farpado. Uma zona enorme de várias quilómetros, como se fosse do Marquês

de Pombal ao Rossio e do Marquês à Graça. Eles tinham camiões que traziam bolas gigantes de arame farpado, uma coisa que ficava com uma altura de três metros. Aquilo caia em harmónio e veda-se uma zona enorme. Militares armados até aos dentes, pois eram previstos confrontos entre o ANK e o ANC. Andei a fotografar aquilo até às onze da manhã. Imensos militares, cenas giríssimas. Quando vou para o hotel tomar o pequeno-almoço, encontro Gonçalo Rosa da Silva. «Então, pá? Correu-te bem?». - «Correu bem o quê?». A cidade estava em pé de guerra e ele não sabia porque tinha estado a dormir.

Entrevista José Carlos Santos, coordenador de fotografia do *Expresso*

Realizada em setembro de 2012, na redação do jornal *Expresso*

Biografia

«Comecei jornal no *Público*, como estagiário, em 1996. Era para ficar dois meses, entretanto, fiquei oito ou nove. Depois, recebo um telefonema do editor do *Expresso* da altura, Rui Ochoa, a perguntar se queria vir para o *Expresso* estagiar. Vim com outro fotógrafo. Fiquei três meses a estagiar, entrei para o quadro e estou cá desde 1997. Estive sempre a fotografar e há cinco anos que estou como coordenador. Antes, estive como coordenador-adjunto do antigo coordenador, Luiz Carvalho.

1 - O que é que mudou desde que começou a trabalhar no fotojornalismo?

A velocidade. Quando cheguei aqui havia a grande loucura do bip, que era extremamente fácil de enganar. Por exemplo, vinha ao jornal e tinha um trabalho marcado. Entretanto, ia para outro serviço e mandavam-me outro bip para regressar para cá. Mas não via e só tinha trabalho quando conseguiam falar comigo. Hoje em dia, não. Com o telemóvel, facilmente falam comigo e imediatamente se passa para outro trabalho. Ganha-se alguma coisa com isso? Em termos de qualidade de trabalho, não. As pessoas ganharam alguma coisa com isso? Ganharam o facto de aceder à comunicação visual muito mais rápido do que conseguiam de outra forma.

2 - Como coordenador de fotografia do *Expresso*, a fotografia tem perdido autonomia?

A fotografia perdeu uma autonomia impressionante e por culpa da própria fotografia. Por uma coisa simples. Não acredito em meias palavras, mas a verdade é que palavras completas de ordem também são complicadas. Durante muitos anos, houve uma palavra que era única e exclusiva da fotografia. Era isto ou nada. Quando começou a haver todas estas restrições financeiras, é óbvio que se deu o PREC, o que torna o meu trabalho mais difícil porque, hoje em dia, tenho de negociar muito mais do que teria de negociar há sete anos. Muito mais negociação agora. Não consigo ter equidistância suficiente para perceber se é positivo ou negativo. A tendência imediata é pensar que é negativo, mas não posso ser tão taxativo porque também há aspetos bastante positivos nesta simbiose muito mais forte. As direções de arte entraram em Portugal

de uma forma muito forte, algo que não existiam. Isso é positivo. Agora, o diretor de arte tem um problema: está sempre mais ligado ao grafismo do que está ligado a outra seção qualquer, por formação; não há outra hipótese. Viveu-se neste jornal o que foi a ditadura gráfica forte, quando o jornal foi reformulado. Mas depois como todas as ditaduras, quando acaba, acabou e vamos ocupar isto tudo. De repente, páginas que tinham fotografia que ocupavam quase um plano e havia duas línguas de texto, passaram a ter menos espaço, apesar do *Expresso* ainda ter uma mancha de imagem superior aos outros.

3 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A fotografia documental pode ser vista de duas perspetivas. Temos a realidade portuguesa e temos a realidade mundial. Acho que as duas se desviaram um bocadinho, ao longo destes anos. Estamos com uma tendência mais ilustrativa do que uma fotografia de teor social ou transmissora da realidade. No entanto, a fotografia continua a ser uma das coisas mais importantes que tem o mundo. É uma imagem que perdura. Tem muito mais força do que qualquer imagem de televisão, embora esta tenha a vantagem de ser mais mediática e de levar as pessoas a reagir. Mas a fotografia tem o problema de ficar marcada. Qualquer declaração em televisão, por muitas vezes que seja exibida, passa. A fotografia pode ficar toda a vida escarrapachada na mente das pessoas. A fotografia continua a ter essa eterna capacidade de movimentar massas e de alertar as pessoas para tudo o que se passa no mundo. Não só no aspeto negativo, mas também positivo. O fotojornalismo corre um sério risco se continuar a achar que o fotojornalismo só é a notícia negativa. O fotojornalismo tem de estar muito presente, na alegria e na tristeza. Não podemos levar as coisas só para o lado triste, pois estamos a reduzir a fotografia a uma coisa muito pequenina. A função seria voltar a ser social.

4 - A tendência ilustrativa verifica-se só em Portugal ou a nível global?

A fotografia ilustrativa já foi mais usada fora de Portugal. Um jornal brasileiro, julgo que o *Folha de São Paulo*, seguiu, durante uma ou duas semanas, o namoro de dois periquitos. Fez foto de primeira página. Era o prosaico e mundano que estava ali, mas as pessoas prenderam-se durante duas semanas no namoro de dois periquitos. Isso é fotojornalismo? Isso interessa às pessoas? Interessa, a partir do momento em que

compram. A fotografia ficou muito ilustrativa a nível internacional e acho que esta crise económica, os problemas sociais voltaram a trazer novamente um enorme manancial de fotografia. Não há década mais documentada do que esta. Tudo o que é real está no *facebook,* no *Twitter*, nos jornais. Portugal deu um passo atrás e ficou mais ilustrativo. Aqui, é melhor ficar mais bonito do que mais informativo.

5 - Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes nos últimos vinte anos de exercício fotográfico? 6 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

A nível político, por exemplo, fiz muita coisa, mas o que me marcou mais a mim – sinceramente, não sei o que marcou lá fora, não tenho minimamente essa perceção – são trabalhos que por eu gostar deles, deduzo que alguém lá fora também gostou. Normalmente, não falo de coisas isoladas, mas de trabalhos mais de fundo. Marrocos é um dos trabalhos mais importantes que tenho. Continuo a fazer. Tenho uma péssima memória para trabalhos. Agora, estou a fazer a revista da década.

7 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Na minha objetividade, diferencio sempre as duas verdades. Para já tenho de ter um cuidado muito grande. Faço ilustrações, faço ilustrações com fotografia, faço ilustrações em quadros, desenhos e tenho de separar muito as duas porque, às vezes, faço uma fotografia com o puro intuito de que ela me vai servir para uma base de ilustração. Quando fotografo com o sentido jornalístico, quero simplesmente uma coisa: captar o momento tal qual ele é; mais nada.

8 - Enquanto editor, a que critérios recorre (ou recorreu) para selecionar as fotografias?

Tenho de separar duas coisas. Às vezes, o fotógrafo não fica contente com a minha escolha porque acha que a fotografia B é melhor do que a A. Mas tenho de ter um afastamento em relação à parte estética apenas. A fotografia A pode não ser tão perfeita, mas vai mais de encontro ao que o leitor está à procura ou que eu acho que está à procura. Estou aqui há cinco anos, mas não tenho a fórmula mágica, nem faço a mínima ideia qual seja. Tenho a ideia que aquela fotografia vai servir o propósito do jornal e é a mais rápida.

9 - A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Nas que escolho enquanto editor, a minha maneira de ser não interfere em nada. Nas minhas fotografias, mesmo quando eu faço tudo à volta da fotografia não estando a fotografar, vai acabar por me levar, às vezes, a ver as coisas de uma maneira diferente. Estou a acabar um trabalho sobre uma palavra e todo esse trabalho que é baseado em fotografia ilustrativa começou-me a abrir possibilidades. Há cerca de um ano que estou a desenvolver um livro sobre a zona de Estoril e Cascais, que é a zona onde eu moro, e dei por mim a ver que as fotografias começaram a mudar ao longo do ano – às vezes, muito – e tenho a plena consciência que foi esse caminho que percorri. Todos os caminhos são bons. Tenho é depois de ter a capacidade de perceber se me estou a desviar demasiado, se não pareço o *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, um louco. Não posso ter duas coisas completamente diferentes. A maneira como eu vejo o mundo, ao longo da minha vida, vai mudança e posso dizer que a minha fotografia mudou, mas eu também mudei.

10 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Depende para aquilo que é. Gosto muito de fotografar pessoas, mas não gosto de fazer retratos. Vivo mais daquilo que os outros me transmitem do que aquilo que lhes peço para transmitirem. Uma coisa de que gosto quando faço algo ligado à imagem em movimento é dirigir pessoas, mas não sei se o faço bem. Na fotografia, não gosto. Gosto de apanhar tudo o que aparece de forma espontânea. Não sei dirigir-me para um quadrado ou retângulo fechado. Presto muita atenção a olhares, sou obcecado por linhas. Também venho de um background de arquitetura, portanto, tenho as linhas comigo. Tenho uma preocupação: que as pessoas daqui a cem anos, quando olharem para as minhas fotografias, pelo menos, revejam esta época.

11 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Deve ser informativa, impactante e que consiga contar uma história.

12 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

A fotografia deixa sempre de ser realidade, a partir do momento em que a fazemos, porque entrou logo num panorama de passado. Imediatamente, é uma realidade que aconteceu, de facto, mas não a podemos levar tão a peito. O fotógrafo pode destorcer a realidade mesmo que não faça manipulação. Desde o enquadramento à objetiva, são típicas as imagens em que vê um pavilhão cheio e depois estão lá poucas pessoas.

13 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Hoje em dia, as pessoas têm uma enorme incapacidade em perceber que não vale tudo. E há uma enorme tendência e é uma luta que tenho aqui diariamente, que é "apaga-se isso", faz-se assim e faz-se assado". O *Expresso* tem um peso histórico que não me permite que eu faça ou seja obrigado a fazer uma manipulação de imagem porque há uma seriedade profissional, uma credibilidade que não posso destruir. Nem no *Expresso*, nem naquilo que eu sigo na fotografia.

14 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não tem nada a ver. É outra linguagem. Os jornais de hoje em dia tendem a ser um pouco televisão, na parte à que a internet diz respeito. Uma coisa é certa: quando fazemos televisão e, às vezes, fazemos. Temos uma equipa editorial que trabalha para a internet, faz vídeos com a marca *Expresso*. Esses trabalhos são vistos, as pessoas olham para eles, mas depois, se formos ver as fotogalerias, têm outro tipo de abordagem. É importante ter a possibilidade de intervir no clique. Ter o nosso tempo para olhar para as imagens faz com que a fotografia perdure. Agora que a televisão tem uma importância brutal, tem e acho que tem de viver ao lado dos jornais, mas não como concorrente.

15 - Tem existido alguma pressão por parte da administração para seguir um registo imediatista similar ao das reportagens da televisão?

No *Expresso*, não sinto a pressão das administrações para seguir o caminho das televisões. Embora eu saiba que essas questões são colocadas a nível da publicidade. O *Expresso* dá lucro, mas a televisão dá muito mais.

16 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Quando se está a fotografar, a ética e todas essas questões são suplantadas pela simples ideia que há um geniozinho dentro de nós que nos leva a fazer. O problema não é quando se faz, a menos que cause problemas quando se está a fazer. O problema é quando se edita. A ética deixa de ser compreensível quando no momento recatado em que se está a fazer uma escolha, a ética deixa de fazer sentido. Nesse momento, a ética para mim já não existe. Agora, todos nós cometemos loucuras para fazer uma fotografia. Todos. A nível físico, psicológico. E ficamos "lixados" se não fizermos aquela fotografia. Depois, cabe-nos a nós, na altura da escolha, ter bom senso.

17 - A fotografia tem sido valorizada pelo *Expresso*? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Valoriza muito. A primeira coisa quando se olha para uma primeira página, antes do título, antes do quer seja, é a imagem. E como é a primeira coisa que se analisa, é a primeira coisa que também está a ser escortinada. Toda a gente tem em si, por muito que não queira, um bocadinho de fotógrafo e isso é terrível. Como depois toda a gente acaba por ter um bocadinho de gráfico. Há 15 anos, não era assim. Estava muito mais definido o que cada pessoa fazia. Hoje, não. Toda gente quer intervir. Mas é aqui e noutro jornal qualquer. Desafio o primeiro jornal em que me vierem dizer que não é assim. O *Público*, que era o jornal que levava ao extremo que não houvesse essa intervenção, hoje em dia, é completamente isso. Todos os jornais começaram a sofrer isso. Há uma intervenção muito maior de todas as frações do jornal em tudo o que é tema. Se perguntar aos outros editores nesta casa, todos eles irão dizer que acontece a mesma coisa. Não é só a fotografia. A fotografia só é mais visível.

Quanto às percentagens, a ideia é sempre partir da fotografia para o resto. Nem sempre é possível. Mas acontece que muitos trabalhos, se a fotografia não for boa, e aí sim há problemas com o resto da redação, pois temos um bom texto e não há imagens. Mas alto lá porque a ideia de ficar bem, ficar bonito, suplanta todo o resto. Às vezes, pode ser. Há bons trabalhos que não têm de ter boas fotografias. Às vezes, não dá.

18 - O E*xpresso* é o jornal que cria, pela primeira vez, uma editoria de fotografia. Como é que se dá essa perda de poder?

Historicamente, há uma sangria brutal de saída de gente do *Expresso* para o *Público* e é nessa altura que o Dr. Pinto Balsemão aumenta ordenados, cria editorias. Portanto, porque não havia. Existia António Pedro Ferreira, Rui Ochoa, Luís Ramos, que entretanto vai para o *Público*. Era muito pouca gente. Em relação à perda de autonomia não faz muito sentido, segundo este ponto de vista: a seção de fotografia passou a estar englobada numa direção de arte. Tudo o que é falado supostamente tem de ter o oval do diretor de arte. Acho que a fotografia…Estou cá há muitos anos, conheço a casa de trás para a frente. Tenho uma maneira de ser que é a minha e que as pessoas já estão habituadas. Não tenho meias palavras; às vezes, sou bruto, mas sou justo e não estou a falar dos fotógrafos, mas sim de pessoas com quem tenho lidar o dia todo. Se dá muito trabalho? Dá, mas geralmente consegue-se ter aquilo que se quer. Se ganhamos as guerras todas? Não. É impossível. Não dá e ainda bem, às vezes.

19 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

O *El País*, por exemplo, pela marca de ser *El País*, qualquer coisa que apareça tem mais notoriedade do que outro jornal qualquer. Até por causa da língua. Nós também temos o Brasil, mas não liga tanto aos jornais portugueses como os povos latinos. Em termos de qualidade fotográfica, sinceramente, acho que o *El País* faz um investimento grande na fotografia da revista, mas o caderno principal, por vezes, tem uma enorme falta de qualidade. Há preocupações que temos aqui que não vejo no *El País*. Depois, o conjunto resulta. Não há mínima dúvida. É como aqueles casais que parecem altamente disfuncionais, mas que juntos funcionam bem. Isso acontece no *El País*.

20 - O trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, por norma, funciona como um bom trabalho de equipa?

Trabalho muito bem em equipa com o redator. O *Expresso*, porque o Rui Ochoa sempre teve essa característica, o fotógrafo é um jornalista e ponto. Possivelmente, o Rui é a pessoa mais importante da fotografia em Portugal, dos últimos 30 anos. O Rui conseguiu fazer algo que era completamente impensável, que foi elevar o fotógrafo do chamado "bate-chapas" a ser um jornalista. Desde o primeiro dia que aqui entrei, ele sempre disse "vocês são jornalistas e têm de estar informados". Pequenas coisas como levar fato quando se vai para trabalhos oficiais. E desde essa altura que os redatores não veem o fotógrafo como "o meu fotógrafo". Quando estava cá no princípio, se

alguém dizia isso, levava uma desanda que era brutal. Isso no meu caso nunca aconteceu. Não existem condicionalismos negativos.

21 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria ou dos fotógrafos que coordena?

Já aconteceu, mas sem consequências graves. Já foi há mais de dez anos, mas é o eterno problema da falta de comunicação em espaços reduzidos. A surdez dos espaços reduzidos por vezes é uma complicação. Estamos todos juntos e não falamos. Lembro-me de ter feito um portfólio sobre a meia maratona de Lisboa, fotografei umas crianças a andarem de patins e um tipo a passar na passadeira de cadeira de rodas. Entretanto, aquilo foi paginado e a legenda dizia: "crianças invisuais a patinar e ciclista corta a meta". Levamos uma carta dos pais. É grave? É grave na perspetiva pessoal de cada um. Ninguém quer ver escrito que os filhos são invisuais quando não é verdade. Mas é muito mais grave um jornal como o *Expresso* não ter a capacidade de quem escreve aquelas legendas falar com as pessoas que fez as fotos.

21a) - Estas situações acontecem apenas por falta de comunicação?

Eu promovo esse diálogo. Mas muitas vezes, há falta de comunicação. Foi muito criticada uma paginação que foi feita no *Expresso*, há alguns anos, sobre uma campanha de Cavaco e de Soares. Eu estava cá, embora não exercesse nenhuma função de chefia. Mas as imagens foram escolhidas e há que deixar que a fotografia tenha alguma ingenuidade porque se lhe tirarmos essa ingenuidade passamos a ter jornais cada vez mais frios. Quando temos uma fotografia de Soares a sair do comboio carregado em braços com um ar cansado e agarrado por duas pessoas e depois temos uma foto de Cavaco com um ar vitorioso, temos duas excelentes fotos. Juntas, quem olha para aquilo, pensa logo que Soares está baixo de forma, é um velho cansado e que Cavaco está vitorioso. Agora, dizer foi de propósito, julgo que não. Não tenho ideia nenhuma que tenha sido. Vamos ver isto de outra perspetiva. Se não tivessem juntas, é ou não uma boa foto. Se deixarmos a ingenuidade de termos boas fotografias receando o que os outros dizem, vamos entrar colapso? Julgo que sim. Às vezes não é possível ser equitativo. Não posso deixar de publicar uma foto extraordinária porque, entretanto, os soaristas vão ficar irritados e os cavaquistas vão ficar doidos. Também nós servimos para isso.

22 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Leva-nos à eterna questão. Posso ver isso de duas maneiras. Por exemplo, na Internet toda a gente acha que o digital nos obriga a ser mais rápidos, mas, contrariamente, por vezes, impossibilita-nos de ser mais rápidos. Cada vez temos computadores e máquinas mais potentes, a necessidade de espaço para arquivo das imagens é cada vez maior e a prateleira para guardar os *dossiers* passa a ser a frieza dos discos rígidos, fazemos cartões de 8GB como se fosse nada porque se gastam em pouco tempo; a questão do arquivo é complicadíssima, o arquivo é muito mais complicado. Se o trabalho não estiver feito de antemão, às vezes, encontrar as fotografias torna-se um verdadeiro desafio. Raramente, está. A indexação das imagens pode ser um pesadelo. No entanto, quando a pessoa escolhe as fotografias, não deixa de ser um trabalho demorado. Por exemplo, não consigo estar a ver um trabalho mais do que poucos minutos, mas isso sou eu. Geralmente, tenho uma técnica: abro as fotografias, corroa-as e escolho é esta, aquela e a outra. Perguntam-me como é que faço isso? Não consigo. É impossível estar a olhar muito tempo para um trabalho. Não consigo. Não quer dizer com isto que o faça bem ou faça mal. Sou assim. Tenho um défice de atenção de três minutos em cada coisa. Sou muito rápido em tudo o que faço. No tempo dos negativos, escolhia-se três ou quatro fotos e depois mandava-se digitalizar ou imprimir. Hoje em dia, alguém diz no momento "deixa-me ver as fotos e estão todas". Eu não faço isso. As fotografias têm um nível de acessibilidade muito maior do que no negativo. No negativo apenas se legitimava a incompetência visual das pessoas. "Que raio é isto?". Agora, não está tudo em positivo; é fácil ver.

Quanto à massificação da imagem, acho ótimo. Não ameaça o trabalho profissional porque o grande segredo do fotógrafo – vamos analisar isto assim – é que se eu falar com um fotógrafo amador pode ser humilhante para mim. O fotógrafo amador passa imenso tempo nos fóruns, tecnicamente, conhece todas as máquinas, objetivas. "Sabes a..". Não sei. Apesar de saber algumas coisas, o meu tempo não está tanto perdido na técnica, concentro-me mais noutros aspetos. No entanto, a maior parte dos fotógrafos amadores, das pessoas tem tendência para mostrar tudo aquilo que fotografa. O fotógrafo profissional só mostra as que quer.

23 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Nas minhas imagens, faço tratamento normal. Por vezes, faço uma talonagem da fotografia, ou seja, quero que a imagem tenha este tom e uso a edição para isso. Não faço rigorosamente mais nada.

24 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Temos uma equipa de produção lá em baixo. A ideia é que as imagens saiam daqui em bruto lá para baixo. Precisamente, o que eles fazem são os parâmetros que justificam para a edição. Rigorosamente, mais nada. No laboratório a preto e branco, todos nós andávamos a fazer máscaras para queimar mais uma parte ou outra. O que se passa hoje em dia é que o erro pode virar acerto. O facto de fotografarmos em *Raw* permite que haja uma margem enorme de erro brutal para salvarmos. Aqui, por vezes, o fotógrafo faz alguma coisa. Por exemplo, António Pedro Ferreira, que é um apaixonado por isso. Muitas vezes, os fotógrafos fazem o tratamento, mas se olhar e vir que aquilo está um disparate, peço o original. Mas não imponho nenhum tipo de metodologia de trabalho. Não quero saber se é em *Raw, Jpg*. Quero o resultado final.

25 - A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Claro que pode estar a abalar. Às vezes, a fotografia não tem qualquer tratamento e eles acham que é *Photoshop*. Mas isso acontece desde que a fotografia existe. Só que as pessoas não têm consciência disso. Quando olham para as fotografias do fotógrafo russo Yevgeny Khaldei, em que apagaram um relógio, acham piada. "O Estaline fazia cada coisa". Entra na base da piada porque o tempo cura todas essas coisas. Passa a entrar nos ícones da manipulação da imagem. A pergunta que as pessoas que não são fotógrafas mais me fazem é: "A sério que a fotografia do Doisneau é falsa? Aquilo não é verdade'". Mas as pessoas gostavam de acreditar que aquilo é verdade. O grande talento que ele teve foi, de facto, fotografar algo que foi montado e que parece que não é. Agora, se é fotojornalismo? Não. É preguiça. Preguiça ou plena consciência de que aquilo que lhe foi pedido era praticamente impossível.

26 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Não é uma inevitabilidade dos tempos. Há fotos impressionantes de determinados momentos, em especial catástrofes, feitas por pessoas que estavam no local. No entanto, tenho alguma dúvida que se houver fotografias de um profissional, eles publicassem a de um cidadão. O que acontece é que o fotógrafo não está em todo o lado. E a concorrência é desleal; são biliões de pessoas que estão em todo o lado de telemóvel ou máquina na mão e que têm mais facilidade em captar imagens por estarem no local.

27 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

O Expresso ainda é completamente à parte de todos os outros. O jornal está a completar quarenta anos. Estamos a fazer quatro revistas sobre cada década. Calha que essas quatro revistas sejam feitas pelos quatro editores. Ou seja, um jornal que, em quarenta anos, teve quatro pessoas, sendo que uma delas foi por um período breve, que foi Luiz Carvalho; portanto, são quatro pessoas que atravessam três décadas. Eu estou cá com quatro décadas aqui vividas. Portanto, estou cá há quinze anos, mas passei por três décadas, o que faz com que seja um jornal à parte. A última pessoa a entrar para o *Expresso* foi Ana Baião e já lá vão doze anos. Nunca houve grandes mexidas. Entretanto, saiu Luiz Carvalho por ter chegado a acordo, em que a parte económica suplantou. Portanto, nunca houve muitas mexidas. É óbvio que pessoas com uma qualidade fotográfica como tem Nuno Botelho, Tiago Miranda e José Ventura se mereciam estar no quadro do jornal, é inegável que sim. Estão como colaboradores. Mas é óbvio que eu, pura e simplesmente, não consigo responder a perguntas sobre as quais já não tenho resposta.

Em relação ao trabalho de agência e de *freelancers*, no outro dia veio aqui uma pessoa que me propôs fazer um trabalho no Afeganistão. A pergunta depois é: O que me vais trazer do Afeganistão? "Não sei vou lá e vejo". Não posso comprar esse trabalho. A Reuters, AP, etc. têm equipas que estão nesses sítios há anos. Têm rotinas brutais, equipas de produção. Tudo e mais alguma coisa. Nos últimos anos, foi piorando muito, ou seja, é perfeitamente normal que a Reuters tenha cinco fotógrafos porque quando pensamos em ir temos de pesar a parte económica, pois ou vamos com uma ideia

específica ou se vamos competir com a Reuters, vai ser difícil. Ao contrário do que era habitual há quinze ou vinte anos, hoje em dia, os fotógrafos de agência são brilhantes. Não se consegue competir com eles.

27a) - Quando é que o *Expresso* recorre à Lusa?

Quando alguma coisa falha na agenda, o trabalho é exclusivo da Lusa ou quando o trabalho não estava previsto e não conseguimos estar no local. Temos por princípio estar em todos os acontecimentos, mas, por alguma razão, isso pode não ser possível uma ou outra vez. Para nós, o trabalho de ação tem de ser mais importante do que o de agenda porque temos de valorizar o trabalho que fazemos. Por exemplo, temos de fazer também a net. Quando os fotógrafos não podem fazer, vai a Lusa. Às vezes, tenho fotógrafos que estão ocupados três ou quatro dias com um trabalho para a revista, o que faz com que, às vezes, seja difícil. Por exemplo, esta semana estou a fazer tudo sobre crise porque acho que é importante.

27b) - E recorrem muito a *freelancers*?

Nós temos quatro *freelancers* e recorro bastante a eles. Já tive uma discussão com um tipo de uma agência porque não gosto de encomendar o trabalho a uma agência e eles dizem-me "está bem". Pergunto quem é que vai? Preciso de saber quem é ou até sugerir. Dizem-me que isso é arrogante. Não me interessa. Preciso de saber que o trabalho vai de encontro aquilo que preciso. Não posso deixar que seja qualquer um a fazer o trabalho. Uma página deste jornal vale muito dinheiro. Para entrar aqui uma fotografia tem de ter muita qualidade. Já basta a quantidade de fotografias que entram porque tem de ser. Agora se a pessoa pode controlar, não me parece que possa pôr em causa a identidade do jornal.

28 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Quando a fotografia apareceu ditou-se o fim da pintura, mas a pintura encontrou sozinha, através dos seus artistas, maneiras diferentes de existir. Hoje em dia, voltamos à pintura figurativa, perfeita e tal qual ela é em pintura. Isto é cíclico. A fotografia vai sempre encontrar um espaço para existir. Pode ser como a água. Nem que demore muito tempo porque as pessoas têm a necessidade de ver fotografias e é essa carência que vai fazer com que a fotografia nunca morra. A fotografia vai ser cada vez mais o maior veículo de sentimentos, de transmitir ideias e emoções às pessoas, de

lhes mostrar o que passa no mundo e de evocar sentimentos. A fotografia vai ser sempre isso. Não morre.

29 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

A nossa versão para *iPad* tem vindo a subir. Começou já relativamente com um bom número de pessoas e tem vindo a subir. Entrou uma nova palavra no vocabulário dos media portugueses, que é a chamada *rich media*, que é a mais-valia para quem paga e isso acontece no *iPad.* Termos a internet como modo de acesso à informação gratuita rápida e eficaz e o *iPad* mais aprofundado. No *iPad*, tentamos ter mais *rich media* e isso implica vídeos, música. Fazemos conteúdos próprios para o *iPad* e bastantes capas interativas. Por exemplo, apliquei-me bastante para fazer alguns trabalhos interessantes a este nível. O primeiro foi com o fotógrafo Nozolino. Entretanto, fomos boicotados pelo sistema operativo da *Apple* que mudou e que hoje em dia nos impede de fazer essas capas, pois as capas demoram mais do que um minuto a arrancar. Esses *rich media* são muito importantes, mas muito difíceis. Nós não fazemos uma adaptação da versão em papel, tentamos pôr um mais. Quando um fotógrafo chega aqui com um trabalho sobre tosquia de ovelhas. As fotografias eram absolutamente fabulosas. E depois eu pergunto. E mais? "Mais como? Não tenho mais nada". Depois, começo-lhes a dizer: "Tu és *freelancer*. Qual é a tua mais-valia para mim? Só com imagens. Sabes que temos internet, iPad, som, vídeo qualquer, um mais. É preciso. Se queres sobreviver como *freelancer*, vens com o pacote todo, em que digo vale a pena apostar em todos os meios ou então vou-me encerrar com cinco fotografia na revista? Já não dá. E os *freelancers* têm de perceber isso e eu tento explicar. Há muitos que têm mudado a abordagem. Dá mais trabalho, mas também é muito recompensador.

30 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório ou cada vez se ganha menos?

Aqui não. Há jornais a pagar trinta euros por um trabalho. Acredito que aí não só começamos a matar a fotografia como o jornalismo. Fala-se muito dos trinta euros que estão a pagar aos fotógrafos, mas também se está a pagar isso a redatores. E até nada. No *Expresso*, não pago fortunas, mas também não pago preços humilhantes. Há trabalhos que são pagos a preços que nem vale a pena a pessoa sair de cada. É preciso ter muito cuidado com isso, pois assim matamos o jornalismo.

Entrevista a José Manuel Ribeiro, repórter fotográfico da agência Reuters

Realizada a 14 de dezembro de 2012, em Sintra

Biografia

«Nasci em Lisboa, em 1960. Em 1980, entrei para o curso de Fotografia do Instituto Português de Fotografia. Comecei a trabalhar em fotografia aos dezanove anos. Fiz fotografia de publicidade, diaporamas e *pack-shots*. Dei cursos de Fotografia no FAOJ (ex-Instituto Português de Fotografia). Entretanto, apareceu a oportunidade de ir assumir a função de operador de telefotografia, no tempo em que as fotografias eram enviadas por telefone, algo que, hoje em dia, é muito arcaico, mas na altura era alta-tecnologia. Entre 1987 e 1989, publiquei trabalhos no *Diário* e *Diário Popular*. Da Lusa, fui para a fundação do jornal *Público*, em 1989, já como repórter fotográfico. Depois, em 1990, regresso à Lusa. Passei por várias publicações, como a revista *Época* e, em 1992, regresso ao jornal *Público*, onde me mantive até 1996. Deixei o *Público* para ir para a Reuters, onde estou agora. Em 1999, fui convidado para ser docente de Fotojornalismo no curso de Jornalismo da Escola Superior de Comunicação Social e, atualmente, leciono IFP.»

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Não distingo a fotografia do jornalismo em si. São formas de comunicar diferentes, mas complementares. A função é incontornável na sociedade. No fundo, é informar para que os cidadãos possam decidir, julgar, opinar sobre o mundo que o rodeia. Costumo dizer que o jornalismo, onde obviamente se inclui a fotografia, faz falta desde para escolher um eletrodoméstico até saber em quem vamos votar. A função da informação é fundamental para a sociedade.

2 – Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes nos ao longo do exercício profissional? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Sem dúvida, as fotos que já tiveram mais feedback foi a Adriana, agora nas manifestações, e a foto da visita da princesa Diana a um campo de minas, em Angola. Mas não seriam as fotos que escolheria como mais importantes. Os trabalhos que mais

me marcaram foram as reportagens em Angola, num centro de recuperação de doentes mentais, o Patatico. As pessoas estavam no terreiro com as cabeças pintadas e amarradas a jantes de motores, às jantes de um camião. Esse trabalho e depois outro em Gaza, onde acabei por ficar lá três meses, porque aconteceu uma série de coisas. O meu colega da Reuters foi, inclusive, ferido e ganhou o prémio da *World Press Photo* com uma foto que é captada do chão. Aí, há uma série de situações que me marcam por ter conhecido as histórias daquelas pessoas.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

A fotografia é um bocado crua. É diferente da pintura ou da escultura, pois não podemos criar coisas. A maneira de ser objetivo é sermos honestos como que vemos. Tenho um colega que usa a expressão que o nosso trabalho é muito simples. "Somos pagos para estar na primeira fila para levar o que vimos aos que não conseguiram dinheiro para comprar o bilhete para a ópera". No fundo, é estar na primeira fila e ser muito claro com aquilo que estamos a ver.

5 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Não interfere, pelo contrário, está implícito. Aquilo que sou e a fotografia que faço é uma mesma coisa. Às vezes, interfere é ser jornalista em relação à minha vida pessoal. No final dos anos 90, quando se fizeram aquelas manifestações pró-Timor, recordo de passar em frente às Nações Unidas, perto do Fórum Picoas, e todas as pessoas buzinavam de protesto. Lembro-me de ter a tentação de buzinar, mas pensei "tens de continuar com a cabeça fria" e apetecia-me buzinar. Digamos que o jornalismo é que interfere com a minha vida.

6 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Há uma expressão de um tipo de agência a que chamamos a fotografia "três s": *Straight, shining and sharp*. Tecnicamente, é isso. Continuo a ser um clássico da fotografia. Acho que as fotografias têm de estar tecnicamente irreprováveis, sempre que possível porque, às vezes, as circunstâncias não o permitem. A nível estético é algo intuitivo. Tentar compor as imagens para que elas façam significação logo quando estamos a fotografar e depois quando editamos. Quando escolhemos o

reenquadramento que fazemos às fotos, procuramos que elas tenham uma leitura simples, mas ao mesmo tempo agradável ou surpreendente.

7 - Existem diferenças entre estar a fotografar para agência ou para jornal?

Existem. Em alguns jornais ou publicações, pode haver um certo estilo nas fotografias. Na agência para a qual eu trabalho – atenção, que há várias agências -, o nosso objetivo é fornecer imagens a todos os tipos de publicações. Pode ser um jornal inglês, japonês ou uma *newsmagazine* portuguesa. Temos de encontrar uma fórmula equilibrada para que essa fotografia seja eficiente e seja publicada nas diversas circunstâncias.

8 – Que critérios privilegia quando está a selecionar as fotografias que envia para a linha da Reuters?

Atualmente, temos dois tipos de edição. Aquilo a que chamamos a edição *life*, ou seja, no caso de um jogo de futebol, estamos a fotografar, a tratar, a legendar e a enviar a fotografia, em simultâneo. Quando chegamos ao fim, pensamos que não precisávamos ter enviado determinada imagem, mas resulta melhor do que a outra. Este é um tipo de edição. Aí, à medida que o acontecimento vai decorrendo, procuro que a primeira foto seja horizontal porque os clientes usam mais fotos horizontais do que verticais. Segundo, que a foto possa funcionar, quer numa página par como numa ímpar, sem desequilibrar a mancha gráfica. E depois, que tenha o máximo de informação possível e isso vai acontecendo à medida que vamos fotografando. Outro tipo de edição é quando fazemos uma reportagem e depois, ao fim do trabalho, descarregamos as fotos para o computador e vemos o que fizemos no seu todo. E selecionámos, segundo as características que mencionei. Outra coisa importante é se vamos ter uma reportagem com várias imagens. Há acontecimentos que quase só passam por um aperto de mão e aí estamos limitados pela situação, pelo evento. Há outras reportagens em que temos muita flexibilidade e aí temos de procurar que haja uma imagem vertical, um grande plano e um plano geral. Se uma determinada publicação decidir escolher a foto para uma dimensão maior, essa foto é um plano geral com muita mais informação, ou seja, que o leitor não veja só uma coisa e largue a página. O leitor vai continuar a visitar a foto e informar-se pelo conteúdo da imagem.

Normalmente, o que se passa aqui em Portugal não tem para as publicações do estrangeiro a mesma importância do que tem para nós. Portanto, a fotografia será a

duas ou três colunas e, sendo uma mancha fotográfica pequena, uma das maneiras fáceis de ter leitura é o plano ser fechado; é o grande plano.

9 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

O primeiro atributo é que tenha informação. De preferência, que a foto seja narrativa, que nos sugere o que estaria antes e o que viria a seguir. Tecnicamente, bem conseguida. Mas, às vezes, uma foto tecnicamente má, porque é factual, pode ser brutal também. Portanto, é difícil definir o que é uma fotografia de qualidade. Às vezes, olhamos para uma imagem e dizemos grande foto, mas outras vezes é a força do acontecimento.

10 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Vamos um pouco ao encontro da expressão que é estar na primeira fila. Vemos a realidade e reagimos a ela conforme a perspetiva pessoal de cada um, conforme a sensibilidade de cada um. Resulta depois quando as fotografias são publicadas que as pessoas constroem a realidade a partir daquilo que o fotógrafo vê. No fundo, fotografamos a realidade. Obviamente que as nossas fotos não são a realidade, mas um ponto de vista da realidade e depois os leitores constroem a realidade conforme aquilo que lhes mostramos.

11 - Em que situações a fotografia pode pôr em causa o compromisso com a verdade do jornalismo?

Tantas vezes. Por exemplo, quando somos armadilhados. Quando o Presidente Bush foi visitar as tropas no Afeganistão ou no Iraque, já não me recordo bem, no dia da Ação de Graças e levou um peru com as amêndoas e toda a gente fotografou o Presidente com a travessa de peru, no meio dos soldados. Quinze dias depois, vem-se a saber que o peru era de cenografia, em plástico. Nunca ninguém comeu peru naquele dia. Fomos armadilhados. Esta é uma das situações mais evidentes. Há outras situações. Estou a lembrar-me dos congressos políticos dos maiores partidos, PS e PSD, em que, atualmente, os fotógrafos têm um lugar fixo como uma ópera e o cenário é construído em função dessa perspetiva das câmaras fotográficas e da televisão. Estou-me a lembrar do Congresso do Partido Socialista, no Norte. Fotografei aquilo em plano

aberto e todo o cenário estava construído de forma a criar V. Havia o púlpito onde falavam as pessoas que era em v, o palco era em v. Portanto, havia uma repetição de v e não temos como fugir a isso. Aquilo é uma realidade que tem uma mensagem que não somos nós que criamos, mas são eles que a querem transmitir. Portanto, acabamos a transmitir isso. É a realidade. Lembro-me que, antigamente, nós circulávamos, quase que subíamos ao palco, podíamos estar nos bastidores.

12 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É um desafio. A fotografia vive muito do momento. Na fotografia, muitas vezes, procuramos um sítio, um ângulo, em que sabemos que num segundo há a oportunidade de ter aquela foto que faz a diferença e que expressa melhor o que estamos a fotografar. A televisão tem outros ângulos de observação. Tem de ter um tempo mínimo de seis, sete segundos de um plano. Vejo mais como um desafio do fotojornalismo de sermos capazes de, no dia a seguir, a pessoa se surpreender depois de ter visto as notícias no telejornal, na véspera.

13 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Só vou até onde eticamente for correto. A questão da ética é uma fronteira complicada. Há uns anos, lembro-me de ser obrigatório que cada pessoa se identifique como jornalista. Já fiz uma reportagem em que, precisamente, não o fiz. Era um trabalho sobre trabalho infantil, nas fábricas da zona de Braga, que usavam crianças como mão-de-obra. Reinventamos as nossas identidades como jornalistas de moda de uma revista suíça e enganamos os administradores, os patrões daquelas fábricas. Dissemos que queríamos mostrar os produtos naquela revista e depois era preciso ter uma fotografia também da fábrica. Era essa a foto que procurávamos, mas não era por aí que começávamos. Lembro-me de, na altura, falar com colegas meus mais velhos a pedir a opinião a perguntar se seria lícito fazer isto pela denúncia. Colegas meus bastante mais velhos disseram-me que "sim, senhor. Não havia outra forma de o fazer e, por isso, era lícito quebrar uma das regras, que é identificarmo-nos como jornalistas". Mas é sempre complicado. Saiu uma reportagem numa revista suíça de quase vinte páginas sobre a mão-de-obra em Portugal. Uma coisa mudou. A cidade de

Zurique estava a ser pavimentada com paralelepípedos de granito que vinham do norte de Portugal e imediatamente foi suspenso essa pavimentação e mandaram pôr alcatrão. Não sei se esses paralelepípedos iam para Zurique. Não sei. Fotografamos duas pedreiras onde trabalhavam miúdos a partir pedra. Aconteceu em 1989. De certeza que alguma coisa mudou mais.

14 - Como encara a concorrência dos chamados "jornalistas-cidadãos", que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

O único problema que vejo no jornalista-cidadão é o de que se venha, *a posteriori*, a utilizar material desse "jornalista-cidadão", sem verificar a autenticidade do acontecimento. Se é genuíno e já houve muitos jornais a tropeçar nisso.

15 - Quando trabalha em reportagem, na cobertura de um acontecimento ou entrevista, alguma vez o trabalho do jornalista-redator condicionou o seu trabalho de jornalista-fotógrafo?

Trabalhei em revistas, mas como freelancer. O único sítio onde trabalhei integrado na redação foi no jornal *Público*. Muito raramente, isso aconteceu. Mas o jornal *Público* tinha, à época, um diretor muito especial, que era uma pessoa muito interessada e muito conhecedora de fotografia. Havia um livro de estilo do jornal *Público* que basicamente dizia o seguinte: "Entre o título, a entrada do texto e a fotografia tem de haver um triângulo complementar de informação, inclusive até a construção gráfica obedecia a essa regra. Recordo de um ou outro episódio em que o redator gostava mais daquela foto, mas eu dizia "é melhor esta", mas isso é natural.

16 - Geralmente, a escolha da legendagem da autoria do editor de secção ou de fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Não.

17 - A fotografia tem sido valorizada nos jornais e revistas onde trabalhou e publicou trabalhos, mas também na Reuters?

Tivemos três fases no fotojornalismo, em Portugal. A fase em que eu comecei, em que a fotografia era muito pouco valorizada. Havia algumas publicações que o faziam, mas muito pouco. Depois, na década de 90, houve a fase áurea do jornalismo, em que as várias redações passam a ter editor de fotografia, mas editor no sentido de ter poder

de decisão sobre a seleção da fotografia que é feita e publicada e não um chefe que manda vir material. Aí, o furo foi feito pelo jornal *Público*. A partir daí, na década de 90, todos os jornais, com diferentes estilos e diferentes géneros privilegiava um bom espaço na imagem e um bom espaço na comunicação feito pela fotografia. E agora não sei onde se fez a mudança, mas em 2000 ou 2001, a pouco a pouco, isso desvaneceu-se e o cenário agora é muito pobre.

18 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

O que se passa lá fora é semelhante. Estou a pensar nos jornais em Espanha e é semelhante.

19 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

O digital trouxe uma série de coisas novas e boas. Primeiro, a fotografia digital, sem ser o jornalismo, democratizou a fotografia como fez o senhor Eastman quando inventou aquela caixinha no início do século XX. Acho que foi a segunda revolução democrática da fotografia. Ando sempre com o *iPhone* no bolso e não é por causa das chamadas, mas para fazer fotos. Essa é a grande revolução. Esta revolução é simultânea com a internet. Juntamente com a internet, as imagens começam a ser distribuídas a uma velocidade alucinante. Há dias, na revista *Forbes* trazia qualquer notícia a dizer que, nos últimos dois anos, já foram feitos mais *uploads* de fotografia na Internet do que as fotografias que se produziram em toda a história da fotografia. Isto dá para perceber a dimensão do fenómeno em que se tornou a fotografia.

19a) – Essa democratização não facilita o acesso à profissão de fotojornalista e consequentemente reduz o valor salarial.

Também, mas acho que se tivéssemos continuado a fotografar em filme, teria acontecido o mesmo. A tendência das publicações terem menos espaço, menos publicidade, das pessoas comprarem menos jornais e revistas, que tem vindo a acontecer devagarinho, mas sempre no mesmo sentido, é uma situação que se tem agravado, e faz com que tudo comece a ficar mais limitado em termos de recursos. As redações não têm só menos fotógrafos, têm menos jornalistas. O fenómeno do fotojornalismo é simultâneo com o fenómeno do jornalismo em geral.

20 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Seja qual for o programa, só é aceitável fazer o reenquadramento porque, às vezes, não conseguimos estar o suficientemente perto ou ficou inclinado e temos de endireitar. E depois, ajustar os níveis de contraste, de densidade e de cor. Às vezes, a foto tem uma tendência muito amarela e é necessário acertar. Sou um pouco minimalista.

21 - E até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Acho que outro tipo de tratamento além do que referi não é aceitável.

22 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Tem abalado, sim. Há uma série de transgressões em relação a princípios éticos e deontológicos do jornalismo que agora as pessoas se apercebem com maior facilidade. Agora, com o Photoshop, qualquer pessoa copia a foto e coloca no seu computador. Há uma série de transgressões que têm vindo a pôr em causa a credibilidade das fotografias de imprensa.

23 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Está toda a gente a tentar. Não há nenhum jornal que não esteja na web e que não tenha olhado para *iPad*. O problema é que publicações que fizeram isso já fecharam. A visibilidade financeira destes suportes na net é muito baixa. Até se pode ter mais leitores *online* do que na redação, mas e o retorno? Como é que se paga à redação? Ok. Não gastamos o dinheiro do papel, da gráfica, da distribuição, etc., mas onde é que está o retorno. O *Público* será o jornal que está mais adiantado nesse sentido, mas, pelo que sei, ainda não têm retorno que lhe permita abdicar do papel.

24 - Como vê o futuro do fotojornalismo, em Portugal? Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Muito otimista, não estou. Acho que os repórteres fotográficos se vão ter de adaptar muito. Recentemente, numa conferência, disse mesmo que temos de voltar à escola para adquirir conhecimentos em áreas novas para que o nosso material possa ser utilizado de uma maneira mais eficiente, nas novas plataformas.

25 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação?

É a falta de recursos financeiros para fazer as reportagens, mas até as agências estão a reduzir neste aspeto. Até as agências recorrem mais a fotógrafos locais do que enviar fotógrafos ao local.

25a) - Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Desvaloriza, de certeza. A história da passagem do analógico para o digital também trouxe outra coisa. Para dar uma ideia em relação às agências. Nos anos 90, quando a Reuters distribuía quinhentas ou seiscentas fotos num dia era uma loucura. Hoje, não faz mais de três mil e quinhentas. Agora, não mandamos só a fotografia do plano fechado, mas enviamos o plano fechado, o geral, a vertical e a horizontal. Os jornais têm agora muito mais opções editoriais que as agências distribuem. Isto foi uma possibilidade tornada possível pelo digital. Antigamente, quando gastávamos mais do que seis filmes, dizíamos: "Isto não é Hollywood". Não há nenhum custo em fazer cem ou quinhentas fotos. Quando muito, temos de fazer mais discos para gravar aquilo tudo. Depois, havia o problema de as transmissões das imagens serem feitas por telefone. Uma transmissão daqui pata Londres ou para Tóquio tinha um custo elevadíssimo. Atualmente, temos uma tarifa fixa da Vodafone com quarenta euros.

26 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório hoje em dia e comparativamente quando começou a trabalhar no fotojornalismo, na década de 80?

É mais mal pago e há outra coisa preocupante. Há uma tendência crescente com malta nova que ganha menos ou que está em estágio que não ganha nada. Há uma tendência de dispensar os mais velhos porque são mais caros. Há, atualmente, na maioria das redações um problema gravíssimo de falta de memória. As redações deveriam ser, obrigatoriamente, um espelho da estrutura demográfica da sociedade e cada vez estamos mas longe disso.

27- Como vê as mudanças que ocorreram nos últimos trinta anos de fotojornalismo, em Portugal?

Nunca houve tanta gente de muito boa qualidade no fotojornalismo. Infelizmente, não há trabalho. A minha ilusão é que isto seja por círculos e que este ciclo brevemente seja desafiado por uma nova publicação e retome o bom caminho. Ainda há tempo, estive com o Vicente e ele estava com um projeto em mãos. Não é um diário, mas um semanário. Pode ser que alguma coisa aconteça que volte a desafiar os jornalistas. A utilização e a banalização dos retratos que está a ser feito na imprensa vão acabar mal. A tendência da fotografia ser ilustrativa e não informativa, que começou no início dos anos 2000, mais ou menos. A má coordenação das redações também é responsável pelo que está a acontecer. Uma coisa que acontece todos os dias nos jornais é: o redator sai, faz a sua reportagem no jornal e depois diz "preciso de uma fotografia para isto". Só pode ser uma foto de arquivo para ilustrar porque a reportagem já foi feita. Isto acontece cada vez mais. A falta de coordenação dos poucos recursos leva a estas situações. Compreendemos que haja poucos recursos, mas não que sejam mal coordenados. Às vezes, são reportagens como apanhar o comboio, ir ao Rossio e estar lá uma hora ou duas. Há outra coisa preocupante que acontece, sobretudo a nível das publicações semanais, não querem mais fazer reportagem. Não querem sair da redação, preferem o jornalismo do telefone. Por outro lado, muitas publicações estão a fugir a trazer coisas da realidade porque incomoda, fica feia. Depois, os anunciantes podem não querer fazer publicidade e prefere-se as *soft news* e a *life style*. Há uma fuga à realidade, nas redações, e desta fuga resulta as tais fotos que não fotojornalismo, mas ilustração. Espero que jornais como *Público* se modifiquem e sobrevivam ou que deem lugar a outros jornais que modifiquem esta realidade. Provavelmente, daqui a dez ou doze anos, haverá muito mais coisas na net do que impressas, sem dúvida.

Entrevista José Sena Goulão, repórter fotográfico da Lusa

Realizada em Lisboa a 26 de dezembro de 2012, na Lusa, em Lisboa

Biografia

Docente de Educação Física, durante quatro anos, José Sena Goulão decidiu dedicar-se profissionalmente à atividade de que mais gostava: a fotografia. Em 2006/2007, concluiu o curso de Fotografia no Ar.Co e entrou para a Lusa como estagiário onde permanece desde essa altura.

1 - Pertence à nova geração de fotojornalistas numa altura em que o jornalismo está mergulhado numa crise profunda? O que o levou a correr o risco de deixar a docência e ir para a fotografia de imprensa?

Quem gosta de fotografia e ainda por cima ser pago para a fazer é um privilégio. É, acima de tudo, por realização pessoal. Não é que não gostasse de dar aulas, mas a partir do momento em que comecei a fotografar, senti que era isto que queria fazer. Não sei como vai ser daqui para a frente, mas, por mim, fotografaria a vida toda. O que me move é ser cada vez melhor no que faço e ter uma visão humana através da fotografia.

1a) - Quais são as suas referências profissionais?

As minhas referências são, exatamente, as pessoas da minha geração: Patrícia de Melo Moreira, Bruno Castanheira, Mário Cruz. Pelo *feedback* que recebemos dos colegas, temos a noção que eu e outros jovens colegas estamos a revolucionar a fotografia da Lusa. Dá-me gozo, autoestima e força para, quando recebo críticas da linha editorial da Lusa, defender o meu ponto de vista.

1b) - Uma vez que vocês têm de fazer um trabalho fotográfico que corresponda às exigências de várias linhas editoriais, é diferente fotografar para Lusa ou estar a fotografar para um único jornal?

Sim. Quando se está a fotografar para o jornal, temos de ter uma única boa foto. Quando estamos a fotografar para agência, temos de ter o ótimo, mas temos de ter igualmente quatro ou cinco imagens que sejam boas e que dê para utilizar. Os fotógrafos de jornais estão mais focados no momento que ilustre o que aconteceu, enquanto nós somos obrigados a ter diversos enquadramentos, ângulos e variação

estética. Quando estou a fotografar, tenho de ter presente que tenho de ter a foto para o *Correio da Manhã* e para outros jornais com uma linha editorial diferente. Depois, é complicado porque quando quero fazer um trabalho mais pessoal, quando fotografo para mim, já estou formatado com o trabalho que estou habituado a fazer na Lusa. Quando estou de férias, demora algum tempo a soltar e a voltar a fazer as coisas à minha maneira.

2 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A de mostrar a realidade, os acontecimentos do dia-a-dia por imagens. Às vezes, há acontecimentos que não estão disponíveis a toda a gente e nós tentamos levar essas realidades até às pessoas.

3 - Que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes nos últimos vinte anos de exercício fotográfico? 4 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Há fotografias que, quando são captadas, não se percebe bem qual é a dimensão que poderão assumir. Houve uma fotografia que tirei e era um momento que estava a acontecer à minha frente, mas não fazia parte do que estava a fazer, que foi no jogo do Benfica. Carlos Benfica foi brincar com o filho no relvado, esteve a jogar com o filho cerca de cinco minutos e eu era a única pessoa que estava lá e fotografei-o. Com todo o problema que aconteceu com o miúdo, por causa do transplante, essas imagens foram a bandeira para a campanha de angariação. É das imagens que tem mais impacto. O trabalho de que mais gostei até hoje foi fazer os campeonatos do mundo de atletismo, em Berlim. Depois, pela importância, a Cimeira da Nato, a visita do Papa. Foram acontecimentos em que deu para sentir que estávamos dentro de um acontecimento grande e gostei.

5 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tento sempre ser o mais objetivo possível, mas juntando sempre a componente estética.

6 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Gosto das imagens muito bem enquadradas, muito limpas; tentar reduzir ao máximo o ruído nas imagens, de forma a ter fotografias bem compostas, tendo em atenção as formas geométricas. Imagens que ao olhar mais tarde para elas, não vou dizer "isto não devia estar aqui". Fotos que estejam bem-feitas em termos de desenho, mas privilegio sempre o momento. O mais importante é o momento. O momento em detrimento da estética.

7 - A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Intervém bastante, mesmo. Acho que sou uma pessoa informada e que me preocupo em saber sobre aquilo que vou fotografar, a maior parte das vezes. Consigo ter uma opinião sobre aquilo que estou a fotografar. Também pelo meu percurso. Quando são trabalhos mais humanos e sociais, por ter sido professor e pelas pessoas com que liguei, dão-me mais sensibilidade. Estive a dar aulas em sítios que me deram escola, na Musgueira, nos Olivais.

8 - Ao selecionar as imagens que seguem para linha, que critérios privilegia?

O que está a acontecer, o momento, a notícia tem de vir primeiro. Isso é o mais importante. A partir daí, é uma pirâmide descendente. Aquele momento é decisivo.

9 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

É aquela que, quando abrimos o jornal ou vemos o *site*, ficamos a olhar e pensamos que grande foto. Antes de mais, tem de transmitir emoção e ter o momento certo em que tudo se conjuga. Depois, aliado a isso, ter uma leitura correta de luz, um bom enquadramento.

10 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Depende do tipo e trabalho que estamos a fazer. Às vezes, é complicado separar uma coisa da outra. Muitas vezes, é a nossa opinião em relação ao que está a acontecer. Quando é um trabalho mais de autor, está muito presente a maneira como vemos as coisas. Quando é um trabalho mais factual, é um serviço de agência e temos de mostrar o que está acontecer sem tomar partido.

11 - Quando é que a fotografia pode pôr em causa a verdade da notícia ou reportagem?

Por exemplo, há situações que são apanhados, que não estão realmente a acontecer, mas num milésimo de segundo há um olhar que indica que aquilo pode ter acontecido. Muitas vezes, são usadas erradamente, com legendas que nada têm a ver com o momento em que foram tiradas.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Em termos de segurança, já arrisquei mais do que agora. Depois de uma má experiência, estou a arriscar muito menos do que arriscava. Em termos deontológicos, uma pessoa tem de ter uma base moral para perceber o que está certo e o que está errado. A partir do momento em que se sente que está a ultrapassar essa linha, deve parar.

13 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não encaro como uma concorrência. É outra linguagem. Encaro como concorrência quando me retiram espaço para fazer o meu trabalho. Com a proliferação dos *sites*, é cada vez mais complicado fotografar. Não temos espaço para andar porque há vinte câmaras no local.

14 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Acho que são muito importantes. Não vejo como concorrentes. Uma coisa é o trabalho profissional e a outra é o cidadão. O jornalista-cidadão está no sítio que algo importante está a acontecer, por isso é que enviou uma imagem ou um texto. Apenas é perigoso se se deixar de privilegiar o trabalho profissional e acharem que uma fotografia de telemóvel vai chegar ou se não se verificar a autenticidade do material enviado; aí é perigoso.

15 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Muitas vezes, sobretudo no tempo que me retiram para fazer a fotografia. O tempo e não terem a noção da imagem. Não existe intervenção direta no meu trabalho, mas sim no facto de o tempo do redator se estender por 99 por cento do tempo disponível.

16 – Nos quatro anos que está na Lusa considera que a fotografia tem sido valorizada?

Sim, mas sendo uma agência, é um tipo de imagem que, embora esteja a melhorar bastante, o que fazemos é muito o clássico. Até porque levamos nas orelhas quando tentamos fazer uma coisa mais artística, mesmo quando é jornalisticamente relevante. A Lusa privilegia a imagem com uma leitura direta.

17 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Sim. Há outras agências internacionais onde há espaço para muito mais. Há dois jornais de referência em relação à imagem, que arriscam, que é o *i* e o *Público*. Quando utilizam o nosso trabalho, vemos que eles privilegiam as imagens mais pensadas, a fotografia com uma segunda leitura e não ser só o direto. Quando fazemos essas fotografias, sabemos que, no outro dia, estão publicadas nesses jornais.

18 - Geralmente, a escolha da legendagem da autoria do editor de secção ou de fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Acho que sim. Não me lembro de nenhuma situação específica. Muitas vezes, o que acontece é manipulação ou publicar uma imagem noutro contexto. Isso acontece mais em rubricas mais específicas; nas páginas de humor que aparecem nas últimas páginas do *Correio da Manhã*. O sentido da fotografia é deturpado, mas sabe-se que está a ser. Os intervenientes são os mesmos, mas a fotografia foi completamente publicada fora de contexto.

19 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Nunca trabalhei com o analógico.

20 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

O básico: ajustamento de tons, de nitidez, de contraste e o *crop.*

21 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Há erros cometidos no momento da captura da imagem que podem ser corrigidos com um programa de edição, mas que são acertados de maneira a ir ao encontro do que estava a ver no momento do disparo, como as temperaturas de cor.

22 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Não. É mais uma discussão entre os profissionais.

23 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Acontece por motivos economicistas e a fotografia é o sítio mais fácil de cortar exatamente porque há maneiras de ir buscar fotos muito mais baratas a bancos de imagens. Perde-se qualidade e identidade, mas tem o serviço à mesma. A fotografia é aquilo que identifica um jornal. Não duvido da qualidade dos fotógrafos em alguns jornais. Há fotógrafos excelentes no *Correio da Manhã* e noutros jornais. Só que a maneira como aquilo é editado, parece que ninguém sabe fazer fotografia, quando não é verdade. Depois, vou ver os trabalhos que eles colocam noutros suportes e são ótimos, só que aquela linha editorial corta-lhes completamente as pernas.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Acho que sim. Pelo menos, falo pelo exemplo da Lusa. Já temos aplicação para *iPad*, o *site* poderia ser mil vezes melhor, mas estamos a caminhar para lá. Na nossa área, poderiam ser feitos muitos mais trabalhos de multimédia.

Em relação ao facto de pedirem aos fotógrafos para filmar, depende da situação. Desde que não comprometa a qualidade da fotografia, posso filmar. Se vou para fora fazer a Cimeira Luso-Americana em que não vai nenhum operador de câmara comigo e que, de vez em quando há uma declaração aos jornalistas, aquilo é um momento em que não vou estar a fotografar e posso perfeitamente filmar. Aí, não me faz confusão. Agora, não me peçam para fazer vídeo em detrimento da imagem fotográfica.

25 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Tenho uma perspetiva otimista. Há tanta gente da minha geração a fotografar bem que só se cortarem as pernas a essas pessoas é que não haverá um bom fotojornalismo. O que se vê nos jornais é cada vez pior, mas em *sites* próprios ou no *facebook,* cada vez se faz e se publica um melhor trabalho. Às vezes, é a partir daí que surge um contacto do que quer que seja. Por exemplo, Bruno Castanheira foi fazer um trabalho à Grécia. Na apresentação do *12.12.12,* uma amiga que, por acaso, estava ligada ao Bloco de Esquerda, mas para que também tem uma ligação artística e à Grécia, quis pôr o trabalho dele numa exposição. Aí, conseguiu-se. Há gente muito pró-ativa. A montra do fotojornalismo passará mais pelos livros, *sites*, etc. do que pelos jornais.

26 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Na situação em que estamos, não sou bem pago, mas comparativamente com outros colegas, na Lusa é dos sítios onde nos pagam melhor.

Entrevista Lara Jacinto, fotógrafa *freelancer* no Porto

Recebida por e-*mail* a 26 de janeiro de 2013

Biografia

Nasceu em Leiria em 1982, vive e trabalha no Porto. Conclui a Licenciatura em *Design* Multimédia, em 2004. Terminou o Curso Profissional de Fotografia, no Instituto Português de Fotografia, em 2011. De 2004 a 2010, trabalhou na Porto Editora, como *designer* multimédia. Desde 2009 tem vindo a desenvolver trabalho na área da fotografia em regime de *freelancer*. Em 2011, colaborou com o jornal *Público*, na redação do Porto, como fotógrafa estagiária. Em 2011, venceu o concurso Novos talentos FNAC. No mesmo ano, iniciou a colaboração com a agência nFactos. Atualmente, trabalha como fotojornalista *freelancer* e colabora com o *Público*, revista *Visão*, *Expresso*, ao mesmo tempo que desenvolve projetos pessoais na área da fotografia. Fotógrafa convidada do projeto *12.12.12.*

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A função é dar a conhecer ao público algo que existe e que o fotógrafo testemunhou.

2 – Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes desde que começou a trabalhar como fotógrafa?

(Não se aplica)

3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

(não se aplica)

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetiva na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Procuro sempre ser objetiva na abordagem que faço, principalmente, quando trabalho com a notícia. No entanto, a objetividade nunca é total, não acredito nisso. A objetividade é sempre condicionada pela minha leitura dos factos que encontro. Os fotógrafos não são máquinas, existe uma série de fatores que influenciam a leitura que

fazemos sobre a realidade que encontramos. Contudo, não poderei nunca deixar que isso influencie a minha isenção e condicione a verdade.

5 – A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafa intervém no exercício da profissão?

Não.

6 - No momento de fotografar, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Não há elementos que privilegie. Enquanto fotógrafa, não penso nas questões técnicas. É algo que está ao nível do subconsciente. Embora use sempre a câmara em modo manual, os processos técnicos estão automatizados em mim. Só quando as condições de luz são extremas é que a técnica passa a ser ponderada. A luz é o elemento fundamental e é com esse que me preocupo porque condiciona muitíssimo a estética das imagens.

7 - Que critérios privilegia na seleção das fotografias?

Privilegio a relação direta com os factos, a riqueza de conteúdo e a estética.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

É muito relativo. Os critérios de qualidade de uma imagem variam muitíssimo. Por exemplo, se a imagem vive isolada ou se está integrada num grupo que conta uma narrativa - uma imagem pode não fazer sentido isolada, mas ser essencial num grupo de imagens. No entanto, um dos atributos que considero essenciais é a imagem ser honesta e conter nela verdade. Não ser manipulada digitalmente.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Julgo que são coisas inseparáveis. Os fotógrafos não são operadores de máquinas, têm ideias, sentimentos. A imagem é sempre resultado de um enquadramento, de uma escolha.

10 - Até onde está disposta a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Os limites são a minha consciência e os direitos à imagem dos sujeitos fotografados.

11 - Em que situações a fotografia pode pôr em causa o compromisso com a verdade do jornalismo?

Quando é manipulada, quando o fotógrafo interfere com o que está a ser fotografado.

12 – O trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Depende do tipo de trabalho. Geralmente, o trabalho em equipa funciona bem. Pessoalmente, quando o trabalho é retratar alguém, prefiro trabalhar sozinha com o retratado.

13 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada em página alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Não.

14 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Há espaço para os dois registos. Os dois são úteis. A imagem parada tem um outro tempo. As duas não competem.

15 - E como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos, em especial nos media *online*?

O problema poderá ser a falta de bom senso dos responsáveis pelos órgãos de comunicação social. Existe uma grande diferença entre o trabalho de um bom fotógrafo e imagens fotográficas feitas por alguém não profissional. Geralmente, o trabalho de um fotógrafo não contem apenas os factos. Contém estética e muitos outros aspetos que se prendem com níveis de complexidade que acrescentam riqueza à imagem, por exemplo, uma metáfora ou outras referências.

16 - A fotografia tem sido valorizada nos títulos de imprensa onde tem colaborado como fotógrafa? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

O espaço/importância dada à fotografia depende dos órgãos de comunicação social. O que me parece ter mudado foi o enfoque dos assuntos. Hoje em dia, vemos os jornais

e revistas invadidos por temas *life and style*, com imagens de doces e restaurantes. Parece-me que a profundidade com que os temas são tratados tem vindo a diminuir, consequência de baixos orçamentos e da pressão com o nível das vendas.

17 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Como já referi, não tem que ver com nacionalidade, mas sim com as opções de jornais e revistas. Por exemplo, o jornal *Público* dá uma importância à fotografia completamente diferente da importância dada pelo *JN*.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

A velocidade.

19 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Contraste, nitidez.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Até não condicionar a verdade dos factos. Tem de ser fiel à realidade, na medida em que não altera os factos.

21 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Um pouco. As pessoas acham que as fotografias que vêm na imprensa são alteradas. Acham que o aspeto das coisas/pessoas é melhorado.

22 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Essa opção tem a ver com os custos. Em alguns trabalhos, fica mais barato comprar a imagem fora do que enviar o fotógrafo.

23 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Não, de todo.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo, nomeadamente a aposta nas novas plataformas como os *tablet* ou as edições *online*?

Sim, julgo que o esforço de adaptação está a ser feito. No entanto, há muito para explorar. Mais uma vez, os custos têm importância porque as plataformas poderiam ser um excelente veículo para a publicação de trabalhos de fundo. Todavia, não há qualquer aposta nos projetos com esta profundidade e a "desculpa" é sempre a mesma: não há orçamento disponível para financiar este tipo de projetos.

25 - Como vê o futuro do fotojornalismo? Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

O fotojornalismo como o conhecemos tem tendência para se tonar residual. A forma como os trabalhos se apresentarão e as várias formas de existência que um trabalho fotográfico pode assumir tenderá para ser muitíssimo variadas. Embora o interesse e a prática de fotografia se tenham generalizado e exista uma certa saturação do olhar, julgo que as boas imagens não serão desvalorizadas, um bom trabalho distingue-se dos demais.

Entrevista a Leonel de Castro, repórter fotográfico do *Jornal de Notícias* e da Global Imagens desde a formação da agência no grupo Controlinveste

Realizada a 31 de agosto de 2011, na redação do *Jornal de Notícias*, no Porto

Biografia

Leonel de Castro nasceu em Münster, na Alemanha, em 1973, filho de pais transmontanos de Carrazeda de Ansiães. Em 1997, licenciou-se em Jornalismo Internacional pela Escola Superior de Jornalismo do Porto. Concluiu o bacharelato em Fotografia, na Escola Artística do Porto, onde hoje leciona inúmeras disciplinas, entre as quais, Fotojornalismo. Aos vinte e três anos, entrou como fotojornalista para o *Jornal de Notícias* , onde ainda permanece. Em simultâneo, colabora regularmente em publicações estrangeiras, como *El País, Libération , Stern* e *National Geographic* . Além da docência na Escola Artística do Porto, é formador no Instituto Português de Fotografia. Entre outros, recebeu quatro vezes o Prémio Visão, nas categorias Notícias, Natureza e Retrato. Vencedor do Prémio Estação-Imagem 2011, na categoria de Desporto.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

O objetivo da fotografia de imprensa é transmitir a máxima informação possível do acontecimento e, em simultâneo, toda a estética que a fotografia exige.

2 - Indique que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes desde o início do exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

O meu grande primeiro trabalho foi em Timor-Leste, quando houve a desanexação de Timor à Indonésia. Nesse ano, acompanhei os três períodos. Durante a ocupação da Indonésia, o referendo e a libertação de Timor. Foi o repórter fotográfico português que estive mais tempo nesse local. Ainda era um jovem na profissão, foi o meu primeiro trabalho, o meu primeiro filho e durante muito tempo era o único repórter fotográfico naquele local. Dada a imediatização do acontecimento, as minhas fotografias eram a mensagem de tudo o que estava a acontecer no território. Depois

disso, o trabalho do Prestige, na Galiza, também foi muito importante. Logo a seguir, no Verão de 2003, creio que arderam 400 mil hectares da floresta portuguesa e eu, ao serviço do *Jornal de Notícias*, corri o país todo a documentar esse acontecimento. O 11 de Setembro nos EUA, em 2001, foi um trabalho que me marcou muito do ponto de vista catastrófico. A grande marca do terrorismo internacional foi o 11 de Setembro e eu estava lá. Um ano depois, fui cobrir as primeiras comemorações do 11 de Setembro e eu estava lá. Fomos fazer um trabalho importante, também para o *JN*; um suplemento com fotografias minhas. As presidenciais em França, em 2002, com Jacques Chirac. Pela primeira vez, a extrema-direita consegue ir à primeira volta com Jacques Chirac. Portanto, foi um grande baque na política europeia. Vários trabalhos que fiz em África. Mas os que, realmente, marcam muito e de que mais gosto são os trabalhos humanistas. Não têm de ser no estrangeiro, nem fora da cidade do Porto.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tento ser sempre objetivo e imparcial. Ainda ontem (30 de agosto de 2011), estive a fazer reportagem de uma manifestação onde os contribuintes portugueses se manifestavam contra o aumento dos transportes público. Claro que eu estou do lado dos contribuintes. No entanto, ao exercer a minha profissão, não posso estar a tomar parte dos manifestantes. Tenho de ser isento na transmissão de informação, embora tenha a minha opinião sobre o que está a acontecer. Agora se tomo a liberdade de desenvolver um trabalho do ponto de vista documental, como já o fiz, e a título particular, aí empenho-me e atribui-lhe a minha facção política. Se estou a fazer um trabalho a denunciar uma situação, eu, automaticamente, tenho de optar por um dos lados.

5 - Que critérios recorre para selecionar as suas fotografias?

Tento escolher sempre as melhores fotografias. O que será uma boa fotografia para mim, não será para outra pessoa. Em primeiro lugar, temos de ter em conta para que título é que nos encontramos a trabalhar. Se for para o *Jornal de Notícia,* há um critério de selecção e assim sucessivamente. Como estou a trabalhar para uma agência, tento fazer uma abordagem que agrade a todos os "clientes". Muitas vezes, tenho de deixar de fazer a minha fotografia pessoal e enviar mais imagens para satisfazer a vontade de todos os "clientes". Dentro da fotografia, não nos podemos

esquecer, em primeiro lugar, do leitor, em segundo lugar, da informação que estamos a transmitir e, em terceiro lugar, a "gramática" da fotografia.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Inconscientemente, intervém. Por muito imparciais que sejamos, puxamos sempre para uma das facções. Se for enviado para cobrir o conflito que está a acontecer na Líbia, muito dificilmente irei fugir a uma abordagem mais positiva da parte dos rebeldes, dado à ditadura que aquele povo passou nas últimas décadas. Na minha história de Timor, não consegui ser imparcial. Tentava dignificar o povo ao máximo e denegrir a imagem dos indonésios. Eu próprio estive em Jacarta a trabalhar e não consegui ser imparcial. Agora, quando se está a fazer uma campanha eleitoral, não faz sentido tomar partido, temos de ser o mais imparciais possíveis, caso contrário, não vale a pena estarmos ali. Deixamos de ser jornalistas e passamos a ser assessores. Quando estão em casa valores humanos, é outra situação.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Quando estamos a delinear um jornal ou uma revista, o objetivo é fazer parar o leitor. Robert Capa dizia: «Quando a fotografia não é o suficientemente boa, é porque o repórter não estava o suficientemente perto». E no fotojornalismo é isso que acontece. Obrigatoriamente, temos de fazer parar o leitor na nossa fotografia porque, caso contrário, a mensagem não é transmitida. E, ao mesmo tempo, temos de convidar o leitor a entrar na fotografia, a ouvir a nossa história. Portanto, é uma imagem, mas que nos pode transmitir emoções. O meu objetivo do ponto de vista estético e informativo é esse. Agora, em relação à abordagem, isso é a marca de cada um: o enquadramento, a maneira como vamos distribuir os elementos na fotografia, toda a composição da imagem. Tudo isto faz parte da formação de cada fotógrafo. Quando olho para as imagens concebidas pelos fotógrafos com quem trabalho, consigo identificar a quem pertence cada uma.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Há imagens de fotojornalismo que têm todas as componentes estéticas da fotografia e são boas imagens e existem outras que são apenas registos, mas que dentro do

fotojornalismo são excelentes imagens. Do ponto de vista fotográfico, as imagens da NASA são más, mas têm o valor de ser o registo histórico de um momento importante.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Isso obedece a uma corrente artística. Ao longo dos anos todos, obedecemos a diversas correntes artísticas, mas acho que o fotojornalismo está fora disso. Dentro da fotografia documental, existe um conjunto de fotógrafos que pertenciam à casa de Domingos Alvão e outros à Fotografia Beleza, tendo eles fotografado o mesmo assunto, conseguimos ver abordagens diferentes. Não quer dizer que do ponto de vista técnico da fotografia tenha havido uma grande evolução, mas aconteceu do ponto de vista ético e artístico na abordagem do mesmo assunto. Não quero falar dos fotógrafos atuais, mas isso também acontece. No entanto, as pessoas não olham esta ideia com bons olhos; encaram-na como uma crítica destrutiva e não construtiva. Se recuarmos na história da fotografia em Portugal, nos quadros do Domingos Alvão, tudo é perfeito, tudo é construído; faz parte do movimento pictoralista. Se olharmos para as imagens da Fotografia Beleza, se calhar, as imagens não são tão bonitas e belas, mas, ao mesmo tempo, são bonitas, são espontâneas. Aí funciona o momento decisivo defendido por Cartier-Bresson. Para além da estética, da informação que as imagens possam transmitir, aqui também é muito importante a espontaneidade dos acontecimentos. Portanto, vemos o trabalhador rural, em plena época de vindimas, completamente sujo e não vemos as senhoras de avental branco completamente lavado em frente de uma ramada. Tem a ver com o tipo de fotografia, com a época, com os critérios que cada um tem da profissão que está a desempenhar. Quando construímos uma imagem, começa-se a ver o fotógrafo dentro da imagem. Aquela fotografia deixa de ser o momento; se tivermos uma produção, deixar de ser espontânea.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

A fotografia pode ameaçar quando pode alterar a realidade, quando é construída e manipulada. E não é só com as técnicas digitais. A fotografia de Yevgeny Khaldei, aquando da chegada das tropas russas a Berlim, é uma manipulação em laboratório. Quando dois soldados resolvem colocar a bandeira, um deles tem dois relógios, mas é-

lhe retirado um dos relógios do pulso, pois era sinónimo de saque. Os russos estavam ali para salvar os europeus que se encontravam sob o jugo do império nazi e não para saquear o povo. No caso de "O Beijo", de Robert Doisneau, não sou contra porque ele defendia que há coisas que os nossos sentidos registavam e o fotógrafo não tinha tempo para captar esses instantes com a câmara fotográfica. Ele defendia que se podia repetir, uma vez que a realidade não é alterada e os nossos sentidos já tinham registado essa imagem. Outra das situações é quando se opta por construir a imagem. Quando há uma fotografia de Ki Jong-Il, líder da Coreia do Norte, e é manipulada para mostrar que o estado de saúde dele é perfeito, quando não é verdade. Nesse sentido, a fotografia entra em descrédito. É muito fácil manipular e nem sempre se dá por isso. Há uma fotografia do Iraque que foi premiada e depois foi desclassificada porque se descobriu que era manipulada. Era a imagem de um pai com uma criança. A fotografia foi desclassificada porque se percebeu que foi a junção de dois fotogramas; num deles a expressão do pai era melhor.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

A televisão é outra linguagem. São vinte e cinco imagens por segundo. Se a nossa imagem for realmente boa, é a essa que vai ficar na memória das pessoas e não são as vinte e cinco imagens por segundo. Na história da fotografia, a imagem de Eddie Adams, quando vemos o general a dar um tiro no vietcongue, no momento que dispara o revólver, essa imagem fica para sempre. A imagem de Nick Ut, com a menina a correr nua, depois da sua aldeia ser bombardeada com napalm, é inesquecível. A imagem de Che Guevara é a fotografia mais impressa do mundo. Há imagens de James Nachtwey, do perfil daquele homem com as cicatrizes na cabeça que ganhou o *World Press Photo*, em 1994, sobre o genocídio do Ruanda, é uma imagem que marcou o mundo. As fotografias de Margaret Bourke-White do Holocausto. São imagens históricas que a televisão não conseguiu ultrapassar.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Não podemos estar à procura do *El Dorado*. Um dia vai acontecer. Há pessoas que conseguiram aos vinte anos, outros aos trinta, outros aos quarenta; outros nunca

conseguiram; outros são velhinhos e continuam a conseguir. Alfredo Cunha tem uma imagem de Salgueiro Maia que vai imortalizar o homem na história de Portugal. Alfredo Cunha estava lá e tinha vinte e dois anos. Essa imagem vai acompanhar tanto o fotógrafo como a história de Portugal. Ele agora pode fazer vinte mil imagens, mas há-de ser sempre o tipo que fez a imagem de Salgueiro Maia, tal como Alberto Korda fez a de Che Guevara. Deveria ter trinta ou quarenta. Se calhar, ele fez muitas outras fotografias para a frente. A fotografia é aquilo que marca um momento. Tenho dois ou três momentos. Agora, o que é a fotografia que marca um fotógrafo, o que é a fotografia de acontecimento.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelo *Jornal de Notícias* e, posteriormente, pelos títulos da Controlinveste onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Já foi mais valorizada. Hoje em dia, com o processo digital, qualquer pessoa consegue fazer uma fotografia com o telemóvel. Nos jornais generalistas, todos os correspondentes e colaboradores que são enviados para um local são eles próprios que fazem a fotografia. Quer dizer, não chamo fotografia àquilo; chamo registos fotográficos. No jornal de hoje, a fotografia do assunto do dia foi feito pelo correspondente; é o assunto do dia e esquecem-se de enviar para lá um fotojornalista. O jornal de hoje, onde houve casas destruídas, pancada entre a polícia e os manifestantes, podia ter uma boa imagem, mas não temos essas fotografias porque os jornais estão a banalizar a fotografia e a tirar-lhe relevância. Por um lado, é bom para as empresas de media do ponto de vista económico, mas para o leitor, do ponto de vista informativo, é mau. Está na altura de o fotojornalismo ser repensado. Neste momento, o único local onde o fotógrafo consegue ver o seu trabalho ser impresso com dignidade é no *online,* nas galerias. Agora, no papel de jornal e nas revistas está banalizado.

Percentagem: não podemos ir por aí porque isso tem a ver com os critérios editoriais de cada jornal. Há aqueles que valorizam mais a imagem do que outros. Também é verdade que os estudos demonstram que se não tivermos uma boa imagem, o texto não é lido e a probabilidade da mensagem ser transmitida é pouca ou nula. Depois,

tem outros condicionantes que são influenciados pelos critérios editoriais de cada jornal. Se a fotografia é a cores ou a preto e branco, o tamanho da fotografia; a qualidade da impressão, entre outros.

14 – O trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Isso acontece da mesma forma que eu posso condicionar o trabalho dele. Num trabalho de equipa estamos sempre sujeitos a contratempos. Mas se houver um bom entendimento pessoal e profissional, geralmente, as coisas acontecem bem; estamos a trabalhar com a mesma finalidade. Quando isso não acontece é porque uma das partes é egoísta.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Antes de mais, temos de ver quantos leitores temos em Portugal e quantos existem, por exemplo, na vizinha Espanha. Em Portugal, quantas pessoas compram o jornal e quantas compram em Espanha? Quantos títulos existem em Portugal e quantos existem na vizinha Espanha? Os jornais *Faro de Vigo* e o *Voz da Galiza* vendem mais do que o *JN* e o *Correio da Manhã.* O *L'Equipe*, em França, privilegia a fotografia e se for preciso coloca uma fotografia em toda a página. Se formos para o *Correio da Manhã*, põe várias fotografias em tamanho reduzido; deixa-se de ter uma boa imagem e passa-se a ter uma banda desenhada ou chamemos-lhes registos televisivos.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Os fotógrafos têm de fazer o registo informativo da fotografia onde as perguntas básicas do jornalismo são respondidas. O editor de secção faz a legenda em página. Aconteceu pontualmente, mas não é comum.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

A rapidez com que se consegue colocar a fotografia na agência ou nos títulos. Se estamos a cobrir um jogo de futebol, o jornal fecha às onze da noite e, num curto espaço de tempo, conseguimos colocar o momento decisivo do jogo. Em trinta segundos, a fotografia está em página. O digital foi uma mais-valia para os fotojornalistas, por todos os contras que nos possa trazer, como o uso do telefone

para o cidadão-repórter. Temos de deixar de lado a parte romântica da fotografia. É um processo em constante evolução, como tudo na história. O digital tem na imprensa portuguesa 15 anos no máximo. Claro que nos primórdios, as câmaras fotográficas digitais que eram usadas na imprensa eram de baixa resolução, mas os processos foram evoluindo. Hoje, temos câmaras fotográficas em que o negativo não consegue acompanhar essa qualidade, a menos que se tenha câmaras de grandes formatos com negativos gigantescos, mas essas para o fotojornalismo é impensável usá-las.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

O *Photoshop* é um laboratório digital. Poderei reenquadrar as fotografias e, acima de tudo, fazer tratamento de imagem.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Desde que não altere a realidade, o *Photoshop* é uma mais-valia para o jornalista, pois, num curto espaço de tempo, pode não alterar a fotografia, mas melhorá-la, quer a nível de luz, de contraste como de enquadramento

20 – A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

As pessoas continuam a acreditar na fotografia. No analógico, a manipulação também era possível. Há cinquenta anos e mais, já se fazia manipulação fotográfica. Não foi porque surgiu agora o digital que começou a existir corrupção fotográfica. Aliás, antes manipulava-se muito mais. Nas fotografias dos jornais desportivos, existia sempre bolinhas de todos os tamanhos para acrescentar à imagem.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Não vejo como uma ameaça. Porque quando os jornais precisam realmente qualidade vão buscar os profissionais que fazem um trabalho digno. Se há um acidente e um indivíduo faz um registo daquilo, funciona como um registo do acontecimento que pode ser divulgado com a mesma rapidez. Antigamente, na altura do analógico, as pessoas não andavam munidas com câmara fotográfica. Uma vez que agora, com os telemóveis, toda a gente tem câmara fotográfica, é normal que possa fazer o registo do que quer que seja. A fotografia pode funcionar na imprensa, pois, mesmo que não tenha a qualidade exigida, a informação está lá toda. Agora, se queremos uma

reportagem sobre o sucedido, o fotojornalista é indispensável, pois a abordagem que faz daquele acontecimento não é o mesmo que um cidadão comum. Nos dias de hoje, aparecem *blogues*, *sites* a toda a hora e um cidadão normal não consegue acompanhar. Toda a gente pode fazer fotografia, mas não pode ser profissional. A grande diferença é essa. A Internet é uma mais-valia para os fotojornalistas. Todos os jornais têm uma secção de *online* e aí o nosso trabalho já faz sentido aparecer e não o de outras pessoas. Por exemplo, o trabalho que fiz ontem deveria ter sido feito uma fotogaleria, pois é um assunto que abrange todo o país e foi publicada uma fotografia a duas colunas. Todo o trabalho que fiz fica na gaveta. É frustrante, pois independentemente do assunto que me é atribuído, a abordagem que faço é sempre com profissionalismo e com a minha formação fotográfica. Há trabalhos que correm bem e outros que correm menos bem. Há assuntos que gostamos mais de fazer do que outros. No entanto, o brio profissional tem de ser o mesmo, independentemente do assunto. Quando temos um trabalho que pode fazer marca, mudar alguma coisa e limita-se a ser uma fotografia do dia a duas colunas é um pouco frustrante. Há também outra vertente: neste momento, o fotojornalista tem de saber fazer vídeo.

22 - Por que é que os jornais estão cada vez mais a recorrer a fotografias de agências. No caso particular do nascimento da Global Imagens, deixou-se de se fotografar para um jornal e passou-se a fazer fotografias para vários órgãos de comunicação do mesmo grupo. Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias, do próprio trabalho de autor e da identidade de cada jornal?

Temos que pensar no mundo em que vivemos. Independentemente de ser fotógrafo da Global Imagens ou do *JN*, hoje em dia, não conseguiria dar uma abrangência e uma qualidade da imagem como a Reuters, a France Press ou a AP (Associated Press). São agências com um grande poderio económico, que estão radicadas em todo o mundo. Portanto, têm clientes em todo o mundo. Somos pequeninos, mas temos de pensar para que serve a Global Imagens. Ponto um: se é para também vender trabalhos para o exterior ou se é só para satisfazer os próprios títulos. Ponto dois: se é para fazer o mesmo que as outras ou procurar e criar as nossas próprias histórias e daí já nos demarcamos das grandes agências noticiosas. Isto é uma mais-valia para os títulos, porquê? Porque estamos no terreno a observar o que está a acontecer, com o nosso

olhar e não aquilo que a AP, que tem o olhar americano por trás, está a mostrar. Num momento, podemos estar com as forças rebeldes como podemos com as tropas fiéis ao Kadafi. Temos essa possibilidade. As agências noticiosas raramente cobrem os dois lados. Por exemplo, no Iraque. As agências noticiosas entraram com quem? Com as tropas aliadas. A perspetiva que foi transmitida ao mundo é a dos americanos. A perspetiva do fotógrafo é condicionada; o fotógrafo só sai do tanque quando eles deixarem. Se houver imagens que não lhes interesse mostrar, não levam repórteres. Claro que o factor económico prevalece.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

A nossa vida é um ciclo. A fotografia já teve altos e baixos. Se calhar, agora está num momento menos bom, mas já esteve pior. Quando comecei a trabalhar, havia dois jornais que privilegiavam a fotografia em Portugal, que era o *Público* e o *Expresso*. Passado uns tempos, o *JN* passou a privilegiar muito a fotografia, a qual era impressa com muita dignidade. Acho que agora está a baixar um bocado, mas penso que se vai dar a volta. Sou otimista.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Estão a aproveitar, mas estão a esquecer-se de algo muito importante: a formação. As pessoas que estão a desempenhar essas funções no momento não têm formação para o fazer. Contra mim falo. Uma vez que existe uma plataforma para as pessoas desempenharem os seus papéis nesse sentido, deveriam ser preparadas para saberem desempenhar essas funções. As pessoas estão a procurar formação pelos meios próprios. Bem ou mal, as coisas estão a acontecer. O *online* está aí. Não acredito que os jornais algum dia irão desaparecer. Mesmo os miúdos que estão sempre ligados no *online*, que têm *iPads* ou o que seja, não os vejo passar pelos quiosques e ficarem indiferentes aos títulos. E o computador tem um problema: é muita informação e não se consegue processar toda a informação que nos chega. Temos um motor de busca, colocamos uma palavra e aparece inúmeras coisas que não têm nada a ver. Se calhar, 95 por cento do que aparece é lixo. O jornal não está para acabar, não.

Entrevista a Luís Filipe Catarino, co-fundador da agência 4See Photographers

Entrevista realizada em fevereiro de 2011, em Belém, Lisboa

Biografia

Co-fundador de agência fotográfica 4SEE, Luís Filipe nasceu em 1971. Iniciou a carreira no *Diário de Notícias* e, em 1995, entrou no semanário *Expresso*, onde fez a cobertura de todo o género de temáticas noticiosas, da política, desporto, social e a algumas situações de conflito internacional, como Timor-Leste e a guerra civil da Guiné-Bissau. Em 2000, juntou-se à equipa da revista de viagens Volta ao Mundo, como fotógrafo e editor fotográfico. Durante cinco anos, Luís Filipe Catarino reportou lugares tão diversos como Nova Zelândia, Panamá, Moçambique, Brasil, Espanha, Dubai, Tailândia e Cabo Verde. Em abril de 2005, dedicou toda a atenção ao projeto 4SEE agency, onde continua a ajudar fotojornalistas portugueses a conquistar o reconhecimento internacional. Em 2005, assumiu as funções de fotógrafo oficial do Presidente da República, Aníbal Cavaco Silva, durante a qual testemunha a realidade portuguesa e acompanha a atividade do chefe de Estado.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Por um lado, documentar a história e interpretá-la. Por outro, numa frase muito curta, é fazer mudar o mundo.

1a) - Neste momento, é fotógrafo oficial do Presidente da República, que não sendo fotojornalismo tem também a função de documentar uma época, os acontecimentos ligados à mais alta figura de Estado? Como é que encara esta dualidade de funções fotográficas?

Continuo a fotografar da mesma maneira com a diferença que não lhe posso chamar fotojornalismo porque o jornalismo tem de ser independente e, neste momento, não o posso ser, pois tenho de ter o cuidado de não ser crítico; posso ser irónico às vezes, mas não preciso de ser crítico.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes desde que iniciou o exercício fotográfico?

Os trabalhos que recordo e que foram acontecimentos mediáticos foram a Guerra Civil da Guiné-Bissau, a independência de Timor-Leste. Era para ter ido para lá para o referendo, mas cheguei depois. Talvez tenham sido os dois trabalhos mais marcantes.

3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

O mais mediático foi o ter sido uma fotografia minha a descobrir quem matou o adepto do sporting com o *very light,* na Taça de Portugal, a 18 de maio de 2006.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Em relação aos termos fotojornalismo e fotografia documental, até ligo mais o termo fotografia documental a algo mais objetivo. Enquanto o fotojornalismo mais puro e duro é mostrar e localizar o que está a acontecer. Na mesma fotografia, tentar responder às seis perguntas do jornalismo. Eu gosto, cada vez mais, de uma parte mais subjetiva e faz parte da evolução do fotojornalismo contemporâneo.

5 - A que critérios recorre para selecionar as suas fotografias e as de outros fotógrafos, quando foi editor?

Como disse uma vez um professor meu, no Ar.Co, e é uma preocupação que tento e quando conseguimos ficamos muito satisfeitos, é que a fotografia tenha «*mistery and drama»*. Tudo isso é essencial para uma boa fotografia. Quando escolho as minhas fotografias, tento que haja isso. Essa busca do «*mistery and drama*» faz com que tenha de ser cuidadoso com os enquadramentos. Quando estive no *Expresso*, trabalhei com fotógrafos muitos exigentes a nível da estética e geométrica da fotografia. Que esteja alguma coisa a acontecer, pois quando fazemos fotojornalismo temos ter algo que nos guie o olhar e represente o momento.

6 - A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Intervém muito. Acho que sou uma pessoa bem-disposta, mas, ao mesmo tempo sou um bocado tímido e discreto; não gosto de dar nas vistas. Isso naturalmente reflete-se quando pego na máquina.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Quanto aos estéticos, é essencial que os elementos estejam bem separados na imagem; que não haja muitos elementos parasitas na fotografia. Técnicos: há alguns anos teria mais a preocupação que as imagens estivessem tão focados, mas hoje em dia já não acho muito isso.

8 - Que atributos uma imagem documental fotojornalística deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

O que referi anteriormente.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Essa questão é respondida pelo facto de o fotojornalismo estar a ficar mais subjetivo. Sempre foi só uma janela, uma parte muito pequena da realidade. Só o facto de trabalharmos a preto e branco ou trabalharmos a imagem em Photoshop ou o que seja já estamos a modificar a realidade. Os que pensaram num purismo levado ao extremo já não faz sentido.

10 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Quando se manipula e se cede à tentação de manipular de mais. Manipular acontece sempre, quando ainda há pouco me referia ao preto e branco ou ao enquadramento, mas outra coisa é o manipular enquanto se fotografa. Acho que isso em Portugal acontece muito, que é vá mais para ali. E depois, há uma tentação grande em abusar da manipulação do Photoshop.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É nitidamente outra linguagem. Muitos fotógrafos estão a adaptar-se ao facto de as máquinas terem a possibilidade de cada vez mais fazer melhor vídeo e, por outro lado, de as máquinas fotográficas estarem a criar outra linguagem dentro do próprio vídeo. Entendo que não seja uma concorrência; cada um faz o seu trabalho.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Em relação ao esforço físico é até onde eu aguentar. Se preciso de subir a um piso em mau estado – e tenho um problema no joelho -, o joelho vai ter de ser sacrificado quanto a isso. Agora, em termos éticos, estou disposto a ficar muito perto do que é ético; não estou disposto a passar fronteiras.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelos jornais e revistas onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Comecei no *DN*, fui para o *Expresso* e cheguei a editar a *Volta ao Mundo.* Ao longo do meu percurso, sim, valorizava-se a imagem. Felizmente, consegui cumprir um sonho, que era trabalhar no *Expresso*, em 1995. Na altura, quando comecei, era o que se queria fazer e valorizavam muito a imagem, em especial porque havia muito bons editores de fotografia. Quanto à percentagem, é difícil estar a dizer isso. Seria entre 40 a 50 por cento para a imagem.

14 – O trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Poucas vezes. Eu sou muito fácil de trabalhar em equipa porque não faço finca-pés e é contraproducente andarmos a fazer coisas diferentes um do outro.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Não tem a ver com a nacionalidade, mas há publicações estrangeiras, como o *The New York Times*, o *El País*, o *El Mundo*, *Die Zeit*, na Alemanha, alguns jornais franceses, que valorizam muito bem a imagem. Acho que essas, num panorama internacional, são poucas para aquilo que devia ser. Em Portugal, ainda são muito menos. Embora não na tradição que tinha, acho que o *Expresso* ainda valoriza a imagem e o *Público*, mas não tanto como acontecia há alguns anos. O *i* também e sempre valorizou, tanto na primeira direção como agora. De resto, é quase zero.

16 - Geralmente, a escolha da legendagem da autoria do editor de secção ou de fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Nunca aconteceu.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

A alteração maior é na rapidez com que as imagens chegam a algum lado. No trabalho do fotógrafo, a responsabilidade aumentou imenso. Hoje ele detém o processo quase todo ligado à fotografia. Antes, não era assim. Quando estava no *Expresso*, deixava os rolos e depois iam para o laboratório e alguém revelava e tratava. Hoje, faz tudo. Depois, a nível de custos, já não temos de investir em rolos e impressão, mas o material é mais caro do que era antes e dura menos.

17a) - Como lida com o facto de o digital ser responsável pela democratização da imagem e até banalização?

Para a fotografia que me interessa mais, que é a fotografia documental, acho que não traz mal nenhum. A pessoa fotografa e não está a pensar em fazer uma reportagem com um ângulo determinado. Tem mais a ver com o imediatismo da notícia e aí tem mais a ver com o facto de as empresas de media quererem gastar menos dinheiro.

18 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Não acho que seja uma concorrência, mas isso não parte do fotógrafo.

19- Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Não me choca. O facto de haver menos fotógrafos de *staff* não me choca muito. O que me choca é não haver editores de *staff*. Isso é que é meio caminho para a desvalorização da imagem. O *Expresso* tem um editor de fotografia, mas tem vindo a perder poder ao longo do tempo, tal como o *Público*; Miguel Madeira, tem perdido poder. Mas falo em poder de influenciar. Há uns anos ninguém ligava aos *designers* gráficos. Dizia-se: «Põe lá isso em página». E agora, chegou-se a um ponto quase contrário. O *designer* é que está a mandar.

O recurso a fotografia de agência tem tudo a ver com o facto de não haver editor de fotografia. Se houver, ele é que dita a linha editorial do jornal e contrata quem lhe garante que a linha é aquela, a quem ele vê talento para manter uma linha.

20 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Essa pergunta é aplicada à imprensa escrita e não só à fotografia. Ao facto de supostamente os jornais estarem a perder leitores, exceto alguns casos. Há uma entrevista do diretor do *El País* ao diretor do *Die Zeit*. Isto está ligado a muitos erros das administrações e direções dos jornais em investirem em *fait divers* e grande parte da imprensa está cada vez mais *soft news*. Falava noutro dia com um fotógrafo que ganhou o prémio Estação-Imagem e ele disse uma coisa muito acertada que substancia o que estou a dizer: «A crise vai trazer necessidades às pessoas de lerem coisas interessantes e profundas e deixarem-se dos fait-divers porque estes acontecimentos vão deixar de interessar.» Trabalhei na *Volta ao Mundo* e fazíamos coisas mais reais. Brincávamos com o facto de, nas revistas de viagens, se começarem a fotografar braços de cadeiras e cinzeiros. Dizíamos: «Alguém vai viajar para ver braços de cadeiras?». As direções dos jornais mostram-se espantadas com a perda de leitores que têm. A culpa é deles.

21 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Fora de Portugal, sim. Cá, as coisas chegam mais tarde. Eu, como fundador de uma agência de fotógrafos, a 4See, acho que estamos muito à espera que nos caiam as coisas nos braços. Lá fora há mais iniciativa. O *iPad*, que abre novos caminhos, está a começar a ser explorado.

22 - Que ideia esteve na base de criação da 4See?

Era simples. Temos trabalhos com fotógrafos muito bons, que não são reconhecidos no estrangeiro. A ideia era tornar a fotografia portuguesa reconhecida no estrangeiro. Conseguimos algumas coisas. Somos quatro sócios. Eu, Tiago Miranda, Jorge Simão e João Santos, do *Expresso*, que foi um dos fundadores, mas que agora já não é sócio, por causa do quadro de conduta do *Expresso*. A primeira vez que fomos ao Perpignan, ao *Visa pour le Image*, levávamos algumas reportagens de fotógrafos, como de Luís Ramos, Rodrigo Cabrita, etc., para mostrar às agências. Saímos de lá com um peito enorme. «Estas reportagens são muito boas. Deviam ter feito assim e mais assado.» Por um lado, ficamos espantados com a troca de conhecimentos das gerações mais novas com as mais velhas. Por outro, ficámos espantados de eles terem ficado

admirados com o nosso trabalho, o que ainda me deu mais força. Já sabíamos que tínhamos bons fotógrafos e receber o carimbo do exterior foi muito bom. Em Portugal, a Kameraphoto dá mais nas vistas do que nós e organiza-se de uma maneira ótima. Gostava de ter a capacidade de organização deles, mas também não estamos a tempo inteiro na 4See.

22a) - Como fotojornalista, como vê os caminhos paralelos do fotojornalismo na 4See e de fotógrafo oficial do Presidente da República?

Tenho muito pouco tempo para a 4See. Tenho mais a função de descobrir fotógrafos e escolher reportagens. É incrível como recebo imensos currículos de fotógrafos, sobretudo, do estrangeiro. Começámos a perceber que as pessoas com quem começamos a trabalhar, no início, não tinham tempo para fazer as suas coisas. O que queríamos para mostrar lá fora era os seus trabalhos pessoais; aquilo que eles querem e gostam de fazer. Eles não tinham tempo ou cabeça para fazer reportagens por eles próprios e ficavam à espera. Em Portugal, é um sonho ganhar uma avença, que é meio caminho para matar a criatividade e vontade de fazer coisas. Isso fez-me que nos abríssemos a fotógrafos estrangeiros. A ideia de pôr o trabalho de fotógrafos nacionais lá fora mudou. Os fotógrafos aparecem e desaparecem. Temos um fotógrafo espanhol, Diego Ibarra Sánchez, que vive no Paquistão. Ele já não é representado por nós, mas sim por uma grande agência espanhola. Gostava de lhes perguntar se já conseguiram vender alguma coisa porque ficamos frustradíssimos, pois ele dizia: «Mandei coisas tão boas, mas não conseguia vender em lado nenhum. É uma pena.» E é mesmo uma pena. Basta ir ao lado e eles mandam mais coisas e têm mais iniciativas do que os portugueses. Muitos dos fotógrafos premiados na Estação-Imagem entraram agora para a 4See. Tommaso Rada, um fotógrafo italiano que vive em Braga, que ganhou o primeiro prémio Ambiente. Ricardo Meireles, que ficou em segundo lugar, na categoria de desporto. José Ferreira, um miúdo algarvio que também foi distinguido com o segundo prémio da Estação-Mora, na categoria Vida Quotidiana, também já assinou contrato connosco.

Tenho acesso ao presidente, mas consigo separar bem. Ao fotografar o presidente, não sou crítica, mas também na 4See não tenho esse papel. No futuro, se voltar a trabalhar como fotojornalista e, na eventualidade de haver alguma notícia ligado ao PR, vou preferir que seja outro fotógrafo a fazer o trabalho. No *Expresso*, tinha-o

fotografado inúmeras vezes enquanto primeiro-ministro. Não o conhecia. Quando fiz a campanha eleitoral deles, comecei a ter confiança no meu trabalho e ele em mim. Essa confiança nota-se hoje no dia-a-dia. Eles sabem que não estou a fazer trabalho para o ridicularizar. Chamam-me imensas vezes para fazer coisas e cria-se uma ligação afetiva. E sou muito afetivo e acho que as amizades, mesmo com o Presidente da República, devem ser respeitadas.

23 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

As mesmas que faria num laboratório.

24 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Até onde não altere a realidade. Não acrescentar, nem retirar nada.

Entrevista a Luís Ramos, ex-fotógrafo do jornal *Expresso* e ex-editor e repórter fotográfico do *Público*.

Recebida por e-*mail* a 14 de junho de 2011

Biografia

Luís Ramos nasceu a 27 de abril de 1958. Estudou Fotografia no Ar.Co, onde posteriormente deu formação. Fotojornalista desde 1975, na ANOP-Notícias de Portugal e Lusa. De 1980 e 1989, foi repórter fotográfico do *Expresso*. Em 1989, integrou a equipa no lançamento do *Público*, onde foi editor entre 1998 e 2001, e continuou a exercer funções até 2006. Foi também o fotógrafo fundador da revista *Ler*. Expôs em mostras coletivas desde 1987, no Instituto Franco-Portuguais, em Lisboa. Em 1991, na Europália, em Bruxelas, apresentou um trabalho sobre a escritora Lídia Jorge, integrado no livro *A Imagem das Palavras*. No ano seguinte, esteve representado nos Reencontros de Photographie de Rouen e no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, em abril de 1994 e maio de 1998. Em 2001, recebeu um dos prémios Fuji de Fotografia de Imprensa e, nesse âmbito, expôs em Copenhaga, o mesmo se repetindo em Roma, em 2004. Em 2002 e 2004, foi distinguido com vários prémios Visão do Fotojornalismo e esteve, por isso, representado nas respectivas exposições, no C.C.B.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Mostrar a realidade para além do óbvio, alertar e chamar a atenção, servindo-se do poder único, que só a fotografia tem, de congelar para sempre um instante.

2 - Indique que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes desde que iniciou o exercício fotográfico?

Gostaria mais de falar de reportagens do que de fotografias individuais. No plano internacional, salientaria aquelas que fiz na Rússia, na sequência da tentativa de golpe de estado em agosto de 1991 e no Curdistão, imediatamente a seguir à primeira Guerra do Golfo, no mesmo ano (a que mais me marcou a nível humano, até hoje). Também a crise dos "balseros" em Cuba, em 1994, e a transição da soberania de Macau para o estado chinês, na viragem do milénio tiveram, para mim, um enorme impacto. No plano nacional, destaco, entre muitas, a cobertura da segunda volta da

campanha eleitoral de Mário Soares para a Presidência da República, em 1986, que ditou a sua vitória e a surpreendente derrota de Freitas do Amaral, e uma longa reportagem de 2001, em que acompanhei no terreno, durante mais de três meses, várias equipas do INEM.

3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

A 5 de maio de 1994, no decorrer de uma manifestação de estudantes frente à Assembleia da República, fotografei um estudante que exibia de forma ostensiva e insultuosa, os seus órgãos sexuais e outros as suas nádegas. Estas imagens, pela sua força, despoletaram uma enorme polémica protagonizada pelo então diretor do *Público*, Vicente Jorge Silva, que titulou o seu editorial do dia com a frase "Geração Rasca".

4 - De que forma tenta ser (ou não) objectivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Embora tanto o fotógrafo como o seu editor não sejam meros veículos da tecnologia, mas sim seres humanos com sentimentos e crenças, os atos de captar ou editar uma imagem, apesar de subjetivos, devem-se sempre reger por rigorosos padrões deontológicos, no sentido da procura da objetividade informativa.

5 - Enquanto editor, a que critérios recorreu para selecionar as fotografias?

Rigor informativo e acuidade estética.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Absolutamente.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Depende completamente de cada situação.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Surpresa, informação e qualidade plástica.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Não vejo qualquer paradoxo, na medida em que uma fotografia é sempre uma imagem de uma realidade filtrada/interpretada pelo fotógrafo. Por trás de uma objetiva, está sempre a subjetividade de um fotógrafo que, naturalmente, se deve reger por rigorosas regras deontológicas e morais.

10 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

A verdade da fotografia de imprensa constitui o expoente máximo da verdade do jornalismo. Pode ser posta em causa através da manipulação da imagem, seja por intervenção estranha, no decorrer da acção, ou por manipulação digital na pós-produção.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

No que respeita à imediaticidade, a Internet já resolveu essa questão e considero que a carga emocional de uma imagem fixa é bastante superior à de uma imagem em movimento, passada fugazmente na televisão.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Até ao ponto de não quebrar as minhas regras morais e deontológicas.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelos órgãos de comunicação onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

A fotografia foi, no passado, muito valorizada nos jornais onde trabalhei. Primeiro no *Expresso* e, nomeadamente, n'*A Revista*, onde a fotografia tinha um papel preponderante. Mais tarde, o *Público* foi o primeiro jornal português a criar uma editoria de fotografia, com efetivo poder de decisão na edição do jornal e a dedicar um espaço significativo, no seu Livro de Estilo, a esta vertente tão importante do jornalismo (http://static.publico.pt/nos/livro_estilo/nova/14-fotografia.html). Hoje, embora a estrutura base tenha sido mantida em muitos jornais, o modo de funcionamento foi completamente alterado, retirando toda a capacidade de

intervenção aos editores de fotografia que se tornaram, na prática, pouco mais que meros funcionários administrativos para apoio das outras editorias e da direção do jornal.

14 - O trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Nunca outro jornalista condicionou o meu trabalho. Ao contrário, recordo ao longo da minha carreira, inúmeros casos de absoluta sintonia com muitos e grandes repórteres da escrita com quem trabalhei e com quem tive a sorte de muito aprender. E esta união, espírito de equipa e solidariedade foi, por vezes, a única maneira de sobreviver em condições absolutamente adversas.

15 – A fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Na generalidade, é mais valorizada na imprensa internacional.

16 - Geralmente, a escolha da legendagem das suas fotografias é da sua autoria, do editor ou outro?

Geralmente, é da autoria do redator do texto, mas deve ser sempre supervisionada pelo editor fotográfico.

17 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Não me lembro de isso ter alguma vez acontecido.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Muito maior facilidade e rapidez no processamento e transmissão das imagens, diminuição dos custos de produção com filmes e material de laboratório, espaço esse que, inclusivamente, deixou de ser necessário.

19 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Apenas as básicas, que já fazia no laboratório fotográfico, com a fotografia analógica.

20 - Até onde a edição eletrónica da imagem deve ser permitida?

Nunca deve pôr em causa a verdade da fotografia.

21 – A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

No caso de algumas publicações, caminha para aí.

22 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*, e como vê o aumento do recurso das editorias dos media a fotografias de agência e não dos profissionais da redação?

A credibilidade de um anónimo que poderá não se reger por quaisquer regras morais ou éticas e que não está sujeito a qualquer código deontológico é francamente questionável. O recurso a fotografias de agência contribui grandemente para a standardização dos órgãos de informação e sua consequente descaracterização.

23 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? 24 - Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor? Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

Obviamente que os motivos economicistas que fazem com que os jornais recorram cada vez mais às fotografias de agência estão relacionados com a desvalorização de uma imagem própria e da sua importância no produto final, para além do completo desinteresse pelo trabalho de autor, definição que muita gente hoje desconhecerá, pela certa.

Entrevista a Luís Vasconcelos, ex-editor de fotografia d'*O Jornal*, fundador e ex-editor de fotografia do jornal *Público*, ex-editor do *24 Horas* e editor de fotografia da revista Visão até início de 2008

Realizada em Mora, a 20 de maio de 2011

Biografia

«Nasci em Peso da Régua, em 1947. Fiz o sétimo ano do liceu. Depois, fui aluno do pintor António Quadros. Frequentava Arquitetura no Porto, mas o meu pai ficou com medo, por causa do um envolvimento político. Vivíamos em Moçambique, onde regresso para o meu pai me arranjar uma assistência militar. Fui diretamente para Bruxelas, onde estive um ano e depois mudei-me para Paris. Maio de 68 tinha acabado de acontecer. A fotografia vem desde sempre. Quando fui para o liceu, entrei para a secção de fotografia da Mocidade Portuguesa. Depois, no 5º, 6º e 7º ano, era quem tomava conta da fotografia do liceu. Em Paris e Bruxelas, fotografava as manifestações políticas. Chego a Portugal logo a seguir ao 25 de Abril, no dia 29, depois de estar em Paris, militante da extrema-esquerda. Tive uma editora que se chamava Germinal. Em Portugal, rapidamente resolvi que queria fazer fotografia, fotojornalismo.

Em junho, vou para a Guiné para a Declaração Universal da Independência. Estive um mês a trabalhar para uma agência nacional que existia na altura e que depois era distribuído internacionalmente através da Gamma. Regresso a Portugal e vou para Angola. Estive lá dois meses. Assisti à chegada dos movimentos de libertação a Luanda. Regresso a Portugal no final do ano. Havia o projeto do *Jornal Novo*. Apresento um portfólio, que tenho impressão que nunca ninguém tinha feito, e o Artur Portela diz-me: "Começas a trabalhar a 1º de Maio de 1975". Estou no *Jornal Novo*, depois quando passa a ser *A Tarde*, saí do jornal e fui para a ANOP. Quando houve a cisão da ANOP e foi criada a Notícias de Portugal, saí para a Notícias de Portugal. Houve uma fusão e passei para a Lusa. Tudo num período de dez anos. Neste período, entre outras coisas, fui fotógrafo do *Tal & Qual*, tal como Alfredo Cunha, Rui Ochoa, etc. Depois, quando foi criado o *Público*, fui para o jornal quando ainda não havia edições. Estive como editor até 1997. Quando houve a criação da Edipress e lançaram o *24 horas*, decidi entrar no projeto. Ao fim de um ano, quando houve a cisão do grupo Edipress, Carlos

Cáceres Monteiro convidou-me para ser editor da revista *Visão*. Fiquei na revista *Visão* até há três anos e meio.»

1 - Quais considera terem sido os melhores trabalhos ao longo da sua carreira de fotojornalista, em especial nos últimos trinta anos? 2 - E aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Em Angola, foi muito importante porque tinha começado a minha carreira e, de repente, em Portugal, o *Século Ilustrado* e outros publicaram páginas e páginas sobre o assunto. Essas imagens tiveram grande impacto junto do público. Andei em Cabinda com MPLA e, portanto, cá teve uma grande visibilidade. A primeira campanha presidencial de Ramalho Eanes, em cima do carro. Abriu os noticiários da BBC. Estava no início de carreira. Estavam todos os fotógrafos em Évora com Eanes, mas a única foto com impacto foi a minha. Foi ótimo. O assalto à Embaixada da Turquia. Há uma fotografia minha que vem o comissário Aires com a mulher do embaixador às costas. Também lá estava toda a gente, inclusive a televisão, e ninguém fotografou. A SIC vai fazer alguma coisa sobre isso e pediram-me essas fotografias para mostrar. (Todas as fotografias estão comigo, exceto uma parte, que se encontra na Lusa). Outra das fotografias marcantes é a do corredor Carlos Lopes, em 1984, em Los Angeles, com as mãos no ar. Era o único fotógrafo português que lá estava. Em 1990 ou 1991, vou a Moçambique com o Fernando Dacosta e fazemos uma reportagem que teve imenso destaque na *Magazine*, que é hoje *Pública*. Concorremos juntos ao Prémio Gazeta, o que não é comum; concorremos com a reportagem, o que também não era regra. Fizemos uma carta a dizer que ou eles considerassem a reportagem como um todo ou, caso não considerassem, colocassem de lado. Deram-nos o prémio.

3 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

É muito importante porque a mais banal das fotografias, publicada no *Correio da Manhã, Jornal de Notícias, Público*… tanto faz, é vista por milhares de pessoas e cria uma responsabilidade muito grande por parte dos fotojornalistas, nas escolhas que os editores fazem e na própria estrutura diretiva do jornal. É pouco tida em consideração este facto. A fotografia já foi considerada. Com o aparecimento do *Público*, mas não

só. Os fotojornalistas já tiveram um papel importante, um peso grande, nas redações, na agência. Apesar de ser sempre um grupo diminuto nas redações, de um para vinte, eram bastante respeitados e tinham muita importância. Essa importância foi perdida muito recentemente. Talvez isto tenha acontecido quando apareceram a história dos conteúdos. As agências de fotografia e de fotojornalismo sempre existiram e existem há muitos anos. No entanto, sempre foram criadas por fotógrafos que tinham objetivos determinados e se juntavam para que o seu trabalho fosse respeitado.

4 - De que forma tenta (ou não) ser objetivo na captação de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada? E quando exerceu funções de editor, na escolha das imagens a serem publicadas?

A objetividade não existe. Existe seriedade naquilo que se faz, respeito por aquilo que se fotografa. Objetividade, não. Depende de tanta coisa. Da educação do fotógrafo, das suas opções políticas. Sempre defendi a ideia e que ainda consta no livro de estilo do *Público*, que é a não interferência nas cenas fotografadas, exceto o retrato. Não interferir com os entrevistados. Sempre foi uma coisa que me irritou muito porque altera completamente o resultado da fotografia e a realidade dos acontecimentos. Há uns anos, estava na guerra da Croácia com a Sérvia, e um fotógrafo ao serviço da revista *Time* pegou num soldado croata e pô-lo à frente de uma torre que tinha sido bombardeada no dia anterior; deu-lhe um cartaz do Tito para a mão, pegou-lhe fogo e depois foi tirar a fotografia. Aliás, até fiz queixa dele. Isso mata completamente a essência da nossa profissão.

5 - Que critérios aplicou na seleção das imagens, enquanto editor?

Depende muito das situações. Se não existir emoção nas fotografias, o fotojornalismo não funciona. É um fator primordial. Quando criámos o *Público*, estávamos um pouco fartos da imagem que era reduzida a um plano só. Hoje já não, mas na altura era o grande apanágio da fotografia das agendas internacionais. As personagens principais no primeiro plano e o resto pouco interessava. Tentámos recuar para que a cena e as personagens das fotografias permitissem às pessoas uma compreensão maior do que o que se estava a passar. Nesse aspeto, tínhamos pano para mangas.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão, quer como fotojornalista, quer como editor de fotografia?

Intervém forçosamente. Os jornais ingleses não têm esse problema. São assumidamente ou trabalhistas ou conservadores. No nosso caso é que temos essa opção: "Somos todos muito independentes". Não somos nada, mas pronto.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Tem muito a ver com as situações em que fotografamos. Há alturas em que a rapidez é de tal forma necessária que ou se tem um *background* estético que permite logo responder à situação ou…Acho que não há regra, mas há forçosamente uma intuição do fotógrafo.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Podia dar exemplos de fotógrafos e de trabalhos, da *Farm Security Administration* à Guerra do Vietname. São imagens de tipologia diferente: umas têm a ver com ação outras como documento. Portanto, não são melhores umas do que as outras. Os contextos são diferentes e os fotógrafos também. O Walter Evans é muito diferente da Dorothea Lange. Walter Evans é muito mais objetivo do que Dorothea Lange, que é mais sentimental.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Quando se fotografa, acontecem coisas deste género: vamos para uma manifestação; está tudo muito sossegado e, de repente, aparece o fotógrafo e a televisão, os braços e os cartazes levantam-se e há logo uma encenação que é provocada pela nossa presença. Esse aspeto é difícil de gerir. Ainda há dias estava a ler uma coisa do Eddie Adams. Ele continua a não querer falar daquela fotografia que é o general a abater o vietcongue. Acontece, por acaso, que estive com Eddie Adams, quando foi os Jogos Olímpicos de Los Angeles. Ele estava sentado ao meu lado. Houve uma cena em que ele ia levar com uma máquina de um palerma na cabeça e eu impedi, fez com que passasse a ter lugar cativo ao pé dele. Ao fim de uns dias, resolvi falar-lhe disso. Ele disse-me que vai viver o resto da vida com essa dúvida: se a presença dele influenciou ou não o general a dar o tiro. É difícil. A presença do fotógrafo tem de existir, se não se

fotografa ou então está-se escondido. Como é que se gere isso? Como é que nos tornamos o mais invisíveis possível?

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Se isso acontecer deixa de haver fotojornalismo, pois é esse o compromisso que existe entre os fotógrafos e os leitores, que partem do princípio que o que estão a ver corresponde à realidade. Pode corresponder mais, pode corresponder menos. Não sei. Digamos não houve manipulação. A partir do momento em que isso acontece, deixa de existir fotojornalismo. Aliás, no regulamento do nosso prémio, somos muito claros em relação a isso: se houver manipulação, para além do tratamento de cor, de contraste e pouco mais, se houver elementos retirados ou colocados na fotografia, os fotógrafos são desclassificados e denunciados publicamente.

11 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

É preciso estar concentrado e atento. Se o ir é ultrapassar barreiras deontológicas e honra, não estou disposto a ir a lado nenhum.

12 - A fotografia tem sido valorizada pelos órgãos de comunicação onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Tive uma sorte imensa. Estive nos primeiros anos da ANOP. Não querendo exagerar, mas para aí 90 por cento das fotos dos jornais eram nossas. Era ótimo sentir que estivávamos lá. Depois quando surgiu a NP (Notícias de Portugal), com a concorrência também excelente porque estávamos sempre a bater a ANOP, o que acontecia na maior parte dos casos. A Lusa já começou a ser uma coisa mais banal. O *Público* é uma pedrada no charco em relação ao que acontecia no resto da imprensa. É uma pedrada no charco muito importante, pois existia muito respeito pelos fotógrafos, pela fotografia; a posição da direção, sobretudo de Vicente Jorge Silva, era fundamental. Havia coisas do género: "Fulano tal diz que não quer ser fotografado. Ai não quer ser fotografado! Então, ou quer ser fotografado ou não há entrevista para ninguém". Tudo isto criava responsabilidade. Na *Visão*, quase até ao final da minha estadia, Cáceres Monteiro também era um homem que valorizava bastante o papel da fotografia.

Percentagem: nos primeiros anos do *Público* era *fifty/fifty*. Era tão valorizada a fotografia como o texto. Na *Visão*, apesar de tudo, o texto era mais valorizado.

14 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condicionou o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funcionava como um todo, um bom trabalho de equipa?

Em Portugal, tirando os últimos anos com o aparecimento dos *freelancers*, as redações das revistas e dos jornais, sempre fizeram um trabalho conjunto. Era uma equipa que saia para trabalhar. Dependia muito da qualidade dessa equipa e da sua capacidade de diálogo. E da importância do fotógrafo ou do redator. Era esse conjunto, às vezes não tão bem feito quanto isso, porque o trabalho dos redatores é feito mais na retaguarda do que o dos fotógrafos e é mais na base de conversas com…, do que naquilo que está propriamente a acontecer. Se virmos a maior parte das revistas, há imensos retratos.

14 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Se compararmos a *Time* ou a *Stern* com as nossas revistas, é óbvio que valorizam muito mais a fotografia do que as nossas.

15 - Geralmente, a escolha da legendagem das suas fotografias é da sua autoria, do editor ou outro?

Quem faz isso bem são as agências de fotografia. São legendas o mais factuais possível. Quem, quando, onde, como e porquê.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Já aconteceu, mas muito poucas vezes.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Do ponto de vista prático, das últimas coisas que fiz, quando saia em serviços da agência para África, ia com noventa quilos de material atrás; tinha de levar produtos e todo o laboratório; panos para fechar casas de banho ou outras coisas parecidas. Com a cor, ainda era mais complicado por causa das temperaturas; depois, ainda era mais difícil por causa dos aparelhos para transmitir. Era incrível. Andar por África assim era uma coisa completamente louca. Mais tarde, apareceram uns aparelhos que eram os bifax, em que se levavam apenas uns tanquezinhos para revelar os rolos e depois o

próprio aparelho lia os negativos, era possível fazer legendas e transmitia. Das últimas coisas que fiz em que tive de levar laboratório foi quando as tropas australianas entraram em Timor. Levava uma mala com os produtos e os tanques – a própria mala servia de banho-maria para revelar os produtos da cor – e depois tinha um *scanner* pequenino, que lia os negativos para o computador. Tínhamos um telefone satélite e enviava-se as imagens. Isso já é um avanço inacreditável em relação ao que se vivia anteriormente. Com o digital, basta colocar as fotografias no computador, ligar à net e enviar. As mudanças são significativas na facilidade com que se passou a fazer reportagem e não tanto no resultado da imagem. Hoje, existem grandes nomes do documental artístico que ou têm ficheiros digitais à séria ou não conseguem fazer.

18 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Acerto de cor, de contraste. Enquadramento sempre existiu. No fotojornalismo não é seguro que se tenha o enquadramento que se devia ter. Não sei porque é que os fotojornalistas usam o *Photoshop*. Há uns tempos, houve um prémio na Dinamarca, que depois foi retirado, porque alguém viu as fotografias na net e disse que ali havia manipulação de *Photoshop;* nenhum especialista, mas uma pessoa normal. O júri voltou a ver as fotografias; pediu os originais aos três fotógrafos. Dois deles recusaram-se a enviar e um deles foi suficientemente sério para enviar as imagens originais. Foram desclassificados, o que enviou as imagens pediu desculpa publicamente. Vi essas imagens publicadas e eram muitíssimo melhores as imagens dele do que depois do tratamento que eles fizeram no Photoshop.

19 – A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Sempre aconteceu manipulação na fotografia. Hoje é mais fácil. Antigamente, aquilo era feito a pincel, depois tinha de se acertar a cor, etc. Era mais complicado, mas fazia-se na mesma. Ao longo da História, existem exemplos desses. A Bandeira de Reichstag é um caso curioso. O fotógrafo acompanha as tropas que vêm tomar o Reichstag e resolve trazer a bandeira já atada à cintura e a pensar em fazer a fotografia. Quando eles tomam o Reichstag, ele passa a bandeira a um soldado para ele a ir pôr em cima e faz a fotografia. Não encena a fotografia, mas ajuda a que ela exista. Acontece que o tipo que põe a bandeira tem dois relógios no pulso e depois mandaram-lhe apagar um dos relógios, caso contrário a fotografia não seria publicada.

Sempre houve isso, mas a verdade é que a memória das pessoas é fotográfica. Desde que existe fotografia, a memória das pessoas em relação aos acontecimentos não passa pelo texto, mas sim pela fotografia, em relação a tudo. Ninguém se lembra de nenhum texto sobre, ao contrário da fotografia.

20 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

É inevitável. Agora, não penso que pode ser fotojornalista quem quer. É preciso saber contar histórias. Não se nasce ensinado. Ou é a vida e experiência que ensina ou são as escolas. É preciso contar histórias e isso é complicadíssimo. Mesmo do ponto de vista internacional, seja em que meio for, há muito pouca gente a saber contar histórias que nos agarram, nos surpreendem e emocionam.

21 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Esta opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

É mais barato. O lado economicista vai pagar-se muito caro. A desvalorização da fotografia que se verificou nos últimos anos tem a ver com visão economicista das empresas da comunicação. Eu era editor de fotografia da *Visão*. Tinha um grande amigo lá dentro que era o diretor de arte. É-nos proposto a ambos rescisão amigável. É-nos proposto numa situação quase irrecusável, pois davam-nos indemnização que nos mantinha o mesmo nível de vencimento com a acumulação do subsídio de desemprego, deixávamos de trabalhar e, ao fim do período de desemprego, entrávamos automaticamente para a reforma sem penalizações. Os motivos que levam a isso é também uma visão economicista porque queriam substituir-nos aos dois por uma pessoa com apenas um vencimento de um nós e de um posto de trabalho; essa pessoa acumulava as duas áreas, da fotografia e do grafismo. No *Expresso*, a situação repetiu-se com Luiz Carvalho, António Pedro Ferreira e com Rui Ochoa. Uma redação sem memória vai deixar de existir. Quem tinha memória no *Expresso*, independentemente do valor de cada um, não interessa, era Rui Ochoa, Luiz de Carvalho e António Pedro Ferreira. Eram eles que tinham o *background* para quando viessem novos fotógrafos, novas situações, pudessem ter referências para transmitir

aos mais novos. Estão convencidos que fazem muito bem e que ganharão muito dinheiro com isso, mas não. Os leitores não são estúpidos e vão dar-se conta disso.

22 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

Apesar de tudo, não acho que globalmente haja uma deterioração do fotojornalismo. Esta nova geração, mesmo em Portugal e com poucos anos de profissão, são boas cabeças. Os fotógrafos trabalham com projetos e desenvolvem-nos por questões sociais, políticas, pessoais. Vão à procura das histórias e executam-nas, com o tempo deles. Isso era uma coisa que não se fazia porque não existia o mesmo espírito de independência de hoje.

23 - Por que é que há cada vez mais grupos ou coletivos de fotógrafos a aparecer?

Esse é o futuro do fotojornalismo. O fotojornalista na redação vai deixar de existir. É uma tendência que tem a ver com as visões economicistas das empresas, mas é também os fotógrafos chegarem à conclusão que não precisam de estar numa redação, dependentes da vontade de quem quer que seja, e isso é muito importante. É um dos sinais que faz com que o fotojornalismo não vá morrer, com certeza. A Global Imagens, por exemplo, é criada por más razões, que são razões economicistas. Não porque os fotógrafos dos diversos órgãos se decidiram juntar num projeto comum. Não é a mesma coisa. É para poupar dinheiro.

24 - Qual a importância do Prémio Estação Imagem e que contributo poderá dar para valorizar a fotografia?

Que contributo já dá. O fotojornalismo pôs Mora no mapa. Com disse Ayperi Karabuda Ecer, vice-presidente de fotografia na agência Reuters e presidente do júri no *World Press Photo 201*0, "podemos não mudar o mundo, mas metemos o Alentejo no mapa". O fotojornalismo é uma das áreas de atuação da nossa Estação Imagem. É a área que tem mais visibilidade e é natural que assim seja. Havia o Prémio Visão, que deixou de existir. Nós andamos por ali: vai continuar, não vai continuar. Ainda tentei que fôssemos os herdeiros do Prémio Visão. Não se chegou a nenhuma conclusão. Eles não iam fazer o prémio, mas queriam o nome no prémio. Não era possível. Depois, a dada altura, quando isto começou a mexer com as pessoas da estação, começámos a pensar: "Então, vamos organizar um prémio que, independentemente de a *Visão* vir ou não a fazer o seu, o nosso vai existir autonomamente. As conversas de toda a gente

são a de que a reportagem fotográfica está a desaparecer. E é verdade. Esta constatação e este desejo de contar as histórias foram a base para a criação do nosso prémio. Houve depois a existência da bolsa, que permitiria a um fotógrafo desenvolver um trabalho de mais fôlego do que aquele que os fotógrafos fazem. Os fotojornalistas portugueses fazem um esforço muito grande em concorrer ao nosso prémio porque, retirando os Nelsons D'Aires desta vida, que são poucos, os outros cumprem agendas nos jornais e agências. Serem capazes de reunir um corpo de imagem, coerente, que conte uma história é-lhes difícil. A verdade é que eles, mesmo que as histórias não sejam muito boas e não estejam convencidos delas, concorrem porque é a única coisa que existe. E não é só o prémio, mas a própria estação é a única instituição que existe que se preocupa com os fotojornalistas portugueses e isso sente-se na forma como reagem quando vêm cá. No dia 16, estavam para aí cem pessoas, que não se veem durante anos e conversam, "façam lá um esforço para continuar com isto, se não, não temos nada". Acho inacreditável que os grandes chefes da nossa comunicação social, o próprio BES que apoiava o Prémio da Visão, não tenham sensibilidade para perceber isto. Quem faz as imagens das pessoas do ponto de vista público são os fotojornalistas. Vamos pôr um caso super simples: fulano x, não interessa, político, gestor ou de outra área, é um homem que trata bem os fotojornalistas ou nas coisas que organiza ou que tem consideração por eles, recebe-os bem. É normal que a imagem que passa nos trabalhos que os fotógrafos façam dessa pessoa seja boa. Não entendo como é que é possível que eles não entendam isto. O prémio provoca outras coisas. Por exemplo, José Carlos Carvalho, que ganhou o prémio da Vida Quotidiana (2011), viu o trabalho de reportagem ser publicado em oito páginas da *Visão*. Até então, o trabalho estava no computador. Fartaram-se de fazer inúmeras coisas com o trabalho de Paulo Pimenta, que ganhou o ano passado (2010).

Entrevista Luísa Ferreira, *freelancer*, ex-fotógrafa do *Público* e da Associated Press, além de docente na área da Fotografia, no IADE

Realizada no seu *atelier*, em Lisboa, a 20 de julho de 2011

Biografia

Nasceu em Lisboa, em 1961. Iniciou-se em Geografia, trocou o curso pela fotografia. Começou a fotografar profissionalmente em meados dos anos 1980. Em 1989, integrou a equipa de fotojornalistas fundadores do jornal *Público.* Interrompeu a atividade diária de fotojornalista, em 1998, após trabalhar sete anos no jornal *Público* e dois anos na agência de notícias norte-americana Associated Press. Continua a colaborar com a imprensa. Expõe individualmente com regularidade desde 1989, desenvolvendo projetos pessoais e trabalhos de encomenda. Fotógrafa independente, vive e trabalha em Lisboa.

Expôs nos Encontros de Imagem de Braga nos anos 1994, 1995 e 1996 e nos Encontros de Fotografia de Coimbra em 1994. Foi *Primeira Escolha* nos *Recorridos Fotográficos* da ARCO98 (Madrid) com *Éter*. Fotografou escritores Portugueses para a representação de Portugal nas feiras do Livro de Frankfurt (1997) e de Paris (2000). Em 1994, iniciou *Há quanto tempo trabalha aqui?*, fotografias de médio formato sobre as lojas antigas de Lisboa e as pessoas que as habitam, exposto no Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa em 2005. Em 2010, integrou a exposição *Res Publica 1910 e 2010 face a face,* na Fundação Calouste Gulbenkian com uma selecção de lojas com aproximadamente cem anos. Realizou projetos com características diversas, como *Fora de Jogo*, quarenta mil postais de campos de futebol sem relva, bancadas ou iluminação, enviados durante o Euro2004, no âmbito do Arte em Campo do Instituto das Artes. Expôs *Capitão Goma*, fotografias dentro de almofadas insufláveis sobre o mundo das crianças, na Casa d'Os Dias da Água, em 2003. Inaugurou o Centro de Artes e Espectáculos da Figueira da Foz com *As crianças são o nosso espelho* e *Luz para as Abadias* em 2002. Em 1993, expôs 110 Polaroids, ampliados para 70x70cm, dentro de 33 contentores no Armazém AB do Porto de Lisboa, ao Jardim do Tabaco. Fez um levantamento fotográfico sobre a Ciência em Portugal para a constituição de um banco de imagem para o Observatório das Ciências e Tecnologias/Ministério da Ciência e Tecnologia entre 1999 e 2002. Participou em várias exposições individuais e coletivas

em Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Escócia, Bélgica e Alemanha. Publicou, entre outros, o livro *Azul* (2002) sobre os não-lugares, com texto de Agustina Bessa-Luís. Está representada em diversas coleções nacionais e estrangeiras. É professora convidada no IADE, Escola Superior de Design (desde 1996) e na ETIC, Escola Técnica de Imagem e Comunicação (desde 1998). Licenciada em Fotografia e Cultura Visual pelo IADE. Atualmente, termina o Mestrado em Design e Cultura Visual, opção Estudos de Fotografia.

1- Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

É um documento que serve para informar e também para chamar a atenção sobre um aspecto, que pode ser um edifício, uma acção, alguma coisa em degradação ou momento da história, etc. Quando fiz o "Há quanto tempo trabalha aqui?, foi para chamar a atenção sobre as lojas antigas de Lisboa que, algumas delas, fizeram mais de cem anos e constituem, não só um lado económico da cidade, como social; as pessoas conhecem-se na loja, encontram-se; pessoas que estiveram a vida toda, do lado de lá do balcão. Dei-me conta disso quanto começaram a desaparecer essas lojas e as pessoas que estavam também a ir-se embora. Esse trabalho também é um retrato social porque nós hoje já não temos essa oportunidade de estar tanto tempo num sítio. Houve pessoas que me disseram que estou aqui desde criança e já tinham 80.

2 – Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes durante o exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Algumas fotografias fortes de uma manifestação de estudantes, em 1993. Foi uma tarde inteira de confronto entre os estudantes e os polícias e aquilo acabou à batatada. Os estudantes estavam a atirar ovos, laranjas. Estava junto aos polícias, que me estavam a servir de escudo, porque também não queria levar com uma coisa daquelas na minha objetiva, mas também não me afastei. De repente, estava dentro da confusão completa e isso foi primeira página do *Público*. Foi uma chamada de atenção. Essa fotografia mostra um outro lado: parece que é os polícias que estão a bater nos estudantes e, efectivamente, estive lá quatro horas, mas os estudantes é que estavam a atirar coisas para cima do cordão policial. É um ato de protesto que não

precisa de violência. Acabei por levar com um bidon em cima, não sei de onde veio. Isso é o processo de quando as coisas fervem. No livro dos *15 anos de Fotografia do Público*, escolheram fotografias muito suaves. Gostei muito de fazer um trabalho sobre pára-quedistas, que consta no livro, embora não tenha trazido nada de novo para a sociedade. O trabalho de um barco dinamarquês que estava parado ao largo de Lisboa, que estava cheio de refugiados da Bósnia. Nunca estive num campo de refugiados, mas fiquei impressionada por ver pessoas, sobretudo mulheres, crianças e idosos, num porão a céu aberto. Os homens teriam sido mortos ou ficado na guerra. Um miúdo a cheirar cola, no Rossio. Sente-se a degradação destes miúdos que vivem por aí. Esta foi uma história curiosa de um miúdo se auto chamou "O Corvo". Foi uma história que António Cerejo descobriu. Este miúdo desafiava os dois gangues de Massamá. Em vez de andarem a guerrear uns contra os outros, andavam a perseguir O Corvo. Ninguém conseguia encontrar O Corvo. António Cerejo andou a investigar, ele descobriu-o; fomos lá fotografar O Corvo, os amigos; foi muito interessante. O miúdo nunca foi apanhado e, mais tarde, desmascarou-se.

4 - Porque é que saiu do *Público*?

Sai em 1996. Armando França convidou-me a apresentar um *portfolio* na Associated Press. Gostava imenso de estar no *Público*, que era a minha casa, não só pelas pessoas, mas também o ter estado no projeto de fundação do jornal foi algo muito forte para mim. Acho que fizemos um bom trabalho. Aprendi imenso, podia-se falar de fotografia com os meus colegas. Os meus editores eram bons; o diretor era fantástico. Adorei estar no Público. Tinha estado noutro grupo, que era a Projornal, constituído pelo *7ete, JL* e *O Jornal*, onde não se podia discutir fotografia. Apenas falava de fotografia com um dos colegas que era João Bafo. Foram só nove meses, mas já estava a pensar que não queria aquele caminho. A Associated Press escolheu-me e é evidente que só foram falar comigo pelas fotografias que saíram no *Público*. Sentia que não devia ser bom, pois iria perder muitas coisas. Por outro lado, era uma curiosidade, um convite, a vontade de aprender mais. Estive lá dois anos e depois fui-me embora. Mais de 50 por cento dos trabalhos que fazia era futebol; nunca tinha tido ao futebol e detesto. Tinha pedido aos meus onze colegas do Público para não me mandarem para o futebol e eles fizeram isso. Outros 45 por cento do trabalho na Associated Press eram apertos de mão, visitas de Estado. É bom conseguir fazer uma boa fotografia dessas, mas… no

Público isso não acontecia. Estive sete anos no *Público*, desde 1 de dezembro de 1989 até 31 de Maio de 1996.

5 - De que forma tenta ser (ou não) objetiva na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Na minha opinião, o fotojornalismo tem de ser o retrato da realidade; não devo intervir, alterar essa realidade. No caso de um retrato para o fotojornalismo, penso que posso captar o momento, mas também introduzir algo que identifique a pessoa. Demorar um pouco à volta da pessoa e com ela fotografá-la até chegar a esse momento.

6 - Quando seleciona as imagens a fotografar, que critérios aplica nessa escolha? 7 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Como só podemos escolher uma, duas ou três fotografias, é importante que tenha as pessoas ou elementos que resumam a história, não que ilustre, mas que contem o que se passou.

8 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Não podemos alterar a realidade, mas o facto de estarmos lá já faz com que as coisas se alterem e isso é incontornável. Às vezes, há certas ações que só acontecem porque os media estão lá e que só acontecem para serem registados pelos media. Depois, o meu olhar, a objetiva que utilizo, o ponto de vista – se é de baixo, se é de cima, se é frontal – é sempre uma escolha. Apesar de haver essa escolha, temos de selecionar a fotografia mais importante dos momentos todos que aconteceram. Quando se chega é uma coisa e depois a história desenvolve-se.

9 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Não pensamos muito sobre os elementos técnicos. Estão cá dentro e são usados quase por intuição e de forma inconsciente. Tem a ver com o que está a acontecer. Ter atenção à luz é primordial e o que quero colocar dentro da fotografia; daí a escolha da objetiva. A questão estética, tento enquadrar de uma forma que seja apelativa, que tinha linhas de força dentro da fotografia.

10 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Em vez de fotografar uma criança do ponto de vista de cima; fui ao encontro da criança e deitei-me no chão para a fotografar a partir do seu olhar. Gosto muito de fotografar perto do acontecimento; não interferir, mas fazer parte. Lembro-me que, no princípio do *Público*, um fotógrafo me chamou "salsicha saltitona" e ele estava com uma teleobjetiva, não se aproximava da situação. Preferi comprar um 20 mm e estar próxima.

11 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Uma fotografia com uma legenda errada pode sempre mentir. Com uma teleobjetiva, podemos aproximar duas pessoas que estão distantes. A ética tem que prevalecer. A fotografia pode ser feita pelo fotógrafo, mas depois pode ser usada no jornal noutro contexto e isso vai para além do controlo do fotógrafo. Usa-se imenso utilizar uma fotografia de qualquer coisa para ilustrar outra situação; usa-se imenso. Só que deveria dizer fotografia de arquivo.

12 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

A televisão é uma linguagem diferente da fotografia, mas o facto de existir a televisão veio alterar os media, a quantidade de revistas e jornais que se vendiam – a *Life*, por exemplo, sofreu com isso. Mas também alterou a maneira de fotografar. Se quisermos chamar a atenção, temos de transmitir um olhar diferente, dar atenção a pormenores que as pessoas não veem; procurar um ângulo para que a fotografia "fale" de outra forma.

13 - Até onde está disposta a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Talvez até aos limites. Quando faço um trabalho, o ideal é estar antes de começar e sair de lá depois de acabar. Talvez esse seja o limite. Depois, há outros limites físicos.

14 - A fotografia tem sido valorizada pelos órgãos de comunicação onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar? Se tivesse de afirmar, de zero a

cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

O *Público* valorizou imenso a fotografia. A revista *Ler* também. No caso da valorização, também tem a ver com um bom editor de fotografia, um bom diretor e bom *designer*. O *Público* foi criado por Henrique Cayatte, que tinha em conta que a fotografia tem um papel essencial no jornal. No caso da revista *Ler*, criada por Silva *Designers*, também trabalhava muito bem com as fotografias. A Associated Press é diferente, é uma agência; a fotografia tem de ser mais fechada sobre o objeto principal. No *Público*, poderia ter o objeto principal, mas também contar mais qualquer coisa, dar a informação mais lata. Dizer que era 50 /50 por cento era talvez exagerado, mas dizer que a imagem fotográfica do *Público* foi um marco é um facto. O papel da escrita tinha um papel superior, talvez 60 por cento para a informação escrita, talvez 40 para a fotografia. As pessoas também compravam o jornal para ler os artigos dos grandes nomes dos artigos de opinião.

15 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Normalmente, não condicionou. Houve um ou outro momento em que houve fricções em que pensei "não deves de estar a dizer isso" ou " não faças essa fotografia e eu quero e vou fazê-la". É claro que ainda bem que a fiz, pois foi publicada; é a prova de que é válida. Regra geral, acho que pode haver uma grande dinâmica entre o jornalista e o fotojornalista, pois ambos, um pelo olhar o outro pela informação, podem complementar-se. A norma é falar com o jornalista, que tem mais informação sobre o caso, para que depois quando estou na ação e já tenha todos os conhecimentos de que preciso para fotografar. Por vezes, até pode acontecer ele estar a ver algo que eu não veja e é necessária uma interacção.

16 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Há títulos em Portugal que não valorizam a fotografia, como também há lá fora. Ainda hoje de manhã, dei uma vista de olhos no jornal, nada ali me interessava, como não deveriam interessar a ninguém. Mas em Portugal há títulos que valorizam muito a fotografia. *O Independente* foi importante, como o *Expresso* e o *Público*. Foram marcos

importantes nas últimas décadas para a fotografia. Também houve momentos em que o *Diário de Notícias* também teve bom espaço para a fotografia e boas edições fotográficas. É mais uma questão de títulos e linha editorial do que ser a imprensa nacional ou estrangeira.

17 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem ou trabalho da sua autoria?

No meu caso, que tenha conhecimento, não. Mas sei que já aconteceu noutras situações. Por exemplo, no caso das fotografias de arquivo, uma amiga minha foi um ano à concentração de motards, no Algarve. Num outro ano, ele apareceu na primeira página do jornal, não referindo que era uma fotografia de arquivo. É um tanto grave. Imagina que tinha morrido. Os meus pais viam-me na fotografia de jornal e apanhavam um choque.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

É uma questão de velocidade. Depois, também a economia de custos e poluímos menos o planeta. No resultado, não altera. Se está a correr bem, a aplicar bem a técnica, a luz, não. Por outro lado, demora-se muito tempo a editar fotografias. Também possibilitou que toda a gente tivesse acesso a uma máquina fotográfica, inclusive, no telemóvel. Muitas pessoas tiraram o papel ao fotógrafo, porque elas chegam ali e fotografam. É negativo por um lado, mas positivo porque dá acesso a mais pessoas.

19 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Basicamente, a luminosidade; ter a cor certa. Não gosto de cores muito densas e berrantes.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Encaro o *Photoshop* da mesma forma que a de imprimir uma fotografia no laboratório a preto e branco e a cores. É controlar a imagem do ponto de vista da luz; controlar o enquadramento, uma linha que não ficou bem. Basicamente, é isso que considero aceitável no jornalismo. Um leitor que vê a imprensa não está à espera que tenha sido alterado, que tenham lá colocado pessoas que não estavam e por aí fora.

21 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Não. O *Inimigo Público* faz isso, mas toda a gente sabe que aquilo é a brincar. Regra geral, as pessoas continuam a confiar no fotojornalismo.

22 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Não se isso é concorrência, se é um acto consumado. Isso nunca mais vai mudar. A possibilidade que a tecnologia oferece é acessível a qualquer um. Às vezes, as pessoas publicam fotografias que estão tão feias e más, mas publicam tudo. As pessoas têm uma relação tão forte que estão sempre a fotografar. Os atentados de 11 de Setembro foram fotografados por pessoas que estavam na rua a assistir ao que aconteceu. O jornalista não estava à espera. Não é um mal, mas não tira o papel do jornalista, que pode ir mais fundo, pode investigar e desenvolver uma história. Não é todas as fotografias que aquela pessoa vai fazer que se vai tornar uma história. No entanto, até é bom que as pessoas possam registar, como os tsunamis, como tanta coisa. É um acréscimo.

23 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Por uma questão economicista de redução de custos. Há um valor que é: deixa-se de ter um corpo de fotógrafos com que se pode contar e podem fazer tudo, os quais têm um olhar próprio do órgão de comunicação. Por outro lado, as novas agências que estão a usar um fotógrafo que vai fazer a mesma imagem para as diversas edições daquele grupo também é uma perca, porque os jornais passam a ser todos parecidos. Também pode ser enriquecedor, como fazia a Céu Guarda, no *I*, que usava um fotógrafo por semana para fazer aqueles serviços certos de agenda. Depois, comprava fotografias a outros fotógrafos, a Kameraphoto, que funcionava mesmo como se fosse uma redação, seguindo uma linha editorial.

23a) - A Kameraphoto também foi revolucionária, tal como o *Público*?

Não os vejo como revolucionários, mas como um grupo muito forte e coeso na fotografia. Estão a fazer uma coisa importante, que é unirem-se e continuarem a debater como é que vão a para a frente. O ato isolado é mais complicado.

24 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

O problema principal no futuro e que já se põe hoje é. Fotografamos para publicar onde? Esse é o problema principal. Temos sempre o *online*. Tem de se ter uma força muito grande para fazer uma história e mostrá-la a quem? Vai continuar a haver espaço para a fotografia se continuar a existir pessoas que se interessem por fotografar e por contar as histórias.

25 - As redações estão a saber aproveitar este momento de mudança?

Não sei se estão a aproveitar, mas estão completamente a fazer esforços nesse sentido. Estamos a adaptar-nos. Eu, por exemplo, não estou a aproveitar. Tenho um *site*, que não sei fazer. Não tenho lá muitas coisas; deviam ter lá mais trabalhos. Mas considero que muitos media estão a saber aproveitar isso. Nas últimas décadas, também por questões económicas, caiu muito o espaço da fotografia e o conteúdo fotográfico na imprensa. Fazem-se muito pouco reportagem e muitos retratos. Embora possam haver muito bons retratos, já sabemos que vamos ver mais um retrato. O mundo não é feito só de retratos. Ontem disseram-me que a *Visão* tem apenas três fotógrafos efetivos e mais dois colaboradores. E tem cinco diretores, em vez de um. Não estou num órgão de comunicação desde 1998; colaborei com alguns órgãos. Não me estava a ver numa redação neste momento, mas faz-me falta conviver com outros jornalistas. Uma coisa positiva da Kameraphoto é terem x fotógrafos que podem encontrar-se e discutir as coisas.

26 - Considera que o trabalho de um fotógrafo que é monetariamente valorizado?

Hoje em dia não compensa. As pessoas querem as coisas gratuitas. O investimento é tão grande para estarmos atualizados que não compensa. Tenho óptimo equipamento e um espaço que não posso usar porque as pessoas não querem pagar. Quando estava no *Público*, era bem paga. Sentia-me confortável com isso e quando não era possível aumentar o vencimento, eu compreendia porque me sentia valorizada. O material era nosso, mas era-nos dado um subsídio de máquinas para irmos atualizando o equipamento. Lembro-me que existia fotógrafos muito mal pagos. Hoje em dia, o valor

pelos serviços pagos a um fotógrafo é muito baixo. No início dos anos 1990, pagavam quinhentos ou quatrocentos euros por um retrato numa revista, agora querem pagar cinquenta ou cem euros. E estamos duas décadas mais à frente. Não pagam a mesma coisa, mas um terço ou um quarto.

Entrevista a Luiz Carvalho, ex-editor e repórter fotográfico do *Expresso*

Entrevista realizada a 25 de junho de 2011, em Lisboa

Biografia

Nascido a 13 de Setembro de 1954, em Lisboa. Licenciado em Arquitectura (ESBAL, 1978). Frequência até ao 2ºano do curso de Pintura e Design, da ESBAL. Começou o exercício do fotojornalismo em 1978, ao serviço d'*O Primeiro de Janeiro*. Passou pelas revistas *Nova Gente*, *Grande Reportagem*, onde foi um dos fundadores, e semanários *O Jornal* e *Tal e Qual*; foi correspondente da SIPA Press, nos anos 1980, e colaborador da AP. Trabalhou no *Expresso* durante vinte e dois anos (1989-2010), como fotojornalista, editor multimédia e editor de fotografia. Continuou a colaborar com o *Expresso* regularmente até julho de 2014. Foi professor de Fotografia, Fotojornalismo e Jornalismo Multimédia, na Universidade Autónoma. Atualmente, além dos seus trabalhos fotográficos, é realizador, produtor e apresentador do programa da TVI, "Fotografia Total" e desenvolve *workshops* sobre fotografia.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Testemunhar o seu tempo, contribuir para a compreensão da sociedade.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes ao longo do exercício fotográfico?

Todos os retratos de personalidades políticas e da cultura. Reportagem em Timor, antes da independência. A África portuguesa no início dos anos 90. Sarajevo nas primeiras eleições. A entrada clandestina, em Portugal, do pide Rosa Casaco.

3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

A do pide Rosa Casaco frente à Torre de Belém.

3a) - Também é autor de algumas das fotos mais conhecidas da Dona Branca e que revelou um dos escândalos financeiros mais marcantes da década de 80.

Nessa altura, entre 1981 e 1985, era o único fotógrafo do *Tal & Qual*. Era um sistema de trabalho bastante exigente porque Hernâni Santos e José Rocha Vieira tinham

uma atitude muito profissional, especialmente, Hernâni Santos, que vinha da BBC, da RTP2, do *Expresso*. Deram-me a tarefa de fotografar aquela velhota porque sabiam que ela tinha três ou quatro escritórios em Lisboa. Aliás, aquela história apareceu de uma forma incrível. José Rocha Vieira tinha ido jantar com uma amiga que lhe contou que havia uma idosa que lhe estava a pagar dez por cento ao mês dos depósitos que ela fizesse. "Mas isso é uma grande história"- "Estás a contar-me, eu tenho de contar". Comecei a investigar. Ela tinha um escritório mesmo em frente a um prédio de uma amiga. Da janela da sua casa, via-se a porta da Dona Branca, mas ela nunca apareceu. A Dona Branca tinha outra casa ali ao pé do antigo estádio do Sporting. Passei lá horas e horas e ela não apareceu. Foi dramático porque andei quase um mês para a conseguir fotografar. Num dia muito chuvoso e escuro, consegui apanhá-la a sair de uma das casas dela, perto da Alameda Afonso Henriques, em Lisboa, no Bairro dos Atores. Estava escondido e tinha uma Nikon Fm com uma 85 mm. Ela saiu da porta e eu consegui fazer duas fotografias. As imagens ficaram francamente más porque estava escuro, eram muito granulosas, já tive de puxar muito o filtro e o foco também não estava grande coisa, mas deu uma foto de primeira página. Ninguém ligou à primeira manchete e toda a gente se focou na segunda que era uma citação de Dona Branca a dizer que fazia tudo para ajudar os pobres. Não houve muitos desenvolvimentos da história, mas depois continuaram a trabalhar na investigação e eu tinha como obrigação arranjar uma foto dela. Um dia, ia de automóvel atrás do Mercedes dela e parei, já ao pé do estádio do Sporting. Passado pouco tempo, havia uma chamada do *Tal & Qual* a dizer que havia um jornalista que tinha deixado cair uns documentos naquela rua. Foi alguém que percebeu que estava a ser seguido e inventou aquilo. Eu estava desesperado pela fotografia. Na altura, trabalhava como arquiteto, na Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, e conseguia ter essa vida diabólica dupla. Há um dia, já à hora de almoço, que estava completamente farto da Dona Branca, que não conseguia fotografar, e estava na tal rua da zona da Alameda, no meu carro. Na altura em que arranco, vejo o tal Mercedes. Deixo o carro a trabalhar, a máquina estava fora do saco com a 85 mm. Logo que saio do carro, começo a disparar e a sobrinha dela disse que não podia tirar fotografias. Fui-me aproximando. Fiz-lhe mais duas ou três fotos, a senhora já a rir para mim. Mostrei-lhe o meu cartão como era

correspondente da SIPA Press, da quealera correspondente e ela entendeu que não era para Portugal. Mas diga-me uma coisa: "Por que é que dizem que a senhora é a banqueira do povo?". A senhora pôs-me a mão no braço e disse: "Oh, meu filho. Eu só quero ajudar os pobres". Depois, fiz mais uma sequência de fotos, uma delas a mostrar o dentinho, e foi para dentro. Nessa semana, a fotografia fez logo manchete, no *Tal & Qual*. Aquilo ganhou *boom* de tal forma que já se faziam bichas enormes para as pessoas fazerem depósitos. Foi, de facto, o *Tal & Qual* que acabou por estragar o negócio porque aquilo acabou por rebentar. Há uma história engraçada. Fui de férias e o António Pedro Ferreira ficou a substituir-me no *Tal & Qual*, já quando houve aquela bronca toda na Avenida Rio de Janeiro, com as pessoas todas a quererem levantar o dinheiro. Quando souberam que ele era fotógrafo do jornal, eles pensaram que tinha sido ele que tinha feito a foto e levou uns tabefes. Com o dinheiro dessa foto, fui de férias para Itália de moto. Não era muito dinheiro Aquilo foi vendido à *Newsweek*, ao *El País* e acho que à TVE.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Não procuro objetividade, mas sim seriedade para comigo e com o tema fotografado. Respeitar o tema e entender com o meu olhar.

5 - Enquanto editor, a que critérios recorre para selecionar as fotografias?

As mais informativas, as mais surpreendentes, as que possam fazer parar o olhar e tornarem-se inesquecíveis.

6 - A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Completamente. Fotografo sempre a partir do meu ponto de vista, embora não esqueça a ideia da reportagem e o estilo do jornal.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Estéticos: enquadramento equilibrado com ritmo gráfico, síntese narrativa, intenção e, se possível, vários níveis de leitura. Técnicos: foco, medição da luz, cor, brilho.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Enquadramento equilibrado, geometria, instante, testemunho gráfico e aquilo que atrai e não se explica.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Esse é o lado mais fascinante do ato fotográfico. O fotógrafo reconstrói a realidade como um *puzzle*.

10 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Quando há encenação, truque, manipulação digital.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Uma fotografia nunca é um fotograma estático, pois as boas fotografias devem ter uma estrutura narrativa-gráfica diferente de um fotograma. Não há concorrência da televisão com a fotografia. Pelo contrário, a televisão quando quer dramatizar passa a *slowmotion* ou paralisa a imagem.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Depende do assunto exclusivo. Aí devemos fazer uma relação tempo-risco-custo-interesse. Mas o bom jornalismo vai até ao limite para ter uma grande foto, única e eterna.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelo *Expresso*? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Tem sido dado mais espaço à fotografia, mas muito menos ao fotojornalismo. A fotografia passou a ilustrar em vez de informar e criar emoções. Penso que deixou mesmo de haver fotojornalismo como o considerávamos entre os anos 20 e 90 do século passado.

14 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Depende muito dos jornais. No *Expresso*, essa relação foi sempre de igual para igual e nunca senti condicionamento.

15 – A fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Em geral, é mais considerada na imprensa internacional. Há mais profissionalismo e o papel do editor de fotografia é muito mais relevante. Mesmo na imprensa dita tablóide e cor-de-rosa.

16 - Geralmente, a escolha da legendagem das suas fotografias é da sua autoria, do editor ou outro?

Por vezes é minha, se for um *portfolio*. Na maioria dos casos, é do redator ou editor de fecho.

17 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

De uma forma aberrante não.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Alterações totais. No tempo de executar, na forma de disponibilizar para editar. A grande mudança é com a participação na edição *online*.

19 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Curvas, níveis, contraste, balanço da cor, um possível ligeiro *crop*.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Até não alterar o essencial da realidade. Um pouco como as plásticas: desde que não interfiram na personalidade do rosto e na verdade que transmite.

21 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Está, embora sempre se tenha feito com maior dificuldade técnica. Mas não só a edição: também a forma pouco instantânea como se fotografa.

22 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

É um dos males da era digital, embora o jornalismo do cidadão faça sentido e seja inevitável. O problema está em se perceber que uma coisa é *breaking news* outra é o tratamento jornalístico de um acontecimento.

23 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Por razões económicas. Na verdade, muitas vezes não se justifica enviar um fotógrafo onde há agências que fornecem boas imagens a preços muitas vezes já incluídos em pacotes de avença.

24 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

Vai haver uma deterioração no fotojornalismo de reportagem. Vai haver uma valorização cada vez maior na fotografia produzida, aquela que não é acessível ao amador, nem é possível obter nas agências nem nos bancos de imagens.

Entrevista a Manuel Almeida, repórter fotográfico, na Lusa

Realizada em Lisboa, a 22 de janeiro de 2012

Biografia

«Nasci em Lisboa, em 1960. Oficialmente, sou criação da Lusa. O primeiro computador na Lusa entrou comigo, ainda na ANOP. As fotos eram enviadas por impulsos fotelétricos. Demorava-se imenso tempo. Também fui eu quem usou o primeiro telefone satélite. Para mandar 48 K, demorava quarenta cinco a cinquenta e cinco minutos. Tenho vinte e cinco anos de casa. Entrei para a Lusa vindo da ANOP, em 1983. Andei quatro anos a estudar Arquitetura. No início, fui operador de telefoto, que era um indivíduo não executivo da fotografia. Recebia fotografias do País e de todo o mundo, selecionava e enviava. Todos os dias via centenas de fotografias reais, o que era o fotojornalismo. Passei alguns anos com essa função e depois mudei para o fotojornalista. E sempre estive na Lusa por uma razão simples. Já tive várias propostas, mas como se vê, olho para os jornais e não me atraem. O único jornal que tenho pena de não ter ido foi o *Público*, no início. Todos os outros não me atraem porque os fotojornalistas são relegados para segundo plano; são secundários. E se há uma coisa que me irrita é ter o chamado realizador-redator. Não posso compreender isso. No social até posso perceber que isso exista, agora nunca no fotojornalismo.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Essa pergunta torna-se vasta porque temos, pelo menos, três pilares. A chamada fotografia social, mas que os fotógrafos têm uma carteira profissional como a minha e onde o Photoshop para melhorar a imagem dos artistas ou de quem quer que seja tornou-se vulgar. Há a fotografia documental, que permite baixar a velocidade, ter mais tempo e refletir sobre ela; é uma fotografia mais parada. E depois, um outro que é o das *hardnews*. Há quem chame *hardnews*, mas prefiro o termo *straight news*, que é muito mais rápida e que tem de ter o que está a acontecer. É a fotografia de agência e deveria ser a do jornalismo mais puro. Costumo dizer que não sou fotógrafo; sou um jornalista que tira fotografias. Não quer dizer que, de vez em quando, não tenha

fotografias que tenham laivos artísticos. Mas é apenas porque aquela hora a luz estava bem, estava tudo bem e a notícia também lá estava. Não nos podemos esquecer que a fotografia tem de ser narrativa e, essencialmente, procurar que tenha denotação e conotação para ganhar expressão. Isto tudo na rapidez. Uma coisa simples: se um homem cumprimenta outro e a notícia é o homem a cumprimentar outro, eu tenho é de fazer as duas pessoas a cumprimentarem-se e não a envolvência do palácio das Caldeias, com a luz a refletir não sei onde para ficar com uma luz bonitinha. A foto até pode ficar mais esteticamente mais bonita, mas perde-se a ação. Ação perde-se no meio de uma fotografia que não acrescenta nada à notícia.

A função social é grande. Um erro que sempre aconteceu nos jornais todos, excetuando alguns momentos, nomeadamente com Vicente Jorge Silva, no *Público* ou durante uma boa parte do *Expresso*, onde a fotografia foi sempre muito respeitada, é que sempre se deu mais importância aos títulos, aos gráficos e a um editor qualquer que não sabe distinguir uma boa foto de uma má, desde que apareça a cara da pessoa, e a fotografia é olhada para tapar buracos. Esse tipo de pessoas criou a epidemia que a fotografia serve para tapar buracos esquecendo o facto social de denúncia, de informação. O que acontece é que podemos discutir se muitos dos fotojornalistas que andam aí sabem o que estão a fazer. Isso é outra história. Mas se os fotojornalistas souberem fazer bem o seu trabalho uma fotografia de um comboio que colidiu com outro tem mais impacto. Na altura do *Público*, assisti a casos em que foram retirados espaços do texto para a fotografia ficar com o tamanho ideal na paginação. Uma boa foto, se tiver relevância dentro do jornal, vende. As pessoas vivem cada vez mais das imagens e têm menos tempo de ler.

Para se perceber a relevância, há alguns, Xanana Gusmão foi apanhado e preso pelas forças indonésias. Toda a gente escreveu sobre aquilo. Uns dias depois, um colega da Agence France Press – na altura, a France Press trabalhava connosco – disse-me que tinha uma surpresa para mim. Era uma fotografia que ele conseguiu sacar de Xanana Gusmão com as forças indonésias. Fui a correr para aquele que era, na altura, o chefe de redação a dizer que fizessem um texto, pois tínhamos a primeira foto do Xanana efetivamente preso e apanhado pelas forças indonésias. Ele achou que não era relevante. Em contrapartida, disse-lhe: «Vou ligar para as televisões todas e a abertura dos jornais vai ser toda com esta fotografia, assim como a primeira página dos jornais

vai sair com esta fotografia». Depois de ver os telejornais é que decidiu fazer um textinho sobre o assunto. O que quero dizer com isto? Há uma grande distração em relação à importância que uma imagem verdadeira pode ter. O último baluarte da credibilidade no jornalismo foi a fotografia. Portanto, foi caindo a credibilidade em vários setores, mas a fotografia a fotografia manteve-se sempre credível socialmente. E sempre houve manipulações.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes ao longo do exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Há alguns que me marcaram e não apareceram em lado nenhum. Há uma imagem de uma criança que está a morrer de fome, está a salivar para se aguentar mais um bocadinho e tinha uma camisola que, noutros tempos, já tinha sido vermelha, a dizer Mackids. Essa criança à tarde, já estava morta. Ninguém ligou a essa foto, porque era parada, mas marcou-me imenso. Depois, tive trabalhos que tiveram algum impacto e que saíram em milhentos sítios, como o de Timor, na Guiné, de Angola. Tive uma foto de Angola que sempre que se falava no conflito em Angola, era aquela que saia, durante muitos anos. Normalmente, o que me marca é sempre a última. O meu trabalho nunca está inacabado. Continuo na mente de uma criança: isto ainda não é nada. Hoje em dia, o que acontece no fotojornalismo é que as pessoas não podem ir a lado nenhum, não se podem deslocar, nem contar histórias. Nem ao barreiro podem ir. É por isso que só saia da Lusa para ir para uma agência internacional. Dentro do contexto nacional, a melhor praia é onde estou. Ainda assim vou fazendo qualquer coisa.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Por acaso, sempre usei uma boa fórmula e, por acaso, dou-me bem em zonas de conflito. Em 2001, quando começou a Primavera Árabe, estive no Egipto e há uma regra que imponho sempre a mim mesmo. Nunca confio em ninguém. Quem está comigo localmente, eu não confio nele. Tenho sempre uma postura «não, não. Este problema é vosso. Não tenho nada a ver com ele. E mais nada. Não me peçam opinião e isso é com vocês». Isto é usado porque eu próprio me sinto assim. Foi uma fórmula que comecei a usar até por questões psicológicas. Já vi muita coisa violenta, em que se

não assumisse essa atitude, se calhar, era afetado porque ia começar com os porquês, os direitos humanos e, às tantas, estaria no Júlio de Matos.

5 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Tenho tido muita sorte por ter sido pobre. É uma vantagem. O que é que isso significa? Nasci pobre, fui casapiano, vivi com milhares de pessoas. Basta-me um olhar fugaz e percebo se a pessoa é isto ou aquilo. Baseado em nada, é o meu instinto que o diz. E depois, com o tempo, confirmo ou não, mas geralmente não me engano. Quando chego a determinadas zonas em que há pessoas que não estão bem, estão a viver situações complicadas, digamos que o nosso olhar se cruza e se percebe. Elas notam que há um respeito sobre isso. A pessoa também faz parte daquele grupo. Mas nunca me esqueço que sou jornalista. Tento sempre criar uma equidistância entre mim e as pessoas, independentemente do que estou a pensar sobre aquela situação. Fotografo-as friamente. É a única maneira de fazer as coisas sem me envolver nelas. Outro exemplo: sou benfiquista, mas quando fotografo não tenho clube.

Tento não me refletir sobre aquilo que faço. A prioridade é o jornalismo. Se envolvermos a nossa parte pessoal, tornamo-nos subjetivos, parciais e não conseguimos ver a fotografia toda. O que torna mais desinteressante a vida e a fotografia é o preto e o branco. Aquilo é um *degradé* de um lado ao outro e, para isso, temos de ter equidistância para a conseguir ver.

6 - No momento de fotografar, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Voltamos ao documental e ao fotojornalismo. Porque um tem maior velocidade e o outro tem menos. Dependendo do que estou a fazer, se estou a fazer uma história em que tenho tempo, que não tenho. Cada vez, temos menos tempo. Há dias estive a ver o *12.12.12* e há um tipo que demorou seis meses a fazer uma história. Para mim, seis meses é a loucura total. Tinha de fazer aquilo numa manhã, no máximo, num dia e já era estarem a dar-me muito tempo. Ou seja, não tenho tempo de estar à espera que a luz fique bem. Falo dos chamados *features*, que é no que trabalho. Comparativamente com a escrita, enquanto nós temos de registar um momento, sentimos que é aquele momento e temos de lá estar em qualquer altura.

Para mim, a estética baseia-se na narrativa. Personagem, ação. Normalmente, há os fotojornalistas que só veem uma dimensão onde só brincam com a luzinha, etc. Depois, há outros que veem a duas dimensões, em que já vê o objeto principal e o que está à frente. Os jornalistas a três dimensões serão aqueles que já vê o que está à frente, o principal e o que está por atrás. Espera que todos os elementos se conjuguem, mas é preciso treino. Não é de um momento para o outro que se consegue isto. Fui-me adaptando bastante bem a isso e acabei por perceber como é que se fazem essas fotos. Percebi como é que podia fotografar.

7 - Que critérios privilegia na seleção das fotografias?

Sou um péssimo editor das minhas fotos. É muito mais cómodo ter um colega ao meu lado que me escolha as minhas fotos. Escolher as dos outros é fácil, mas as minhas fico sempre na dúvida. Para mim, o que privilegio sempre é onde está a ação, a mensagem que traz. Não me esqueço também do que as pessoas estão a ver o dia todo na televisão. Há uma coisa que muita gente não compreendeu é que se houver uma imagem semelhante a uma que passou muitas vezes na televisão e se tiver nas bancas, elas reconhecem-na e são capazes de fazer a ligação para procurar se existe mais alguma informação além daquela que as televisões estão a dar. Já faço isto e compreendi esta situação há muito tempo.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Uma imagem que tenha a denotação e a conotação para ganhar expressão. A história da luz… e depois corre mal. No 14 de novembro, quase toda a gente não usou *flash* na carga policial. Não percebo por quê. Fui dos poucos que usei *flash*. Agora, há a mania de não usar *flash* porque resulta numa luz artificial. As últimas máquinas da Canon e da Nikon já permitem fotografar a 12000 ASA. No entanto, isso apenas se usa quando, por exemplo, existe um sequestro e não se pode usar o *flash*. É natural que a qualidade sai diminuída. Agora, quando estamos a fazer um trabalho em que há ação e as coisas acontecem muito rapidamente, o doze mil dá raia, por causa da mania de não querer usar o *flash* ou de não se saber usar o flash, que é uma mistura das duas.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Já ando aqui há uns anos e a maior parte das fotografias que se fazem é iconográfica. Estava no Egipto e fiz uma fotografia na primeira página do *The New York Times*. Porque me limitei a ser iconográfica. É uma questão de raciocinar e ver o que se pode fazer. Houve fotógrafos que se foram pôr de capacete ao lado dos tipos que mandavam pedras. Estavam a arriscar a vida sem necessidade nenhuma porque aquelas fotografias não iriam mostrar, numa fotografia, a história do que se estava a passar. Não iria passar de uns tipos a atirar pedras, que ninguém quis. Eram muito giras, tinham muita luz, mas a notícia não estava lá. Fiz uma fotografia mimetista, que é um bocado a imitação das fotografias que já vi. Mas costumo dizer que quando as coisas estão bem, estamos a mexer porquê, vamos inventar o quê? Como já disse, era equidistante. Como já disse, não era pró- Mubarak, nem contra. Estava ali como jornalista estrangeiro que estava a documentar um acontecimento, que é histórico. Mas não tenho nada a ver com aquilo. O que mostro é independente do que se passa entre eles. Mantenho equidistante, que é a melhor maneira de olhar para um acontecimento. Quando tenho um indivíduo, em Angola, por exemplo, que caiu numa emboscada, ele tinha três filhos e estava nervoso e abateu algumas pessoas, só tenho duas maneiras de olhar para isto. Questionar porque é que fez isso e fica-se traumatizado com o que viu, nunca mais volta a fazer o trabalho, perde-se a confiança de quem se acompanha, porque isto, nos conflitos, é visto como estando num dos lados. Tens de ser pragmático naquilo que estás a fazer e não estar a pensar se vou denunciar. Mas vamos denunciar o quê? Torna-se mínimo sobre uma coisa que é muito maior. Hoje em dia, pega-se muito numa notícia pelo que não interessa, pelo *no news*.

10 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Há muita malta que quando arrancam para esses sítios veem falar comigo. Há aquela célebre frase: “uma fotografia não vale a tua vida, mas podes ter a foto da tua vida”, ou seja, também não é para ficares debaixo da cama. Portanto, aquilo é para se fazer, mas há vários cuidados que têm de se ter sempre. Por exemplo, nos conflitos do Egito, fiquei sem mala. Uma das coisas que disse ao redator era que ele tinha de usar roupa neutra e discreta. Só que eu ia com uma camisola Façonable porque fiquei sem mala. Pedi-lhe uma t-shirt, então, lavava a t-shirt à noite, esperava que secasse e usava-a de dia. Só que houve uma vez que a t-shirt ficou molhada e tive de usar a minha camisa

que restava. Fui apanhado no meio dos manifestantes e fui preso. Uma camisa Façonable com riscas grandes, com uma máquina, cabelo branco, dei logo nas vistas. Uma regra que pedi a ele para cumprir, fui eu que a quebrei e fui apanhado. Ele ria-se. Por acaso, correu tudo bem. Passada uma hora ou duas, fui libertado. Isto pode nunca acontecer. Outras situações: quando entro em zonas complicadas e vou com o motorista, digo-lhe sempre para ele ficar em zona de fuga. Virar o carro ao contrário, a trabalhar e porta aberta. Quando vejo que começo a ser eu o alvo, corro para o carro. Uma vez aconteceu-me isso em Timor, em que o motorista estava sempre a rir e perdeu o riso quando levou com uma catanada no carro. Eticamente, como assumo a equidistância, não me envolvo, a ética é sempre respeitada. Porque se me envolvo e passo para o outro lado, começo a ficar baralhado sobre onde é que está a razão. Prefiro não querer saber. Isso é para os analistas. Quando foi a Bósnia, a primeira vez que os portugueses foram para lá, havia um ecrã gigante com analistas e, tirando o do *Expresso*, só diziam disparates. Nas guerras tudo acontece de forma surrealista. Não se sabe onde está a verdade. Pode-se é ficar formatado para… No caso da Bósnia, estabeleceu-se que os sérvios é que eram os maus da fita. No Kosovo, também era os sérvios. Em Angola, eram os da UNITA. Excetuando algumas situações de interesse nacional, como aconteceu nas célebres fotografias do Crash de 1929, que foi uma encomenda do governo para estabelecer uma viragem na cabeça das pessoas, é muito complicado falar de objetividade, subjetividade. Acontece muitas vezes, os redatores estarem formatos para determinado objetivo e mesmo que aquilo seja branco querem transformar aquilo em preto. Daí voltar ao início, eu chego a um sítio, sei o que se passa, mas quando me querem abordar sobre isso, não dou opinião e digo apenas que vou documentar o que se passa, seja em Angola ou aqui, na cova da Moura. Não quero saber quem tem razão. Vou lá fazer o meu trabalho e mais nada.

11 - Em que situações a fotografia pode pôr em causa o compromisso com a verdade do jornalismo?

A fotografia nunca pode pôr em causa a verdade da notícia. No jornalismo, não me lembro nada de grave em que a fotografia tivesse distorcido a verdade. No caso de Robert Capa, foi descoberta uma mala com negativos que provavam que a foto era verdade. Fotos direcionadas sempre houve. Mas não é bem culpa do fotojornalista. Há um tipo que diz quero apanhar o Soares em baixo de forma. Para ele, isso é que a

notícia. Ou fotografa-me o Cavaco a comer bolo-rei. A mim, essas coisas todas não me interessam nada. Quando estamos a falar de situações da vida privada, recuso-me a fotografar. Agora, se fosse o que o Berlusconi fez à mulher-polícia, fotografava-o até à última porque estava a faltar ao respeito ao caso. É como a história da pessoa que cai e essa é que é a grande fotografia. Mas é a notícia de quê? O jornalismo perdeu imenso devido ao *no news*. Alguém da escrita conduziu esta maralha toda e não é culpa do fotojornalista que tem muito pouca autoridade dentro das redações, até os gráficos mandam mais do que ele.

12 - O trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom "trabalho de equipa?

A mim, nunca. Antes pelo contrário. Essa é outra das coisas boas de estar na Lusa. Há alguns indivíduos com quem só se cruza o olhar, tirando alguns miúdos que acham que vão mudar o mundo, cheios de pica. Por exemplo, há um incêndio no Martim Moniz. De repente, percebi que toda a gente estava a dar a notícia errada. Eu estava junto ao sobrinho do dono daquilo. Percebi quem era o dono e não era nada do que eles estavam a fazer. Abordei-os. Sou da escola do Fernando Cascais, no Cenjor, que segue a máxima de que um jornalista tem de se dar a conhecer a toda a gente. Agora, o que existe muito é: "Moro aqui, mas não me incomodem. E se me incomodarem é para telefonar para a redação para virem cá fazer". Houve uma mudança. São cada vez mais aquilo que chamo de "jornalistas de mangas-de-alpaca" e menos repórteres. Falta o sentido da reportagem. Então, direcionaram-se as pessoas para o *no news* e para a não notícia. Costumo dizer que os únicos que sobreviveram no país. A *Time*, o *Correio da Manhã* e o desportivo *A Bola*. O *Correio da Manhã* nunca mudou. Pelo menos, foi coerente ao longo dos anos. Apostou no jornalismo de proximidade. A *Bola* sempre fez boas primeiras páginas. Curiosamente, são conservadores, mas são os mais criativos. A revista do *Expresso* fez há tempos uma capa com um espelho. Aquilo fez a *Time* há três anos, com uma capa sobre o homem do ano, que era todos nós. Aquilo não tem nada de original. A *Time* faz excelentes capas. Aliás, tem uma pessoa só paga para fazer primeiras páginas.

13 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada num jornal alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem sua?

Já aconteceu. Nós fazemos uma legenda que é mais aproximado de *lead*, onde tem te estar toda a informação de forma sintética. Uma vez fui fazer uma reportagem com Carla Pote, sobre umas crianças, no Bairro 6 de Maio. Era sobre uma infantário que era financiado por eles próprios. Fiz a reportagem e, de repente, o *Correio da Manhã* pega numa das fotos para dizer que aquilo eram crianças de pais infetados com SIDA. Quando a história não era nada disso. Não havia nada na legenda que indicasse isso. Telefonaram logo lá de dentro: "O que é isto?". Disse-lhes que não estava lá nada na legenda que pudesse levar àquela leitura e enviei as fotos para confirmarem. Leram e viram que o trabalho estava tudo bem. Depois, é uma questão de lealdade. Nós éramos amigos e não vou lá para me fazer leal às pessoas para depois as trair. Então, agora vamos cair de cima do *Correio da Manhã*. O *Correio da Manhã* é muito exímio nisso. Fotografamos uma pessoa gorda e depois essa mesma pessoa vai aparecer no Verão, em todos os artigos sobre obesidade.

14 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Muda, embora ninguém tenha percebido isso. Nas conferências de imprensa, por exemplo, tenho o cuidado de estar no meio das câmaras a tirar uma fotografia como as câmaras. Eles até já sabem. Há malta que anda sempre à tareia uns com os outros e eu nunca tive conflito nenhum. Eles estão com um plano fechado. Sinto a câmara atrás e sinto que posso estar em determinado sítio a fotografar. Isso deveria ser mais explorado. Não quer dizer que é para ir atrás das imagens da televisão, mas fazer fotografias que possam ser facilmente reconhecíveis com as imagens televisivas e que ajude a cativar a atenção do leitor.

A linguagem televisiva é outra linguagem. Não é uma concorrência. Já saiu a câmara fotográfica DC, que já só faz vídeo. E vai transformar muita coisa. Esperava que só acontecesse em 2015, mas já está no mercado a DC que é só filmagem. Chega-se ao computador e retira-se uma fotografia. Embora seja ainda restrito porque não mostraram situações de grandes velocidades, com conflito, carga policial. Como é que isso fica? Não fica e esse é que é o problema. Mas já cá está. Ou seja, vai haver uma

fusão e vai ser a resposta ao multimédia. Vejo-a com uma vantagem para o fotógrafo se salvar. Pelo menos, têm essa possibilidade. Passar para o vídeo é muito mais fácil.

15 - E como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos, em especial nos media *online*?

Vejo bem. Quando vou para um campo de conflito, vou sozinho. Posso estar aqui a fotografar uma coisa aqui e no bairro ali ao lado está a acontecer outra. O "jornalista-cidadão" está nesse sítio e presencia os acontecimentos que me poderão servir de fonte de informação e me irão levar ao local. Por exemplo, na Guiné, morreram uns polícias. Nós, estamos no local e devemos ser também editores. Faço o meu trabalho, mas faltam-me coisas. Se descobrir um "jornalista-cidadão" que tenha fotos que possam valer a pena, dou-lhe dinheiro e ponho lá o nome dele. Aconteceu nessa em que se via o primeiro-ministro algemado, mas estava toda partida, mas no meio existia outra que mostrava a confusão e em que os arrastos estavam muito bem. Ele não sabe como fez aquilo, mas a foto valia pela situação. Essa foto é mesmo ao género do *Público* e foi capa do jornal. Claro, depois ele andou por lá parecia um pavão. Não tenho nada contra. Quando foram as cheias na Madeira, Octávio Passos tinha 4 G de fotos à minha espera, dos bombeiros. Porque passado 24 horas, o tempo é imenso. A fotografia do cidadão, desde que controlada, pode ser uma ferramenta, uma mais-valia. Agora, não é substituir o jornalista pelo cidadão. Isso é um disparate completo. O cidadão pode ter a sorte de fazer um dia uma boa imagem, mas não consegue fazer uma boa imagem todos os dias. Sempre houve fotografia do cidadão. Agora, nota-se é muito mais por causa do desenvolvimento tecnológico. Quando maior a notícia, menos critérios técnicos requer. Se tiver um grande valor noticioso, pode até vir de telemóvel que vale à mesma.

16 - A fotografia tem sido valorizada pela Lusa?

A fotografia sempre foi valorizada na Lusa, daí uma das razões por nunca ter saído. Ganhamos mal, mas…

17 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Posso ser injusto porque não estou na redação dos jornais internacionais para poder ter a perceção de quanto a foto é valorizada. Sei que há vários jornais que respeitam

muito, como o *New York Times* e o *Washington Post*. Será mais uma questão de linha editorial do que de nacionalidade. Há tempos, houve um tipo em Boston que ganhou um *Pulitzer*. A diferença de mentalidades: o prémio dele foi um ano de dispensa de serviço para acompanhar uma história qualquer. Acompanhou um tipo que veio traumatizado do Iraque e viveu, inclusive, lá em casa. Ganhou outro Pulitzer. Isto é visão. Cá, ganhamos um prémio. «É bom, não tens aumento e trabalha mas é mais». Ganhei o prémio Visão e a única coisa que fizeram foi pôr uma foto à entrada da Lusa com o prémio. E deram-me um louvor porque ganhei o prémio. Não foi pelo meu trabalho. Cá, há muita falta de visão.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Tem prós e contras. Criou uma preguiça que não existia porque nós fotografávamos, mas não víamos. Agora, tiramos uma fotografia, não está boa, apaga. A película continua a ter mais profundidade. Ainda não é a mesma coisa. Os fractais não resolvem tudo. Têm caminhado no bom sentido, mas ainda não está lá tudo. Agora, ganhámos em peso. Antigamente, levava uma mala de 30 quilos com um laboratório portátil. Tinha que o deixar num sítio estratégico e depois regressar para conseguir revelar e mandar as coisas. O digital claro que é positivo. Costumo dizer na brincadeira que quando se é bom até com uma caixa de bolos fotografamos, seja digital, mecânico ou o que for. Uma vez fui dar um *workshop* e miúdos vieram a concorrer com máquinas fotográficas. Peguei naquilo tudo e guardei. Eram nove da manhã e disse-lhes que às 2 da tarde os queria todos ali. Até lá só vão fotografar com os olhos. É giro ver alguns putos a vir com um olhar diferente e perceber que eles compreenderam a história. O mais importante de tudo é o que queremos ver. Não é a máquina. Isso é apenas uma questão técnica. Desde que fique próxima do que interessa, isso é que é importante. A minha fotografia é muito de *sniper*. É a foto e não ando a metralhar. Às vezes, estou a enviar fotos nos serviços e só ouço indivíduos com as máquinas que parecem metralhadoras a disparar. Até me salta tudo. Morreu alguém? Um tipo fez quinhentos disparos daquilo, alguma coisa deve lá estar.

19 - Ao editar as imagens para as preparar para enviar para a linha da Lusa, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Olho para o Photoshop como olho para o laboratório antigo. Exatamente igual. Uso, no máximo, sete ferramentas e nada mais. Houve uma altura em que até percebia bastante de Photoshop e que queria saber tudo. Uso o *crop*, os *levels*, os autos. Geralmente, só faço *crops*, auto-contraste e a máscara que se fazia no laboratório. Depois, mando para a sede. Porque o meu ecrã nunca é fiel ao computador. E depois há um problema entre o computador e a impressora. Depois, mando para lá e se houver alguma coisa a realinhar, eles que melhorem. Temos um contraluz. Aquilo correu mal e ficou muito escura. Abro um bocadinho, que era uma coisa que já se fazia no laboratório. Agora adicionar ou retirar coisas é que não. Há dias, a *National Geographic* desclassificou um tipo porque retirou um saco da imagem. O Photoshop é muito tentador. Vejo indivíduos a fazerem fotografias com filtros e, para mim, aquilo devia ser proibido. Uma coisa é ter uma fotografia demasiado importante, aquilo foi muito rápido e não saiu bem. Neste caso, a questão técnica fica sempre atrás. O registo do acontecimento é de tal maneira importante que temos de salvar a fotografia. Mas não estamos a adicionar, nem a suprimir nada. Estamos a melhorá-la e a pô-la o melhor possível para os clientes. Agora, há malta que anda a brincar de mais com o Photoshop. Nota-se isso no fotojornalismo português. Ainda há tempos, vi uma fotografia do 14 de Novembro que era plástico. Até no jornal se notava que era de plástico. Como a imagem estava toda "pixelizada", usaram filtros ices para fazer a redução de ruídos e aquele era como se tivessem plásticos colados uns aos outros. Até no jornal isso se notava, imagino na fotografia original. Mas isso não é o pior exemplo. Isso só suprimiu. Havia um incêndio em Aveiro e colocava-se uma imagem de um incêndio em Sintra. Quantas vezes a bola não estava lá e aparece subitamente. No analógico fazia-se isso, mas no digital também se farta de acontecer. Há vários casos em que as fotos estão cheias de mentiras. No sul do Líbano, aumentou-se a fumarada para dar uma imagem maior dos conflitos. Há outra imagem que dá para as três agências. A foto iconográfica que aparece uma senhora com as mãos na cabeça e a casa destruída. Depois, aparece a mesma senhora em vários sítios a ser fotografada pela AP, pela France Press, pela Reuters. O caso da criança com a mão no ar. Nas zonas de conflito é que é difícil perceber a manipulação. Aí temos outro problema. Nós estamos a enviar cada vez menos pessoas para os sítios e então recorre-se aos locais,

que estão sempre de um dos lados. Isso é perigosíssimo porque nunca sabemos onde está a verdade.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Até onde referi anteriormente.

21 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Gira tudo em volta da credibilidade. Essa ferramenta aparece em substituição do "velho" laboratório. Só isso. Tal como no filme, só que agora de uma forma mais facilitada e tentadora. Sempre houve manipulações. Palo Alto e a sua *Instagram*, entre outros *softwares*, acentuaram e até realçaram a fotografia ficcionada. Como disse, o último bastião da credibilidade nos jornais era a fotografia, mas também já caiu. Não por culpa das tecnologias. Por culpa das pessoas que as usam num sentido errado e egoísta, sem pensar nas consequências para a profissão. Em resumo, abala mais agora do que antigamente devido à sua popularidade e acesso geral. Quem tinha (já não digo deitado em cima da barriga como estou agora) acesso a um laboratório?

22 – Embora seja um profissional de agência, por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Um fotojornalista da Reuters merece toda a credibilidade do jornal. Agora, há um contra, que é a alma do jornal. Num jogo de futebol, estou num dos cantos a fazer o jogo. Em vez do fotojornalista desse jornal estar no lado oposto a fotografar para o seu jornal, está em cima de mim. Não é culpa do fotojornalista, é uma ordem. Se aparece o Cardozo a festejar, eles vão perguntar ao jornalista por que razão não tem a foto desse momento. Quando a ideia não é nada disso. Se não tem o Cardozo a festejar, está a agência a garantir essa foto. E ele pode fazer a foto que mais ninguém tem. Está a fazer a foto do seu jornal e não que seja mais uma. Isso também é difícil e também não agrada a muitos fotojornalistas. É um trabalho mais difícil: fazer uma foto que conte a história com o selo do jornal.

23 - Por que razões a Lusa tem vindo a perder clientes em Portugal?

Há muitíssimas razões. Ressabiamentos. Mas não responsabilizo os ressabiados. Quem assina é que é responsável. O caso da Global Imagens é paradigmático. O serviço da

Lusa custava, imagine-se, três mil euros. Esse era o valor que pagavam ao Alfredo Cunha. Suponhamos. Portanto, prescindiam do Alfredo Cunha e ficavam com trinta e tal fotógrafos. Depois, geriam os seus fotógrafos para o seu trabalho. Mas não. O que fizeram foi uma Global Imagens que inclui tudo e depois os indivíduos estão ali e já não têm alma nem do *DN*, nem d'*O Jogo*. Perderam a alma dos jornais onde estavam porque são fornecedores de serviços. E sentem-se como concorrentes da Lusa, o que é ridículo. Conclusão: estão todos na lama. Nem sei se aguentam seis meses. Agora, veem estes tipos que defenderam imenso essa tese, a dizer "eh pá, Almeida". De facto, é falta de visão.

Fartam-se de falhar serviços porque não têm a nossa agenda. Basta folhear os jornais para se perceber a qualidade fotográfica que está ali. Lembro-me que o *Diário de Notícias* tinha uma equipa belíssima. O Carvalho, o Cabrita, o Negrão. Era uma excelente equipa e não souberam aproveitar aquela gente, desprezaram-nos. Agora, andam espalhados por aí. Dão-lhes as coisas e eles nem se apercebem do que têm. Conclusão: mesmo que fosse para evitar despedimentos, o suporte para eles se protegeram deveria ser pensar que seria melhor cair três ou quatro, e manter o serviço da Lusa porque está sempre a tapar buracos e haver um bom editor fotográfico, que já não há; já se extinguiram. Os editores fotográficos acabaram neste país. Na Lusa, ainda existe, mas é o último dos moicanos. São meros secretários. Já nem escolhem as fotos. Quem escolhe é quem está de serviço na redação. Voltamos ao antigamente e aí já culpo os fotojornalistas. Cheguei a escrever a fotografar para a *Domingo* do *Correio da Manhã*, porque o meu padrasto era Fernando Esteves, que era fundador de trinta mil coisas neste país. Um dia, propuseram-me que fosse com uma colega fazer uma reportagem. Isto na década de 80. De repente, ela aparece e diz: "Então! Onde é que estão as minhas fotografias". Ainda não estão porque ainda não vi o seu texto. "Não, não. Eu é que escolho as minhas fotografias". Para já, não são suas e preciso de ver o seu texto para saber que fotos escolher e ela ficou chocado. Isto era revolucionário na redação do *Correio da Manhã*. Nunca ninguém tinha falado assim. Foi fazer queixinhas. Belmiro Vieira, que era o chefe de redação e me conhecia, disse: "Imprima lá o texto ao rapaz e ele vai escolher". Li o texto e percebi que as melhores fotos eram estas. Foi em 1989, 90. A partir dali, montámos o texto com as fotografias e, no dia a seguir, viu o texto no jornal e percebeu. Passámos a fazer mais dois ou três trabalhos e ela já não

queria outra coisa. Começaram-me a querer "engatar" para o *Correio da Manhã*, mas tinha mesmo má impressão do jornal.

24 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

O que é que se valoriza em Portugal? Ganhei o prémio. Deram-me uma palmadinha nas costas pelo prémio e não pelo meu trabalho. Toda a gente me tinha dado os parabéns pelo meu trabalho. Em termos remuneratórios, não vi nada. Se sou bem pago? É o justo perante as dificuldades atuais. A nível geral, muito longe. É a tal submissão. Aceitaram que se pagasse mal. Na hierarquia, um fotojornalista está abaixo dos gráficos. Um gráfico ganha mais do que um fotojornalista.

25 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo, nomeadamente a aposta nas novas plataformas como as versões para *tablet* ou as edições *online*?

Não há respostas. Ainda agora o Murdoch investiu imenso dinheiro e foi tudo à vida. Só passará a haver respostas a partir do momento em que a net passe a proteger os direitos autorais. O problema é que quando a net nasceu foi para ser à borla e já ninguém irá entender que deixe de ser à borla. As pessoas habituaram-se tanto a ver tudo gratuito na net e enquanto não houver uma resposta que permita controlar o uso das imagens indevidamente... Para a Lusa, isto é altamente nocivo. Abrimos o sapo e está cheio de fotos minhas. Uma vez, estava a fazer uma manifestação de uma associação de deficientes a quem lhes queriam tirar dinheiro e a minha companheira *telefona-me a dizer que as fotos são muito giras. «Mas foste à Lusa?» – «Não. Vi no site* do grupo que está a promover a manifestação.» Meia hora depois de ter enviado as fotos, tinham-nas descarregado para o *site* deles, sem minha autorização e sem autorização de ninguém. Vive-se um momento de anarquia, em que ou se arranjam soluções ou vai tudo a baixo. Às tantas, vamos tirar uma fotografia que já sabemos que ninguém irá pagar, ou escrever um livro que ninguém vai pagar. Então, o que ando aqui a fazer.

26 - Como vê o futuro do fotojornalismo? Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

Vai transformar-se. O fotojornalismo vai cair, inevitavelmente, no vídeo. Há malta que ainda fotografa a preto e branco, mas é um nicho pequenino. Desde que se encontre solução para a Internet de contar histórias, simplesmente com fotografia, em que as pessoas pagam para ver isso; se não houver pagamento, então não há possibilidades nenhumas. E o geral vai ser vídeo, como está a aparecer a DC, e escolher fotografia desse suporte. Vai haver uma junção de câmaras. Uma aproximação às câmaras e às fotografias que depois se vão desboroar, não digo nas televisões, mas nas redações. Pode-se fazer tudo no mesmo sítio.

O fotojornalismo sempre foi respeitado pelas pessoas. Até foi mais respeitado pelas pessoas cá fora do que pelas próprias redações. Temos excelentes fotojornalistas. Nós fazemos o mesmo que os outros, vamos à luta e, por vezes, fazemos mais do que os outros. Seja no Afeganistão, seja noutro sítio do mundo. Fazemos até um pouco mais do que os outros. Tive no Egipto e disse: «Não vou fotografar soldados a guardarem as pirâmides do Egipto. Vamos ver isso e vimos logo embora». Juntámo-nos a um taxista que nos meteu logo num bairro pobre, onde a um canto estavam os cavalos e os camelos a morrer de fome. Por causa daquilo, já não havia turistas e fizemos uma reportagem à volta daquilo. Então, eles tinham que alimentar os miúdos e os primeiros a morrer eram os cavalos. Na CNN, ficaram em proa porque foram fazer as pirâmides, mas esqueceram-se que existe outra parte. Normalmente, somos a quinta divisão, a nível de condições. A primeira tem escolta, instala-se no melhor hotel, come um bife que corresponde ao valor de três meses de ordenado do limpador de rua, que estava lá fora a limpar a estrada. A segunda divisão mantém essas coisas, mas já não usa escolta e nós somos a quarta. Não somos a última, mas a quarta. Fizemos recolheres obrigatórios que começavam às cinco da tarde e estávamos a uma hora de caminho, ir e vir, e ainda fazer diretos para a SIC e não sei o quê. Às vezes, a passar as milícias e fazer duas vezes para lá e para cá. Ninguém fazia isso. No Egito, fui o único que fui lá à frente e fiz a manifestação pró-Mubarack. Mais ninguém fez. Em vez de ir pelo sítio onde estavam à espera de jornalistas, dei a volta ao Cairo para entrar pelas traseiras. Fiz um disparo, eles assanharam-se, mas comecei a falar do Manuel José, que era treinador lá da bola, do Luís Figo… E depois, é preciso saber o *timing* e quando o olhar começa a mudar. E nesse momento, sair imediatamente dali.

Entrevista a Manuel Falcão, subdiretor d'*O Independente*

Realizada em Lisboa, em junho de 2014

Como é que surgiu a ideia de criar uma editora de livros sobre autores portugueses de fotografia para pessoas que gostam de fotografia, a Amieira Livros?

A minha vida profissional sempre esteve muito ligada à fotografia. Como jornalista, comecei a trabalhar como repórter fotográfico. Há uma ligação de há muito tempo à fotografia. Por circunstâncias várias, profissionalmente, afastei-me da fotografia durante algum tempo e, hoje em dia, conjugando alguma disponibilidade com a vontade, acabei por lançar a editora. Em Portugal, há duas ou três editoras que fazem *photo books.* Não é bem a ideia da Amieira, mas sim constituir uma coleção que apresente várias alternativas possíveis de pessoas que, hoje em dia, trabalham, essencialmente, em fotografia, como acontece em países próximos de Portugal, como Espanha e França. Não com a ideia de fazer grandes álbuns, mas uma coleção diversificada que obedeça aos critérios que referi. Tem a ver com uma questão de disponibilidade, tempo e meios para fazer isso nesta altura.

Em Portugal, valoriza-se a fotografia de imprensa?

Não. Valoriza-se mais a fotografia de atualidade do que a fotografia documental. Hoje em dia, grande parte da fotografia fornecida aos jornais vem de agências e até dos próprios grupos de comunicação. É uma fotografia genérica. Não é melhor, nem pior do que a outra. É uma fotografia de atualidade que visa mostrar o que aconteceu naquele momento. Há menos possibilidade de encontrar o que existia há quinze ou vinte anos, que eram fotografias de "instantes decisivos". Hoje em dia, é mais difícil encontrar isso. Os fotógrafos que estão a trabalhar, em simultâneo, para o *Jornal de Notícias*, *Diário de Notícias* e *outros,* sabem que os critérios são outros.

***O Independente*, do qual foi um dos fundadores, é apontado como um dos títulos revolucionários do jornalismo português e da fotografia. O que é que a fotografia *d'O Independente* tinha de diferente?**

Para falar d'*O Independente* tenho de voltar atrás. Nada disso seria possível, pelo menos com a minha participação, sem o jornal *Blitz*. Foi aí que Daniel Blaufuks, Álvaro Rosendo ou Inês Gonçalves começaram. Até o próprio João Tabarra. Houve uma

geração que começou por publicar no *Blitz*, o que fez com que eu a conhecesse e proporcionou que os pudesse incluir, alguns deles, no núcleo duro d'*O Independente*.

Quais são os trabalhos fotográficos d'*O Independente* que mais recorda?

As fotografias d'*O Independente* eram mais interpretativas, menos presas à atualidade. Há excelentes retratos da Inês. Há uma fase em que o Paulo me convida para regressar e a Inês também vem. Fizemos a revista *Preguiça*, em 2001 ou 2002. Foi a última vez que o Miguel Esteves Cardoso esteve n'*O Independente*. Estivemos juntos, nessa altura, cerca de um ano e meio. O Miguel quis fazer a *Preguiça* e convidou a Inês Gonçalves. Ela voltou a fazer fotografias muito engraçadas.

E que importância atribui à fotografia do jornal *Blitz* que referiu?

O *Blitz* partiu de um conceito muito específico sobre música. Apresentava um conceito gráfico muito diferente do que se existia, à época, em Portugal. Desde o primeiro momento que evitávamos usar as imagens promocionais das editoras. Queríamos que as fotografias, pelo menos, as referentes à música portuguesa fossem diferentes. Eram fotógrafos que estavam a começar as suas carreiras e queriam fazer um trabalho diferente. Inês Gonçalves tinha chegado de Londres, onde tinha acabado o curso, Álvaro Rosendo estava a começar, Daniel Blaufuks dava os primeiros passos. Foi, de facto, um encontro de oportunidades. Nós tínhamos os meios para publicar e eles tinham vontade de fazer. Ninguém tinha muito dinheiro, nem ganhava muito dinheiro com aquilo. No entanto, permitiu-me conhecer uma geração muito prodigiosa da fotografia.

E *O Independente*?

O grafismo era algo muito importante. Miguel Esteves Cardoso sempre teve muita sensibilidade em relação a essa área e sempre nos propusemos a desenvolver uma boa imagem do jornal. Pedimos a Gérard Castello-Lopes para ser consultor dessa área, o que acabou por acontecer. Ele sempre foi renitente a participar nessas coisas, mas como tinha uma boa relação connosco, aceitou. Foi relativamente fácil convencê-lo a dar-nos uma ajuda a reconhecer o núcleo de fotógrafos que iam trabalhar n'*O Independente*. Abrimos uma espécie de concurso. Demos a conhecer que estávamos ao dispor para ver *portfolios* e, em centenas de trabalhos, Gérard Castello-Lopes sempre foi muito crítico, além de ter um sentido de humor extraordinário. Desmontava, ponto por ponto, o que havia numa fotografia. Na altura, ele ficava

possesso por ver cópias de tendências que existiam lá fora e lembro-me que se fotografava a preto e branco e se usava tons muito carregados e muito negros.

Embora o *lettering* e o *design* gráfico tenha sido de Jorge Colombo, foi a equipa do *Blitz* que nos foi apoiar nas primeiras edições, Cândida Ruivo, Gabriela Simões e outros, que vieram pôr algum conceito industrial no projeto. O Jorge tinha muito pouca experiência de paginação de imprensa nessa altura e, claramente, era preciso mais pessoas para fazer a história. Isso também ajudou à edição fotográfica. Houve, pelo menos, seis pessoas na redação d'*O Independente* que vinham do *Blitz:* Jorge Pires, Rui Monteiro, Sérgio Coimbra, etc.

Enquanto projeto editorial, o que é que *O Independente* pretendia com a fotografia?

Era um conceito em que a fotografia era parte integrante e não separada, o que ajudou a delinear o modelo. Deu-se também a circunstância que uma das pessoas que trabalhava na imagem, no artigo e na documentação, Rui Henriques Coimbra, tinha uma sensibilidade muito própria, nos fechos de edição. Ele conseguia sempre encontrar a fotografia certa, no meio da confusão. Havia uma grande identidade. Reenquadrávamos, puxávamos e dávamos-lhes grandes dimensões, que era algo que não se fazia muito na altura. Pelo menos, durante o primeiro ano e meio, o projeto gráfico era algo que tinha em conta o conjunto e não uma área específica. Quando era preciso cortar texto para a fotografia ser maior, cortava-se.

Muitos dos entrevistados apontam os anos 1980 e 1990 como «os anos de ouro do fotojornalismo português». Concorda?

Por um Lado, nessa altura, foi uma época de grande proliferação de novos títulos, o que gerou mais mercado de trabalho. Por outro, surgiram as *newsmagazine*, que foram uma alteração substancial. Infelizmente, não tão produtivas do ponto de vista prático, como foram noutros países. O crescimento de novos títulos também aconteceu na área de revistas, a *Marie Claire*, na direção de Maria Elisa, a *Kapa*, passado pouco tempo, que tinha um conceito fotográfico muito próximo *d'O Independente*.

Há uma geração imediatamente anterior ao *O Independente*, que é a que marca a diferença na fotografia do *Expresso*. Luiz Carvalho, António Pedro Ferreira, Clara Azevedo eram excelentes jornalistas. E estamos a falar dois anos antes *d'O Independente*, que era a época áurea da criação da revista no seu formato. O Rui

Ochoa era o editor fotográfico. Teve a grande vantagem de dar liberdade às pessoas para fazer bons trabalhos. O *Expresso* tinha muitos meios para as pessoas funcionarem. Há um tempo do arranque d'*O Independente* em que as coisas coexistiram bem.

Diria que há quatro eixos importantes para a fotografia da imprensa portuguesa: primeiro, antes do 25 de Abril, não podemos esquecer que tivemos revistas tipo *news magazine* muito interessantes: *O Século Ilustrado*, *Vida Mundial*, a *Flama*. É a geração de Eduardo Gageiro, de Carlos Gil e de uma série de pessoas que trabalham e têm uma posição muito marcada. Mudaram a fotografia dos anos 1970 e conseguiram fazer coisas novas. Depois, há a fase de transição, imediatamente a seguir, onde o Luís Vasconcelos, Alfredo Cunha e o Rui Ochoa, por vezes em sítios distintos e noutros juntos, fazem a diferença das coisas. É o segundo eixo que deixa algumas marcas. A seguir, há o eixo de António Pedro Ferreira, Luiz Carvalho, Clara Azevedo e de outras pessoas que marcaram o *Expresso*. Depois, há o eixo d'*O Independente*, numa primeira fase com Inês Gonçalves e Daniel Blaufuks e, a seguir, com João Tabarra, Céu Guarda, Alexandre Almeida, etc., que depois formaram a Kameraphoto. Há outras ramificações posteriores.

Nessa altura, há um encontro de jovens fotógrafos vindos do Ar.Co com fotógrafos experientes como Alfredo Cunha e Luís Vasconcelos.

Isso demonstra a importância do papel dos diretores. Da mesma maneira que o *Expresso* não teria tido a fotografia que teve se Vicente Jorge Silva não fosse editor, também não tinha acontecido no *Público* se não fosse ele o diretor.

Como se deu a passagem de fotógrafos como Daniel Blaufuks e Inês Gonçalves para a *Kapa*? O que é que os seduzia no novo projeto?

Já não estava n'*O Independente* nessa altura. Progressivamente, o Miguel começou a estar menos presente n'*O Independente*. Pretendia fazer um projeto que fosse mais dele, que era a revista *Kapa*. Teve o apoio de Francisco Vasconcelos, da Valentim de Carvalho, e conseguiram montar a operação. Obviamente que o Miguel levou com ele algumas pessoas que tinham feito parte d'*O Independente*. Pedro Rolo Duarte, que era chefe redação, nessa altura, Carlos Quevedo. Da fotografia, foram, pelo menos, Daniel Blaufuks e Inês Gonçalves.

Que opinião tem da fotografia de imprensa de hoje?

É muito mais previsível do que era naquela altura. Tem a ver com utilizar-se a fotografia de atualidade em detrimento de uma fotografia mais trabalhada e personalizada. Há menos tempo para trabalhar o assunto. Hoje em dia, vamos a uma conferência de imprensa, tira-se três fotografias e vai-se embora. Não se fica à espera que aconteça qualquer coisa.

Tempo ou dinheiro?

As duas coisas andam sempre ligadas. Hoje estou à frente de uma agência de meios e o que fazemos é colocar publicidade nos meios. A queda do mercado, nos últimos seis anos, é de 70 por cento. Portanto, quando se fala de tempo, fala-se de dinheiro.

Como era feita a construção narrativa da fotografia d'*O Independente* e quais os géneros fotográficos que a linha editorial privilegiava?

Tinha muito a ver com os autores das fotografias. Desde o princípio que escolhemos autores e, quando fazíamos a agenda do jornal, determinávamos logo quem tinha de ser o fotógrafo. Não era uma escolha aleatória. Não era o horário da manhã para a Inês e para o da tarde para o Daniel. Tentávamos que fossem trabalhos que estivessem dentro daquilo que as pessoas mais gostassem de fazer. Nem sempre acontece isso numa redação porque é preciso cobrir tudo, mas tentávamos que isso acontecesse. A Inês chegava já com a ideia da fotografia que queria que fosse usada. Eram muito participativos. Fosse a Inês ou outro fotógrafo. O autor tinha poder para dizer qual era a fotografia que queria que fosse usada. Não era uma opção que fosse deixada ao paginador ou ao editor da secção. Hoje existem editores de fotografia, mas na altura ainda não havia essa função. Essa década e meia foi um período muito produtivo do ponto de vista fotográfico, o conceito de edição de fotografia existiu.

Além da falta de dinheiro e de tempo, o que aconteceu à fotografia, nos últimos anos?

A fotografia foi sempre maltratada na imprensa portuguesa. Salvo raras exceções, foi sempre um parente pobre das redações. Vicente Jorge Silva tinha imenso cuidado nessa matéria, mas foi dos pouquíssimos. Carlos Cáceres Monteiro também tinha muito cuidado. Não é por acaso que os dois estiveram por trás de alguma edição fotográfica, mas a generalidade dos diretores era completamente insensível à fotografia.

No seu entender, essa época áurea de que falam os fotógrafos entrevistas acontecia apenas em alguns órgãos de comunicação social?

Seria *O Independente*, o *Expresso,* o *Público* e algumas revistas, como a *Visão*. A *Visão* debateu-se sempre com o problema do texto vencer a fotografia, mas chegou a publicar alguns ensaios fotográficos. Não sendo o ideal, era diferente do resto. O *Sete* também usava muito a fotografia de outra maneira, mas isso era a matriz.

Como é que vê as diversas tendências fotográficas no jornalismo, nos últimos trinta anos?

Há dois eixos: há a chegada de uma geração ao poder editorial. É uma geração que olhava para a fotografia e para o jornalismo de uma maneira diferente. E há a chegada de um grande número de títulos ao mercado editorial. Em alguns casos, há uma atenção maior à edição fotográfica, mas também há uma possibilidade maior para publicar trabalhos. A moda era uma área marginal e tornou-se uma linha de produção.

Como é que se posicionavam projetos já existentes, co*mo* o *Correio da Manhã*?

A fotografia do *Correio da Manhã* de hoje é igual à de quando o jornal surgiu. O Vítor Direito, que era o fundador e diretor do *Correio da Manhã,* tinha uma noção muito clara do que o jornal deveria ser, desde o princípio. Nunca se afastou dela e ainda mantém a mesma linha. Não é por acaso que é líder de audiências, em Portugal. Apesar de tudo, é muito bem feito. As pessoas olham para o *Correio da Manhã* com desprezo, mas é uma ideia falsa. O jornal tem muitas notícias e em todas as áreas.

Qual considera que deve ser o papel da fotografia de imprensa?

A fotografia é um dos dados da informação. A fotografia pode ajudar a ver o que não é evidente. Nesse sentido, quando se consegue fazer isso, a fotografia ganha um estatuto especial. Quando a fotografia é óbvia não ganha estatuto nenhum. Da mesma forma que, quando o texto é óbvio, não ajuda as pessoas a compreenderem o que se passou.

Da sua experiência, como vê o futuro do fotojornalismo?

Ainda vamos passar por uma compressão de títulos, em Portugal. É inevitável que isso aconteça. Temos títulos a mais para a população leitora que existe. Diria que ainda encerrarão alguns títulos, nos próximos anos. Da mesma forma que, em alguns países, está a haver algum reajustamento do mercado dos media, também vai acontecer em Portugal. O fim do papel impresso não é uma fatalidade. Vai haver uma solução em

que as coisas vão coexistir melhor do que sucede hoje em dia. Há exemplos de publicações que foram lançadas e estão a funcionar bem, dentro do seu género e da sua especificidade. A *Monocle* é um bom exemplo. Há dias estive a falar com Ivan Carvalho e eles sabem muito bem como fazer as fotografias e aquilo que querem. Eles têm muita fotografia e é bastante interessante. Outro exemplo de boa utilização da fotografia é o *New York Times*, que publica ensaios quotidianamente, tem *blogues* de fotografia. É dos tais casos em que a edição em papel, depois de um período de queda, entrou numa fase de estabilização. É isso que vai acontecer, mas depende sempre da estabilização do mercado. Se a estabilização do mercado, em Portugal, for dez mil exemplares vendidos, não há solução para o assunto. Não tem de ser assim. Se o *Correio da Manhã* vende cento e dez mil exemplares, não existe razão nenhuma para não haver um jornal de referência que não venda, pelo menos, trinta mil. É porque há qualquer coisa que não está a ser bem-feita, seja a nível editorial, seja a nível do *marketing*, da distribuição. Alguma coisa não funciona quando existe uma diferença tão grande como a que existe em Portugal, entre jornais de referência e jornais massificados.

E o que é que não está a funcionar?

Em primeiro lugar, é a forma completamente umbilical como se escreve nos jornais de referência. Não faz sentido nenhum. É inacreditável como se chegou ao ponto em que se chegou. Os jornais têm grandes responsabilidades por terem vindo a perder leitores. Falam uns para os outros. O que é esse tipo de coisas interessa ao leitor. Há um desfasamento. Em algumas redações, escreve-se para dentro e deixou de haver o cuidado básico da comunicação, que é comunicar para um público. Quando o alvo é muito pequeno e são os amigos, acontece isso.

Mas também há quem mencione que *O Independente* nasceu, precisamente, para um grupo de amigos?

O Independente foi um fenómeno de uma geração. Foi constituído por um grupo de amigos. Havia os amigos de Miguel Esteves Cardoso, de Paulo Portas, os meus. Nesse ponto, estavam lá todos. No entanto, aconteceu no momento certo e com pessoas que estavam a querer romper com uma série de coisas, fosse esteticamente, politicamente. Aconteceu no momento certo e tinha uma geração para comunicar. O *Independente* chegou a vender cem mil exemplares.

Hoje em dia, seria possível criar um novo *O Independente*?

Com outros moldes é sempre possível. *O Independente* conseguiu comunicar. Acredito que quando se acerta bem na conceção dos projetos, é sempre possível comunicar. Se num suporte em papel se consegue fazer o mesmo, hoje em dia, não sei. Estou a seguir com muita curiosidade o que está a acontecer no *Observador* e é um conceito muito engraçado. É certo que podiam fazer mais pela fotografia. Há um projeto em que a Joana Stichini Vilela esteve envolvida, há algum tempo, o *Carrossel* que era um conceito muito engraçado de fotografia no meio digital. Na altura em que aquilo correu mal, ainda lhe disse: "Vai falar com José Manuel Fernandes, que na altura estava a fazer o *Observador*". Era claramente uma área do observador. Mas o José Manuel não é muito sensível a isso. Tem o primado do texto, da análise, da *long story*. Falta-lhes um lado e poderia ser a fotografia.

Embora já não estivesse ligado ao projeto editorial há muito tempo, o que é que justifica, na sua opinião, o profundo fracasso d'*O Independente* nos últimos anos de vida, quando chegou a vender dez mil ou menos exemplares? Quando é que o jornal se perdeu?

Quando Paulo Portas já estava sozinho e depois saiu. Ele era a alma de toda a editoria do jornal. Sem o Paulo, não funcionava. *O Independente* é o caso típico de um jornal que tinha uma orientação política assumida, mas os leitores sabiam e isso não alterava a opinião que tinham do jornal. Quando ele saiu, o jornal mudou e caiu um bocado. O Paulo ainda hoje é uma pessoa hiperativa e centrava tudo. Oitenta por cento das notícias passavam por ele. Ou era quem tinha a primeira pista e depois passava.

Entrevista a Marcos Borga, fotojornalista da revista *Visão*,

Realizada a 25 de janeiro de 2012, em Lisboa

Biografia

Nasceu a 28 de outubro de 1972, em Lisboa. Entre 1990 e 1992, concluiu o curso de Fotografia do Ar.Co. Iniciou a carreira na antiga revista *Sábado*, em 1991, com Eduardo Gageiro. Trabalhou na Agência Lusa, jornal *Tal & Qual*, revista *TV Mais*, *24 Horas* e, a partir de 2005, realizou trabalhos fotográficos como *freelancer* para diversas publicações. É colaborador da agência Reuters e, desde 2007, integra a equipa da revista *Visão*.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A função social do fotojornalismo é passar a informação às pessoas sobre aquilo que acontece no país e no mundo.

2 - Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes nos últimos vinte anos de exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

O facto de uma imagem ter importância para o repórter fotográfico, não significa que teve relevância para o público. Vendo apenas as coisas do ponto de vista da relevância do público, uma das fotos que considero mais representativas foi um trabalho que realizei para a *Visão*, na Edipress, em 1998. Acabou por ser a imagem de capa da revista sobre um curandeiro dos Açores. Nós denunciamos o caso de um curandeiro que andava a "curar" casos de cancro com material perigoso, como pesticidas, provocando a morte a algumas dessas pessoas. Entretanto, ele foi julgado a partir dessa reportagem. Não sei se atualmente ainda estará preso, mas a seguir foi preso. Isso é o caso mais exemplar daquilo que a fotografia jornalística pode fazer. Por outro lado, na linha do *Tal e Qual*, onde estive vários anos, foi a denuncia daquilo que os taxistas fazem no aeroporto de Lisboa, com uma fotografia de primeira página, em que aparecia um taxista a tirar a bagagem, de um táxi com matrícula à vista e que na altura do escudo, em 1996, levou do aeroporto para o Marquês de Pombal, 3750 escudos. Também serve de denúncia. Para mim, entre os trabalhos mais importantes, aponto o

que fiz há relativamente pouco tempo para a *Visão* sobre uma miúda de cinco anos com cancro, tumor no rim, em que os pais recusaram o tratamento da quimioterapia. Levanta a polémica sobre os prós e os contras da quimioterapia. Os pais acham que têm mais contras. Acompanhei a família durante algum tempo e foi um trabalho que gostei bastante de fazer. Outro trabalho foi quando houve a chegada de uma série de refugiados de Sarajevo a Lisboa, em 1998, no aeroporto. Do ponto de vista humano, foi muito forte. Um trabalho que fiz no início de carreira e que na altura se falava pouco, com entrevista, sobre travestis e a prostituição dos travestis. Foi um trabalho grande.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tento conseguir abarcar numa só imagem a informação toda; que seja apelativo do ponto de vista informativo e do ponto de vista estético. A partir daí, há todo um conjunto de imagens que podemos fazer. Podem ser imagens paralelas, às vezes, do ponto de vista estético até mais interessantes, mas menos carregadas de informação. E essa é a discussão hoje em dia do fotojornalismo. Acho que o fotojornalismo, às vezes, peca por não ser fotojornalismo; por ser fotografia esteticamente muito bonita. Se há matérias que dão para isso, para fazer fotografias esteticamente muito bonitas, há outras que tem de ser a parte jornalística a ter mais ênfase e a vir mais ao de cima.

5 - A que critérios recorre para selecionar as suas fotografias?

São critérios estéticos e jornalísticos. Por outro lado, hoje em dia, quem trabalha numa revista ou no jornal, às vezes, tem um bocadinho a "tirania" gráfica, ou seja, há um formato gráfico e o facto de uma pessoa ter uma imagem que do ponto de vista estético resulta mais na vertical, não significa que depois se escolha uma imagem na horizontal. O esquema gráfico já está feito e isso, muitas vezes, faz também a diferença na nossa escolha final.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Intervém sempre. Pela empatia ou não que se cria perante a situação; o sentimento por aquilo que se está a fotografar. Então na imagem isso nota-se muito. A pessoa tem uma opinião desfavorável àquele assunto ou pessoa, etc. Muitas vezes, vai ao de cima e só se nota *a posterior*. O fotógrafo é uma pessoa que está por trás da máquina e é

possível mostrar uma imagem mais positiva ou mais negativa de um determinado assunto ou pessoa. Isso está no controle de cada um. Podemos ridicularizar alguém. Por exemplo, em situações oficiais, é possível ridicularizar, se quisermos. Tenho essa consciência quando estou a fotografar. Depende da atualidade, do contexto, mas não é possível a pessoa ser indiferente ao que se está a passar até porque a fotografia, nos últimos 21 anos que tenho de profissão, evoluiu muito e neste último século evoluiu demasiado. Ao nível do fotojornalismo, evoluiu pela capacidade que nós temos de nos aproximarmos cada vez mais do assunto, algo que no início do século XX não era possível. A proximidade que hoje conseguimos, quer seja física, como através de objetivas, dá atenção a pormenores que antes não era possível. Hoje, ao contrário do que acontecia no passado, enquadramos muitos mais, espartilhamos muito mais a realidade. Hoje, apanhávamos o ecrã do televisor todo e agora só o mais pequenino, o que põe muito ao pormenor aquilo que queremos mostrar ou não.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

A luz e o enquadramento, mas sobretudo a luz.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

A luz, o enquadramento e é o momento. O momento é decisivo. Todas as grandes imagens, por exemplo, do *World Press Photo*, nota-se que é aquele momento. Costumo dizer que por muito que a evolução tecnológica avance, na área da fotografia fotojornalística, há duas coisas que continua a ser o ser humano que está por trás da câmara a decidir: o momento de disparo e o enquadramento. Essas duas coisas nunca vão mudar e é isso que faz a diferença.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Não vejo isso como um paradoxo. Agora, em muitos casos não é possível uma coisa com a outra. No início da história da fotografia, a fotografia era muito real, não havia manipulação nenhuma. Os enquadramentos eram muitos largos, apanhava-se o máximo, sem qualquer distorção ótica. Hoje em dia, não. Nós espartilhamos; captamos só o pormenor. Muitas vezes, tenho o hábito de fotografar um espaço com uma

grande angular, sobretudo ao nível do retrato e depois comparar com o meu resultado e nada tem a ver uma coisa com a outra. O que acontece é que nalguns casos a fotografia é verídica e noutros não é. Perdeu-se muito, sobretudo, na fotografia documental do ponto de vista dos espaços. Não se perdeu dos acontecimentos, mas ao nível dos espaços da sociedade, perdeu-se. Daqui a um século vamos ver que imagens é que temos de Lisboa 2010, 2011 e 2012. Não sei se teremos imagens de Lisboa. Não há esse interesse do fotógrafo e dos fotojornalistas. Hoje em dia, os fotojornalistas são muito mais de acontecimentos e de pormenores, ou seja, há que permitir ao leitor ver uma coisa que a televisão não lhe mostrou. A televisão ainda continua a ter o ângulo muito aberto e a fotografia, cada vez mais, fecha o plano. Isso também tem a ver com aparecimento da televisão e o que ela fez.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Pode ameaçar sempre que a pessoa queira. Por um lado, posso manipular a verdade no momento em que estou a fotografar e posso manipular a verdade ao nível da pós-produção. Aquilo que é permissível no fotojornalismo e isso acontece sempre, digamos, é eu só dizer parte da verdade quando estou a fotografar. O que não é admissível no fotojornalismo é eu não dizer a verdade em pós-produção, ou seja, retirar ou pôr elementos. Agora, na verdade, falando na área política, por exemplo. Há um encontro entre três ministros. Se na altura de fotografar, eu decidir que o que interessa são os dois ministros, o outro desaparece do ponto de vista informativo. Só estou a mostrar parte da verdade. Do ponto de vista do interesse informativo, para o leitor só irá aparecer o ministro A ou B. O outro ministro que lá estava pode ter sido importante na altura, mas não apareceu. Depois, há os efeitos óticos. A diferença de ter uma grande angular ou uma teleobjetiva. As duas lentes têm efeitos óticos que são a compressão ou distanciação dos objetos. Portanto, com uma teleobjetiva, a partir de um determinado movimento das mãos de uma pessoa, podemos dar a ilusão ótica que alguém está a dar uma chapada a uma pessoa e efetivamente não está. Ou assumimos isso como uma forma de humor ou lhe damos outras leituras. Agora, é sempre o ser humano que está por trás que é decisivo. A história do fotojornalismo mostra isso.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de

prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

A coabitação é possível. Apesar da história da fotografia ser recente e a televisão mais recente ainda, a verdade é que, a partir do momento em que começou a haver televisão, se perguntarmos às pessoas de sessenta anos de imagens de grandes acontecimentos que se lembrem, quer sejam fotográficas, quer televisivas, da guerra do Vietname, da guerra do Golfo, do Haiti, que é mais recente, apenas se recordarão de imagens fotográficas. Portanto, essa é a grande diferença entre a fotografia e a televisão. A fotografia permanece na retina e na mente das pessoas. A televisão é uma coisa *passan*, mas as pessoas não retêm. Veem. E realmente veem muito; mais televisão do que fotografia, mas a verdade é que não assimilam fotografia.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

São coisas perfeitamente distintas Para ter uma imagem exclusiva, não sou capaz de ir contra as questões éticas e deontológicas a não ser que seja por denúncia. A ética e a deontologia têm de estar sempre na primeira linha e só se quebra – eu quebrei algumas vezes – para situações de denúncias. Se apanhar um político que tem um discurso contra a prostituição numa casa prostituição, não lhe peço permissão. Do ponto de vista da imagem exclusiva, ter a melhor fotografia quando estou a fotografar é sempre a minha luta diária. Agora, tem de haver regras.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelos órgãos de comunicação onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Cada vez menos. Comecei na antiga *Sábado*, onde se atribuía muito mais valor à imagem do que hoje, quer a nível de espaço como a nível qualitativo. Hoje em dia, a imagem tem vindo a perder o poder que tinha. Tirando situações de grandes imagens, a verdade é que o espaço que é concedido às fotografias está muito reduzido. Não sei se é pelo facto de a televisão ter vindo a progredir, se isso tem alguma influência, mas tem sofrido uma queda acentuada. Também é verdade que do ponto de vista da realidade nos jornais portugueses, a parte da editoria fotográfica tem vindo a perder peso. Nalguns casos, as pessoas que estão à frente dessa editoria não são pessoas com carreira profissional e com o peso de trabalho que alguns editores de há uma, duas ou

três décadas tinham. Quando olhamos para as fichas técnicas dos jornais, nota-se que há um peso maior na escolha dos editores da parte de texto do que dos editores da fotografia. Querem um editor de fotografia muito mais prático, que não ponha problemas nem imponha, do que alguém que pense por si, alguém que faça finca-pé que aquela imagem é importante, que se tem de respeitar o enquadramento. Isso é um problema que acontece diariamente.

A nível de percentagem, diria que o texto ocupa 60 por cento e a fotografia 40, do ponto de vista qualitativo. Mas depende muito das semanas. No semanário é muito difícil ver isso, pois varia muito de semana para semana. Mas a fotografia perde cada vez mais peso. E cada vez também é verdade que as imagens que saem não são as melhores. Aliás, uma grande diferença entre o jornalista de imagem e o jornalista de escrita é o fotojornalista dá muitas hipóteses de opções de escolha, enquanto o jornalista da escrita apenas escreve uma versão do texto; não escreve várias, além dos cortes, e nós damos várias fotografias.

14 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Por norma, trabalho bem em equipa. Agora, o que tem de haver num trabalho de equipa é uma ponderação sobre em que casos a escrita ou o texto têm mais peso, sem olhar para o umbigo. Já perdi determinadas situações do ponto de vista fotográfico porque achei que, naquela altura, o mais importante era o texto, para se ter uma declaração de alguém e também já aconteceu o contrário para se ter a imagem daquela situação, pessoa, etc. Agora, é assim que funciona em equipa. Já várias vezes fui prejudicado pelo texto e já várias vezes prejudiquei o texto.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

É uma questão de linha editorial, mas, na maioria dos casos, a imprensa internacional valoriza mais a imagem, sobretudo tem uma melhor edição de imagem. Apesar de tudo, a edição em Portugal é pobre e tem vindo a decair de qualidade. A imprensa internacional é frequentemente superior a esse nível. Tem outro tipo de estrutura e capacidade financeira e isso também conta.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma fotografia ou reportagem da sua autoria?

Não me recordo de nenhuma situação escandalosa, mas isso é perfeitamente possível e certamente que acontece todos os dias. Com uma fotografia minha, não me lembro de nada específico.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Grandes alterações: custos. Para as empresas jornalísticas, houve uma redução de custos. Maior rapidez na obtenção do trabalho. Hoje em dia, é mais fácil ao fotojornalista fazer dois ou três trabalhos porque depois, chega ao final do dia, e despacha muito mais rapidamente as imagens do que se chegasse ao laboratório para revelar, etc. Por outro lado, tem os perigos de manipulação de se fazerem algumas aldrabices no tratamento da imagem, em Photoshop. Nalguns casos, essas aldrabices também já existiam no tempo do analógico, mas eram mais difíceis de praticar, pois precisavam de mais perícia, mais saber e com mais tempo. Sou verdadeiramente um adepto do digital. Agora, leva-nos a ter regras éticas e deontológicas mais presentes. O digital tem a capacidade de rapidez. Do ponto de vista do fotojornalista melhora até porque existe a possibilidade de estar mais tempo nos locais. Portanto, não ser apenas chegar, fotografar e ir embora porque é preciso revelar, imprimir, etc., que leva meia hora ou 40 minutos. Mas isso é um ganho para o fotojornalismo. É possível andar a trabalhar e, ao mesmo tempo, a passear e a viver as coisas por mais tempo, mas o fotojornalista não ganhou muito com essa evolução tecnológica. O jornalismo tem contrariado essa evolução tecnológica, a qual devia dar para as pessoas terem a vida mais livre e andarem a sentir o pulsar da sociedade e dos acontecimentos, é exatamente o inverso que está a acontecer. As pessoas passam muito tempo fechadas na redação, apesar do avanço tecnológico que houve, mesmo ao nível da fotografia A questão problema digital tem a ver, sobretudo, com a manipulação das imagens. Já houve vários casos em agências. É preciso ter muito cuidado.

17a) - O digital aumentou o número de fotojornalistas no ativo?

Não só aumentou, como antigamente era preciso um maior saber para se ser fotógrafo. Hoje em dia, qualquer pessoa é “fotógrafa”, o que do ponto de vista das condições de trabalho e do ganho perante a sua profissão, piorou a situação dos

fotojornalistas em todo o mundo. Há muito menos trabalhos porque, por vezes, há o cidadão-fotógrafo que manda a sua imagem, pessoas que dizem tenho umas imagens para publicar e enviam pela internet, o que veio descredibilizar muito o trabalho do fotógrafo. Claro que nas situações mais importantes, não ter um profissional à altura tem graves consequências. Nestes anos de digital, já se notou isso. Os jornalistas de escrita levam uma pequena máquina, mas depois percebe-se que essas imagens não chegam; é preciso terem mais destaque. Sabe-se que o resultado não é bom. "Cada macaco no seu galho". Mas piorou fracamente muito e há outro lado: sobrecarregou o fotojornalista. Em 90 e tal por cento, a parte não era feita pelo fotojornalista no analógico. No digital, 90 por cento dos fotojornalistas tratam as suas imagens no laboratório, que agora é o *labtop.* O fotojornalista perde mais esse tempo. Também é verdade que controla muito mais o seu trabalho; tem mais autonomia e poder final de decisão e isso é um ganho, mas perdeu muito em termos de tempo e com muitas horas ao computador.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

São alterações de cor. Retiro o excesso de cor que às vezes existe nas fotografias. O excesso de amarelos, de verdes, vermelhos, etc. Dou mais ou menos contraste e aclaro ou escureço determinadas zonas – exatamente como se fazia no laboratório. Reenquadro quando acho que a imagem ganha com isso ou quando é necessário esse reenquadramento. Não me choca.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

O que não se pode fazer fotojornalismo é retirar ou adicionar elementos. Essa tem de ser a regra base. Posso referir um exemplo: quando estava no jornal 24 Horas, houve um fotógrafo que hoje está na praça, mas que começou a estagiar e a aprender no *24 Horas* e já havia o digital, ele começou a querer apagar candeeiros quando não davam muito jeito e não embelezavam a imagem. Fui uma das pessoas, entre outros fotojornalistas, a dizer que ele não podia fazer isso. Podia reenquadrar a imagem, mas não retirar elementos. Na moda e na parte artística, pode-se fazer. O Photoshop é uma ferramenta quase sem fim. Há grandes crânios do Photoshop que criam uma imagem sem ter nenhuma imagem por base. O Photoshop tem essa capacidade. Os americanos

têm essa capacidade de criar belíssimas imagens a partir de Photoshop; desenham. Isso é o limite: não adicionar, nem subtrair elementos.

20 – A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Pode abalar por alguns acontecimentos que já houve de fotomontagem e de outros casos. Há um ou dois anos, houve um caso na Reuters, em que o fotojornalista aumentou os mísseis e dramatizou, aumentando o fumo existente. Isso descredibiliza. Era colaborador e deixou de colaborar. Em agências não se pode manipular muito e estão a controlar cada vez mais o manuseamento do Photoshop, pedindo, em alguns casos, o original, quando têm algumas dúvidas do que aquilo pode ser. Tem de ser assim para impor limites.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Vejo como uma concorrência que será dos tempos. A verdade é que o jornalista-cidadão só tem interesse em situações de denúncia. Do ponto de vista da qualidade, na maioria dos casos é muito fraca. Tem de haver critérios editoriais a escolher as coisas. Se os jornais não têm critérios editoriais, já é discutível. Não me parece que isso avance. Aliás, a quantidade de fotografias de cidadão publicadas na imprensa é uma coisa residual. Obviamente que quando há grandes acontecimentos, aí a imagem vale como documento. E a verdade é que o jornalista-cidadão serve muito de documento. Apenas e só de documento. A qualidade técnica, estética ou informativa é secundária. Quem tem as primeiras imagens das torres gémeas, ou do concorde em Paris, do incêndio do Chiado tem esse documento. É único e apenas serve de documento.

22 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Por uma questão meramente económica. Na imprensa escrita em Portugal, há exatamente o contrário do que se tem feito lá fora, nalguns países. Seria poder requisitar freelancers pela qualidade do trabalho que têm, mas a imprensa sempre fez isso por uma questão meramente económica. É muito mais barato ter um freelancer. Na maioria dos casos, paga-se miseravelmente a um freelancer. Há jornais diários a

pagar trinta euros por um serviço. Por isso, sai mais barato do que recorrer a um fotógrafo do quadro. As agências também são uma opção relativamente económica, mas o que a imprensa tem de refletir é se é possível ter dois diários com a mesma imagem. Dois jornais terem a mesma imagem da agência na primeira página é empobrecer à mesma os jornais a nível editorial. É quase a mesma coisa de ter dois textos iguais, em jornais concorrentes. Isso também está a acontecer por causa das falsas agências de imagem que se cria nos grupos de comunicação, que são falaciosas, pois parece que é uma agência que pode vender para o exterior, mas praticamente não o faz. Mas depois publica as mesmas imagens no jornal do grupo. A Global Imagens é um exemplo e, às vezes, é um mau exemplo. Há tempos houve o jogo do Benfica e a mesma imagem, que ainda por cima não era da Global Imagens, mas de uma agência externa. No *JN,* a foto que era da Agence France Press, da Patrícia Melo Pereira, saiu bem e n' *O Jogo*, por uma questão de titulagem, apagaram o defesa do Benfica. Na imagem de capa do jogo, desapareceu um jogador com manipulação. Não foi o fotógrafo, mas o próprio jornal e a direção do jornal – pelo menos, a primeira página vai à direção do jornal - a optarem por retirarem um elemento da imagem da agência, que, aliás, com imagens de agência não se pode fazer isso.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? 24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Acho que, em Portugal, ainda não se está a saber aproveitar o espaço multimédia. O futuro vai mundo no sentido dessa evolução. Muitos *slideshows*, vídeo com fotografia. A fotografia de alguns acontecimentos não exige uma qualidade por aí além, mas já é possível captar vídeo de grande qualidade. É preciso tirar um *frame* para publicar uma fotografia e a coisa corre bem sem ninguém notar, sobretudo a preto e branco. É a mesma coisa. A evolução pode ir por aí: áudio, multimédia e imagem. Digo que não estão a saber aproveitar porque há uma crise e a falta de publicidade leva a que a coisa não seja bem aproveitada. A internet que se achava que seria o futuro, só se ouvia falar no *online*, agora a aposta paralisou porque em termos publicitários não está a ser o que era esperado. A grande informação maciça é a internet, a televisão e a rádio. Tudo o resto que sai em papel tem de ser muito melhor do que era. Tem de dar outras

coisas, de outra forma, com outro olhar que esta informação maciça para massas não dá. Tem que se reduzir a quantidade de títulos que proliferam. Isso vai acontecer. Espero que sejam eleitos os melhores e não é isso que tem estado a acontecer. No que diz respeito aos jornalistas e aos freelancers, nota-se a escolha por freelancers que não tem a ver a qualidade do trabalho jornalístico, mas sim com as relações profissionais e outras variáveis para se dar o trabalho a A, B ou C. E isso é preocupante. Se a pessoa dispõe do orçamento X, um editor fotográfico tem de procurar o melhor profissional para fazer esse trabalho e não é isso que acontece.

25 - O fotojornalismo é valorizado a nível remuneratório?

Não. A profissão, na generalidade, já foi bem paga. Os bons ordenados continuam a ser de funcionários que já estão há muitos anos no seu local de trabalho. A maioria das pessoas que trabalha na imprensa está corrida à geração dos mil euros. Isso é inadmissível, sobretudo, põe em causa a independência financeira dos jornalistas, os quais, para serem independentes, eticamente e deontologicamente têm de ter capacidade para terem o seu ganha-pão garantido, sem recorrerem a outras formas de ganhar dinheiro que podem ser comprometedoras em relação ao seu código ético e deontológico. Por outro lado, nota-se isso mesmo nos fotojornalistas; deixa de haver uma vivência. Não há profissão que se misture tanto entre a nossa vida pessoal e a nossa vida profissional. Se a pessoa não tem capacidade financeira, do ponto de vista pessoal, para ter algum à vontade para ir ver um espetáculo, uma exposição, almoçar e jantar fora, viajar onde quiser e deparar-se com uma senhora que lhe dá uma história, com um acontecimento, etc., tudo isso diminui e censura o nosso olhar, porque estará limitado pelas questões financeiras. Isso está a acontecer cada vez mais.

Entrevista a Mário Cruz, repórter fotográfico da agência de notícias Lusa

Realizada a 19 de dezembro de 2012, em Lisboa, na Lusa

Biografia

«Nasci a 13 de Agosto de 1987. Comecei a fotografar muito cedo, por volta dos dezasseis anos, por influência do meu pai, que também é fotógrafo. Nessa altura, estava no ensino secundário e, sinceramente, não tinha paciência para os estudos. Na Universidade, também não havia nenhum curso apenas dedicado ao fotojornalismo, pelo menos, naquela altura. Obtive a informação que o Cenjor tinha um curso de um ano, onde acabei por me inscrever. Aceitaram-me. Também foi um bocado sorte porque só aceitavam pessoas com vinte e quatro ou vinte e cinco anos e acabaram por me aceitar com dezoito anos. No final do curso, fiquei entre os três melhores e calhou-me um estágio de três meses na agência Lusa. Fiz dois anos de estágio profissional e só depois entrei para os quadros da empresa. Estou na Lusa há seis anos.»

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A nossa missão não é mais do que retratar a realidade. Muitas vezes, a informação que nós passamos na Lusa e noutros jornais chega a pessoas que nunca irei contactar e que não faziam a ideia que aquilo existiu ou aconteceu. Aquela informação nunca iria ao encontro dessas pessoas a não ser através de nós. Essa é a nossa missão social.

2 - Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes nos últimos vinte anos de exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

O trabalho que me deu mais gozo fazer foi na Guiné-Bissau, depois da morte do presidente. Fui para lá depois das eleições. Nunca tinha estado em África e para um fotógrafo, aquilo é um mundo novo em cada esquina. Foi uma experiência que me enriqueceu imenso, quer a nível pessoal como profissional. Tive há pouco tempo o Euro, que não é uma área que aprecio na fotografia. Comecei pelo desporto, mas não é isso que gosto de fazer. Mas também me deu uma boa experiência. Fiz um trabalho que, possivelmente, não vou voltar a realizar, porque, na altura, os jornais portugueses eram todos clientes da Lusa e agora já não são. Consegui fazer as capas todas dos

jornais, com uma foto da vitória do Sporting sobre o Benfica. Não é pelo trabalho em si, mas sabe bem chegar a uma banca de jornais e estarem todas as capas com o meu nome. Fica-se com o ego cheio. Há trabalhos que me dão mais pica. Quando há um acontecimento internacional em Portugal, vem cá a Merkel, o Obama, o Putin, quando há uma cimeira, vêm muitos fotógrafos com eles, obviamente, mais os que estão cá. Num acontecimento, que às vezes faço sozinho e com o fotógrafo oficial do Presidente da República é uma coisa mais fácil, mas, de repente, estão 40 ou 50 colegas e sabe bem conseguir fazer melhor do que outros. Sinceramente, gosto de fazer melhor do que os outros, gosto de ser o melhor. Não em termos de ego, mas conseguir diferenciar o meu trabalho, seja pela minha visão, seja porque consegui captar o momento. Não é ser melhor para olhar para os outros e ver que são piores, nada disso. É aquela competitividade que é saudável e que nos faz crescer.

4 - De que forma tenta ser objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tento o mais possível, embora, às vezes, as pessoas façam confusão com o conceito de objetividade. A fotografia pode ser objetiva. Olha-se para a fotografia tem-se logo uma leitura do real, mas acho que se pode dar mais do que objetividade à fotografia. Não penso que a objetividade seja tudo.

5 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

É algo um bocado comum em todos os fotógrafos. Vejo trabalhos e tenho alguns fotógrafos como referências. Gosto de Paolo Pellegrin, de Dominic Nach, da agência Magnum. A nível nacional, não me recordo de ninguém. Tenho como preferência Bruno Castanheira, que neste momento está desempregado, como gosto muito do trabalho dele. Todas as leituras fotográficas que acabo por fazer têm influência no meio dia-a-dia. Fica tudo cá dentro, depois é só uma questão de aplicar os conhecimentos e isso reflete-se na fotografia.

6 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Gosto de fotografias limpas que, na agência, é a principal forma de passar a mensagem com objetividade. Quando digo limpeza, a foto não pode ter elementos que distraiam do elemento principal. Isto não quer dizer que, quando estamos a fotografar o

primeiro-ministro, a foto seja só a cara do primeiro-ministro, mas o nosso olhar deve ir para o primeiro-ministro, se é esse o objetivo da fotografia.

Tento sempre aproveitar o ambiente. Em Portugal, nem tudo o que fotografamos é bonito e o espaço nem sempre é o melhor para fotografar. A verdade é essa. Nessas situações, há a técnica e a criatividade de cada um para tornar a foto apelativa. Tento utilizar o espaço de várias formas. Nem sempre preciso de dar a volta ao espaço fisicamente para o ver. Mas, geralmente, tento dar uma volta de 360º grau para perceber que ali tenho um ângulo e, se me baixar, tenho outro. Eu procuro aproveitar muito o espaço e trabalhar bem a luz natural. Raramente uso *flash*. Não gosto do que o *flash* faz às fotografias. Por uma questão técnica, quando tenho de utilizar, uso, pois não posso pôr uma fotografia sem qualidade técnica na linha da Lusa, mas para os meus trabalhos pessoais nunca utilizo *flash*. É sobretudo: usar o espaço físico através da luz.

7 – Quando seleciona as imagens para a linha da Lusa, que critérios privilegia para a escolha das fotografias?

Primeiro, têm de ter objetividade. Depois, procuro a leitura da fotografia. Pode ser uma pessoa. Até podemos ter uma luz parasita que podemos gostar, mas aquilo pode não funcionar. Procuro que a mensagem passe. Fiz um trabalho sobre a campanha de José Sócrates em que todos os dias tinha de fazer fotos. A certa altura, aquilo é um bocado monótono e parece sempre igual. Tentei fazer fotos diferentes, mas não bastava isso, tinha de ter em atenção se a mensagem chega às pessoas. Há uma foto que fiz em que está um caixote do lixo com um cartaz do José Sócrates. A campanha não estava a correr bem. Passava a mensagem que era um voto que não contava para nada. Não sei o que é um jornal, mas gosto de trabalhar em agência porque tenho a opção de pôr várias fotos. No jornal, só uma é que é publicada. Na linha, posso pôr dez ou doze.

8 - Que diferenças encontra entre fotografar para a Lusa e para jornal?

Na Lusa, acho que nos falta um bocado linha editorial. A Reuters, a France Press, a AP têm uma linha, embora também seja difícil de manter porque há muitos fotógrafos a trabalhar para o mesmo sítio. É importante seguir uma linha, mas, muitas vezes, esta é quebrada pela importância dos acontecimentos. Temos um correspondente que faz

uma foto. Essa fotografia não preenche os requisitos pré-estabelecidos pela agência, mas a importância do acontecimento fala mais alto.

A principal diferença é que numa agência estamos a trabalhar para vários jornais. É uma noção que tenho sempre presente. A fotografia que interessa ao *Correio da Manhã* não é a mesma que interessa ao jornal *i* ou a fotografia que interessa ao *Diário de Notícias* não é a mesma que interessa lá fora. Um exemplo muito prático de uma agência. Vem cá a Merkel. Lá fora interessa mais que, no mesmo plano, o foco da minha foto esteja na Merkel. Em Portugal, é Passos Coelho. O jornal não tem essa preocupação. Na Lusa, temos de ter um leque de fotos que satisfaça todos clientes. Para já, a pressão é outra. Faço uma fotografia e imediatamente tem de estar na linha. Nos outros fotógrafos, têm até à meia-noite para fechar o jornal. Por isso é que, às vezes, os jornais tentam fazer algo de mais surpreendente com uma única foto. Não cá, pois há muito que os jornais portugueses não nos mostram nada de novo.

9 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

A fotografia é o momento. Podemos fazer boas fotografias, mas se não tivermos o momento que mais interessa, não vai ser "a fotografia". Para além disso, o que aprecio na fotografia e que diferencia cada fotógrafo, é que nesse momento há alguém que teve a preocupação de trabalhar a imagem, o espaço, a luz, o cuidado com linhas, fazer um bom enquadramento e há outros fotógrafos que só pensam no momento. Isso é que faz a boa fotografia: ter o momento e algo mais. Hoje, é possível. Antes, não se pensava assim. Agora, a parte estética da fotografia é muito importante.

10 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Não é um paradoxo, faz parte da fotografia. A perceção do fotógrafo é que não pode ser diferente da realidade. Quando isso não acontece, não há paradoxo nenhum.

11 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

A fotografia mente quando não retrata a realidade ou é mal interpretada. Infelizmente, noutra geração de fotógrafos acontecia adulterar o que se estava a fotografar. Contam que havia um fotógrafo que quando fotografa incêndios levava a

boneca queimada para pôr no cenário. Isto é uma coisa que nem ouso pensar. Outra situação que também está completamente errada é estar a fotografar o primeiro-ministro a dizer que nos vai subir os impostos e ele estar a sorrir. Também pode dar uma certa ironia à fotografia, mas não é essa a mensagem que passa. Quando o assunto é pesado e é mau para os portugueses, tenta-se pô-lo com um ar mais pesado.

12 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não há qualquer concorrência. A televisão até é uma boa plataforma para potenciar a fotografia. Hoje, nos telejornais - e não me lembro de ver isso antes -, as primeiras imagens que chegam dos acontecimentos é através de fotografias.

13 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

É um novo conceito que alguns podem achar ameaçador. Não tem nada a ver. É fruto das novas tecnologias e da velocidade a que as pessoas se obrigam a ter informação. São coisas completamente diferentes. Às vezes, os jornais e as televisões pedem aos cidadãos para enviar as suas fotos, mas no dia a seguir não são essas imagens que aparecem. Não é isso que se quer e que os leitores procuram.

14 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Só estando na situação e pondo-me à prova é que saberia o que responder. Infelizmente, gostava de ter sido mais testado, em alguns cenários mais negativos. Não sei até onde é que iria. Às vezes, há risco de vida e só passando por isso é que se sabe. Acho que arrisco, mas teria de ser confrontado com situações de risco. A nível ético, nunca vou passar o código deontológico a que me submeti. Nenhuma fotografia vale isso. Só tenho de fotografar o que há e nunca pediria àquela pessoa para fazer aquilo para a fotografia.

15 - A Lusa dá valor à fotografia?

Não dá o devido valor. A fotografia em Portugal e não só na Lusa, mas falo do que sei, parou no tempo em relação à construção fotográfica e àquilo que a fotografia é. Tive imensas dificuldades em adaptar-me. Ainda tenho. Ao contrário do que se passa lá

fora, não estamos a ir de encontro à atualidade. Temos a mania de olhar para fora e dizer que lá fora é que é bom, mas depois não tentamos acompanhar essa evolução. A Lusa perdeu o comboio há muito tempo, o que não quer dizer que não o possa apanhar outra vez. Não discutimos fotografia. Não questionamos a fotografia. Hoje em dia, em vários jornais e na Lusa, se fizermos uma pergunta "esta fotografia não, por quê, ou sim, por quê?". A pessoa vai responder por que não gosta. E isso não é nada. Tem de existir um motivo e uma razão. A maneira como vejo a fotografia em Portugal, infelizmente, passa um bocado por aí.

16 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Muito mais. Não quer dizer que seja em todo o lado. Lá fora, há lugares como a Lusa e outros jornais que deveriam ver a fotografia de outra forma. Mas, no estrangeiro, a fotografia é, sem dúvida nenhuma, muito diferente.

17 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Quando condiciona, não deixe que isso aconteça. Às vezes, corre bem. Nunca me correu mal. Tem a ver muito com a maneira como nos impomos em cada trabalho. Se respeitarmos o espaço do jornalista-redator e ele der o espaço de que preciso, não há problemas. Salvo um ou outro exemplo, mas isso tem mais a ver com o tipo de trabalho, sobretudo nas entrevistas. Uma entrevista, por exemplo, pode durar duas horas e nós temos cinco segundos para fotografar. Não me importei de estar a ouvir a entrevista durante duas horas. Até tenho algum interesse porque se retém informação para fazer a fotografia a seguir, mas deem-me também o tempo para o meu trabalho, que nunca é menos importante que o deles.

18 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada num jornal alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem ou trabalho seu?

A legenda não, mas, às vezes, os jornais alteram as minhas fotografias. É das situações que mais me chateiam. Desde reenquadramentos, tratamentos de Photoshop, manipulação, os jornais já fizeram e fazem tudo isto às fotografias. O que é pior é que está lá o meu nome. Se querem manipular, não assinem a foto porque aquilo não foi o meu trabalho. O *Correio da Manhã* é o pior exemplo porque não respeitam o

fotógrafo, a fotografia, nada. É como pegar num texto e escrever que uma equipa ganhou seis-zero, quando ganhou por três. É mentira. É grave e passa-se todos os dias. Abro um jornal e posso mostrar uma foto minha ou de um colega meu e não foi tirada assim. Irrita-me porque acontece todos os dias. E vem lá o meu nome. Até nos textos isso acontece e a Lusa sofre muito com isso. Alteram a última palavra e depois, em vez de assinarem Lusa, colocam o nome do jornalista da redação.

19 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Trabalhei para o jornal *Sporting*, aos dezasseis anos, com analógico. As consequências são a velocidade, a rapidez e a qualidade da imagem não tem nada a ver, embora haja coisas no analógico, não sei se era pela construção das lentes, que o foco era muito melhor. Se me disserem para fotografar futebol com o foco manual, vou-me espalhar ao comprido porque as máquinas digitais não são feitas para isso. No analógico, fotografava futebol em manual e tinha o meu trabalho como agora. No digital, isso é impensável, pois é tudo autofócus e o foco manual erra muito.

A banalização da imagem não é pelo digital, mas, de repente, existe uma máquina fotográfica em todos os objetos que utiliza. Pode fazer sentido que assim seja, agora dar valor a esse tipo de fotografia e misturá-lo com fotojornalismo não pode acontecer. Não é por haver um leque maior de fotografias que a fotografia é melhor.

20 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Corrijo a temperatura de cor, se ela não estiver correta. Utilizo o contraste, tento abrir os *levels*, médios, brancos... Infelizmente, às vezes, trabalhamos em ambientes que são maus para fotografar e temos de trabalhar muito a foto. Muitas vezes, utilizo a ferramenta do *sharp* porque o nosso material não é fidedigno. A foto pode estar focada, mas o material, seja por que motivo for, pode estar com excesso de uso, já não consegue obter os resultados desejados. Gostava de trabalhar mais em Photoshop. Porque há gente que sabe trabalhar bem em *Photoshop*, por *layers,* sem alterar as fotos. Eu não sei fazer isso, mas gostava de saber. Não altero muito. Às vezes, faço uma foto já sabendo o que vou fazer no *Photoshop*. Por exemplo, estou a dez metros de distância de uma pessoa e sei que vou ter de recortar a foto porque não tenho proximidade suficiente e sei que, se escurecer um bocado a imagem, há pormenores

que posso melhorar. Por vezes, estamos a fazer uma fotografia e o ambiente que está na máquina não é aquele que estamos a ver porque a câmara não capta, com precisão, o olhar humano.

21 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Sempre a mesma coisa, tal como a barreira da ética. Não se pode alterar a realidade.

22 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

As pessoas não pensam nisso. Uma pessoa quando vê boa fotografia não questiona. Houve um ou dois casos maiores no *World Press Photo,* como aconteceu na imagem das lutas de rua, em que o fotógrafo fez um *crop* e tirou elementos, mas salvo esses casos, não me lembro de ver casos de manipulação. No analógico alterava-se imenso a imagem. No futebol, havia bolas recortadas para pôr nas imagens que não tinham a bola. Se fizesse isso com uma foto digital era despedido da agência Lusa e antes era uma prática em todos os jornais. Nesse sentido, a mentalidade mudou para melhor. Mas essas pessoas que punham bolas aqui e ali, retiravam microfones, na altura, isso não as incomodava. Agora, se escurecermos um pouco a fotografia e abrirmos um pouco a luz já dizem que estamos a alterar a fotografia toda. As pessoas evoluem, mas esquecem-se muito das coisas.

23 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação?

É a precariedade da fotografia, o não valorizar a fotografia. O que de mais mal há na fotografia é obrigarem um fotógrafo a estar a olhar para o telemóvel, à espera que o contactem para receber trinta euros e obrigarem-no a ter equipamento. Não digo que toda a gente tenha de estar nos quadros das empresas. Sempre houve *stringers* porque até há *stringers* que preferem sê-lo, mas em Portugal isso não funciona da melhor forma, infelizmente.

23a) - Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Não. As agências sempre foram boas aliadas dos jornais. Um jornal que se considera generalista nunca pode ter fotógrafos em todo o lado. Têm de recorrer às agências.

Sempre existiram agências, faz todo o sentido existirem e não prejudica o trabalho do fotógrafo do *staff*. Não retira identidade nenhuma.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Não o suficiente. A Lusa e outros jornais caminharam para o conceito multimédia com o pé esquerdo. Foi muito mau. Como já disse, o que me irrita muito nos portugueses é que dizem: "Já viste lá fora? Lá fora estão a fazer galerias de imagens, com trabalhos muito bons, misturam fotoreportagem com áudio, vídeo e quem me dera fazer isso", mas depois, quando essa ideia vem para Portugal, alteram-na para pior e não funciona. Não sei de algum *site* que seja bom. Depois, não nos dão os recursos suficientes para fazer um bom trabalho. Se nos disserem, "tens três dias para realizar esta reportagem, podes levar um gravador para recolher áudio", mas dizem é: "Tens uma hora porque, daqui nada, já tens outro trabalho". Nunca vai funcionar porque trabalhos multimédia de qualidade são realizados com tempo e metodologia; não são feitos a pontapé e nós não temos nada disso. Todos os sites têm a parte multimédia. A Lusa tem a parte multimédia, o Público tem multimédia com coisas minimamente aceitáveis, mas vamos ver os outros sites e aquilo não é nada. É uma galeria de fotos e depois é carregar no botão. De multimédia não tem nada. Toda a gente diz que a fotografia vai morrer, não é verdade. O jornal, seja online ou em papel, tem de ter fotos. Na Lusa, por norma, não existe obrigatoriedade em filmar. Não filmo.

25 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

A nível geral, comparativamente com os outros jornais, nós na Lusa temos sorte. Mas atenção: não acho que seja bem remunerado, nem que pagam o que devíamos receber. A frio, para ser franco, sei que tenho muito mais sorte do que os colegas dos jornais portugueses. Tenho e não tenho. Quem é desta nova geração não apanhou nada. O tempo das vacas gordas já lá vai. Há fotógrafos em jornais e semanários que até há bem pouco auferiam cinco mil euros, sendo que não recebo nem perto desse valor, nem alguma vez vou receber. Sei de pessoas que fazem o mesmo trabalho que eu ou mais, mas recebem muito menos do que eu.

26 - Como vê o futuro da fotografia de imprensa, sendo que faz parte desse futuro? A fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

No outro dia, quando fui falar a alunos da ETIC, também perguntaram isso. Custa-me um bocado dizer, mas não vejo a situação com bons olhos, pelo menos, a nível nacional. A fotografia cativa cada vez mais as pessoas, porque se vê cada vez mais fotografias, mas é também cada vez mais maltratada porque é banalizada facilmente. Em Portugal, não vejo o futuro sorridente para o fotojornalismo. O que está a acontecer vai continuar. Parece conversa de *teenager*, mas penso que, neste momento, há um conflito de gerações. Os fotógrafos que estão numa geração à frente da minha, que andam nisto há mais tempo, se calhar, também tiveram alguns conflitos com os fotógrafos anteriores. Mas, neste momento, os fotógrafos portugueses, os que estão a começar e mesmo os que têm alguma experiência como eu, estão a suplicar por liberdade. Nós não queremos estragar a fotografia, não queremos deixar de fazer o que tem de ser feito; nós queremos é fazer mais. E não nos deixam. Infelizmente, o futuro não é sorridente pro causa disso. O futuro pede sempre mais e os que eles nos pedem não é mais qualidade, mas mais quantidade. E não vejo qualidade.

27 - Embora não consiga responder pela experiência vivida, que perceção é que um jovem fotojornalista tem dos últimos trinta anos de fotografia e das mudanças que se viveram no fotojornalismo português?

Quando cheguei à Lusa, vi o arquivo todo de fotografia e estaria a mentir se dissesse que não evoluímos. Tudo evolui. Se fotografássemos como acontecia há trinta anos, seria ridículo. Agora, se acompanhámos essa evolução? Acho que não. Em Portugal, se quisermos fazer um bom trabalho, não temos sítio para publicar. Primeiro, não nos deixam fazer um bom trabalho e, depois, não temos sítio para publicar. Estamos presos. Não nos deixam fazer e não temos espaço. Podemos fazer livros, mas os livros não nos põem o prato na mesa, nem de me deixam fazer a renda. Já tive fases em que pensei: "Vou deixar isto; vou arriscar", mas cá dentro vou arriscar para onde? Não consigo.

Entrevista a Martim Ramos, fotógrafo da Kameraphoto

Realizada na sede da Kameraphoto, em Lisboa, em fevereiro 2012

Biografia

Vive em Lisboa, onde nasceu em 1983. Estudou fotografia na Escola de Artes Visuais Maumaus e no Ar.Co. Licenciou-se em História da Arte, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Desde 2006 que publica regularmente na imprensa. Pertence ao coletivo Kameraphoto desde janeiro de 2007. Já participou em exposições coletivas em Bruxelas, Perpignan e São Paulo e também teve exposições individuais em várias cidades de Portugal. Colaborou regularmente com o Jornal *i* até 2011 e, posteriormente, assumiu a editoria de fotografia na *Obscena* - Revista de Artes Performativas.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

As funções sociais da fotografia passam por documentar; fazer um levantamento dos acontecimentos históricos, seja ao nível dos factos do dia-a-dia, quer numa perspetiva mais histórica. Depende do âmbito dos trabalhos, mas é, essencialmente, documentar e testemunhar. O segundo, que tem estado mais em palco, é ter uma postura crítica e interventiva, mais do que ser só testemunho, porque não existe uma fotografia que seja um testemunho imparcial; está sempre comprometida de alguma maneira. Por inevitabilidade do ofício, deveria assumir mais a postura crítica daquilo que testemunha. Documentar e criticar.

2 - Que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes nos últimos vinte anos de exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Dos trabalhos que tenho feito, há um aspeto que destacaria, mas são de âmbito mais pessoal, que são aqueles que me dão a conhecer alguma coisa e que levem a percecionar as coisas à minha volta de uma maneira diferente. Fiz um trabalho em Londres - e que hei-de continuar - sobre a paranoia que têm com as câmaras fotográficas. Comecei em 2008 e depois parei um bocado, voltei lá em 2011; formulei o que tinha feito, acrescentei imagens de motins que tirei da net; cruzei imagens que

não minhas, o que envolve questões éticas. Mas esse trabalho fez-me mudar a minha maneira de ver as coisas, apercebi-me melhor da arquitetura urbana, a forma como as coisas são organizadas; mudou a perceção do espaço à minha volta. Quanto à segunda parte da pergunta, não sei, porque também não tive um trabalho amplamente difundido. Mas creio que neste trabalho de Londres tive bons feedbacks. Passa um pouco por encontrar um ângulo que tenha um efeito surpresa na abordagem. Podem ser coisas básicas, mas a maneira como são tratadas mostrem alguma coisa de diferente. O efeito surpresa que o meu trabalho tenha tido em alguém. Também nunca explorei trabalhos que tenham a ver com realidades muitos distantes do que aquelas em que vivo. Se uma pessoa for para uma guerra ou para um bairro de lata tem logo um impacto visual muito forte; é evidente a distância que existe num mundo desses para o mundo de quem vê. Como nunca trabalhei num mundo desses e trabalho coisas relativamente mundanas, acabam por efeito quando criam alguma surpresa; não são coisas distanciadas do dia-a-dia.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

A questão da objetividade, por oposição à subjetividade, deveria ser um pouco recolocada ou equacionada porque eu assumo a inevitabilidade de aquilo que fazemos ser subjetivo. Portanto, o modo que sinto de conciliar as duas coisas: entre assumir que seja sempre a minha visão, mas com a necessidade de mostrar algo que seja maior do que eu, passa sobretudo por uma questão de sinceridade e honestidade por aquilo que estamos a fazer. Se assumo a subjetividade daquilo que faço, o trabalho passa ser mais objetivo. Não estou a tentar enganar ninguém; tento estar num sítio e testemunhar as coisas o melhor que sei. Como se não tivesse estado lá. Importa, sobretudo, a credibilidade e a honestidade com que se trabalhe. Estamos sempre a escolher quando fotografamos. Abdicamos de umas coisas, escolhemos outras. Ao assumir a subjetividade do que fazemos, criamos um espaço para que quem veja as imagens compreenda isso. Aquilo não é uma coisa objetiva, mas a visão de alguém. É esse aspeto que acho fundamental: a visão de alguém; assumir o trabalho como uma coisa que nunca deixa de ser pessoal e que está sempre sujeita a outras perspetivas e olhares, desde que seja honesto, que se manifeste que é uma visão pessoal. Não procuro muito a objetividade.

5 - A que critérios recorre para selecionar as suas fotografias?

Quando estou a escolher imagens, há uma primeira fase, que é mais intuitiva, que são aquelas que me fazem parar. Têm mais a ver com questões formais, como o enquadramento. Estamos ali a passar dezenas de imagens e há umas que nos fazem parar. Tem de haver um sentido estético que faça o olho parar um bocadinho. Dentro dessas, são as que de algum modo se relacionam mais com a história e que encontram uma perspetiva de contar o que está a acontecer. Procuro também que seja um ato suficientemente aberto, que não sejam excessivamente explicitas. Sentir que as melhores fotografias são as que potenciam discussões à volta da fotografia em si e não do conteúdo. À partida, não seria o propósito da fotografia, mas que faz com que vivam mais tempo. Portanto, têm que ter um lado mais imediato, que são as questões estéticas, e as que podem relacionar-se com o assunto, mas que o mantenham suficientemente aberto, que deixem algum espaço para a crítica do olhar de quem as vê.

6 – A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Sim e assumo isso. Não faço jornalismo para combater esse facto. A perspetiva antiga do jornalista que parece que não esteve nos sítios, com uma postura distante, acho que é uma luta que não se ganha; está inevitavelmente. Escolhe, enquadra, deita fora. Não podendo derrotar essa condição, acho que é melhor assumi-la e fazer o melhor que se pode com isso.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Trabalho muito com o básico. Não faço grandes habilidades tecnicistas. Sou muito básico na maneira como fotografo. Faço isso porque me identifico. Não sinto que haja uma linha que possa ser definida. Desde as manipulações ou o que quer que seja, encenações, tudo mais uma vez tem a ver com a honestidade de cada um. Têm de ser assumidas. Desde que sejam, vejo espaço para tudo. Tem a ver com a questão de estarmos a falar de factos ou estarmos a falar de realidade. A manipulação de um facto é necessária para que conte a realidade. Há uma foto muito conhecida do Vietname, de Don McCullin, em que os soldados norte-americanos mataram vietnamitas; na imagem, aparece uma carteira aberta com fotos da família, os cartões de identificação,

umas balas. O próprio Don McCullin disse que foi ele que abriu a carteira; está ali uma manipulação do que estava a acontecer, mas ao mesmo tempo é uma manipulação importante para percebermos uma realidade maior daquele acontecimento. Aquilo não aconteceu, a carteira não estava ali aberta; mas aquele homem, de facto, tinha uma família e aquela imagem passa a falar de uma realidade maior do que aquele facto. É uma manipulação, que é assumida, e não passa a estar desvinculada da verdade. Portanto, tanto em aspetos técnicos como questões mais éticas, não traço grandes linhas, limites, desde que sejam coisas assumidas e sejam feitas com honestidade com que se trabalha.

Em termos estéticos, tem tudo a ver com as circunstâncias e com os contextos. É óbvio que há coisas que gosto mais, mas são questões laterais do que diz respeito de seguir um padrão. Não gosto de imagens excessivamente manipuladas, mesmo por questões estéticas. Não me interessa essa maneira como é desvirtuada o real. Portanto, o fotojornalismo é o campo da fotografia que está aberto a todas as variações estéticas, desde que elas sirvam, de alguma maneira, o assunto ou convirjam nalgum ponto. Por mais encenação que possa haver, se convergirem para o assunto e fizer sentido, acho que é válido. As fotografias mais conhecidas do Iraque são as de Abu Ghraib que são feitas com telemóveis. Não há o mínimo de preocupação estética com o que possa sair dali. No entanto, são extremamente fulminantes.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

As melhores de todas, para mim, são as que de alguma maneira põem em causa as próprias ideias do fotógrafo e do fotojornalismo. Por exemplo, a fotografia do Robert Capa do soldado a ser morto, na Guerra Civil Espanhola, em que se discute se aquilo é verdade ou não; a fotografia do Kevin Carter, em África, com o miúdo quase a morrer com o abutre a olhar para ele; discute-se se ele deveria ter ou não tirado a foto. As imagens mais fulminantes são as que cumprem os propósitos do fotojornalismo. São fotografias que duram imensos anos e nunca se fala da fotografia em si, mas da ética de tirar a fotografia. Essas fotografias são as melhores no sentido em que são aquelas que cumprem melhor o seu objetivo, ainda que não se ouça falar do assunto, são as que perduram. Depois, noutro nível, um pouco mais abaixo, são sempre as que nos contam alguma coisa, nos fazem parar, que chocam com os clichés do que é a imagem

fotojornalística e façam a diferença, independentemente da qualidade, como as de Abu Graib.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Tem um lado paradoxal, uma vez que a ideia que temos do que é ser testemunho choca um pouco com a perspetiva pessoal das coisas, mas é preciso assumir que as duas coisas coexistem de algum modo. Depois, há um aspeto que interfere muito nisso, que é a questão dos factos e a questão da realidade. Nós fotografamos o que quer que seja, há o facto que nós fotografámos e esse é o lado da testemunha, mas depois existe o contexto em que isso se integra. Esse facto, apesar de ter acontecido, pode ser contraditório; pode ter a ver com a realidade. Há uma fotografia muito conhecida do Nixon em campanha, nos anos 70, em que está a cumprimentar uma fila de pessoas e, às tantas, olha para o relógio, enquanto está a apertar a mão. Aquilo não é um facto, mas aconteceu. Mas como é óbvio, depois ganha uma dimensão em relação ao real que transcende esse facto. Há outras fotografias dele em campanha, com gente à volta, a sorrir a toda a gente; são o mesmo facto, mas mostra realidades completamente diferentes. Portanto, acho que a fotografia vive com esse paradoxo. Uma vez que é uma coisa incontornável, essa subjetividade e paradoxo não devem ser combatidos, mas devem ser assumidos.

10 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Há uma série de situações e começam até antes da fotografia e de começar a fotografar. Começam quando vamos para um trabalho com uma expetativa ou uma ideia feita daquilo que vamos fazer; quando não damos oportunidade de ver e perceber primeiro o que está à nossa volta. Aquilo que disse de ser sempre uma visão pessoal, obviamente que deve ser em função daquilo que percebemos; deve ser uma prática feita sem preconceitos, com o objetivo de perceber o outro e o que está à nossa volta. Enfim, a fotografia jornalística põe em causa a verdade quando é feita com outras causas que não o jornalismo. A causa do jornalismo tem de ser sempre o jornalismo, independentemente com as notícias que trabalha. Isso interfere com outras coisas, como nas agendas, outras ideias, os preconceitos de cada um, as ideias

políticas. Quando o jornalismo não é feito para o jornalismo é a porta que se desvia da verdade.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Há concorrência, mas acho que corresponde a uma certa ideia errada. A televisão e a fotografia são coisas diferentes. Depois, tem a ver com os mercados; tentar conquistar mais audiências, mais compradores e acabam por ir um atrás do outro. Se fosse como gostava, nem sequer haveria essa concorrência porque deviam tratar de coisas completamente diferentes. Acho que os tempos da fotografia e da televisão são diferentes. Ninguém quer abrir o *Público* e ver a imagem do penalti numa fotografia do campeonato do mundo. Se tiver uma fotografia das pessoas a ver esse penalti a ser marcado, se calhar tem outro interesse. Acho que são campos perfeitamente distintos. Para as coisas serem bem-feitas, precisam de tempos completamente diferentes.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Não sei. Em termos práticos, como disse, faço trabalhos em universos relativamente mundanos que não exigem que saia excessivamente da minha bolha, não exigem particularmente um esforço físico; o esforço que existe é mais interno, mais interior, mais formal e estético: tentar chegar à imagem que tenho na cabeça. Eu quase que faço os *story boards*; vou só procurar as imagens que preenchem esses espaços. Quando começo a fotografar uma história, já tenho um argumento preparado, o que entra em contradição com o que disse antes de ir para as coisas de espírito aberto, mas depende dos trabalhos. Porque há dois tipos de situação. Uma coisa é estar a trabalhar para um jornal e nos mandarem fotografar um acontecimento qualquer. Vamos para lá em branco; outra situação é quando estamos a desenvolver um trabalho como o das câmaras em Londres em que não é preciso ter uma câmara na mão para ter uma ideia formada. Esse trabalho de reflexão e que postura adotar em relação às coisas começa antes de começar a fotografar. Existem quatro milhões de câmaras em Inglaterra. Que sensação me provoca? Quando fotografo preencho as peças que já estão pré-determinadas. Aí, até onde estou disposto a ir? É, sobretudo, uma questão de paciência. O que tem de ser trabalhado é a paciência para andar dias a

procurar, cheio de frio, encontrar uma rua e ficar por ali porque noutra esquina tem uma câmara ou não. Trabalhar os limites da minha paciência. Mas não tenho uma resposta como de quem vai para a guerra e está a pôr a pele em risco. Depois, em termos éticos, até onde vou por uma fotografia? Jogo muito dentro dos limites que referi. Essa questão ética tem muito a ver com quem procura fotografias extraordinárias; está ali um circo incrível a acontecer e exige pedir às pessoas que passem ali outra vez. Faço fotografias simples. Não preciso de passar nenhuns limites; os meus limites éticos. Trabalho, sobretudo, com contextos que procuro dar às fotografias. A fotografia em si não me exige que ponha em causa os limites com que trabalho.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelos jornais e revistas onde tem colaborado como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Já tive algumas experiências de me valorizarem a fotografia e outras de se estarem perfeitamente nas tintas. O caso em que senti que a fotografia foi mais valorizada foi quando estive no *i*, sobretudo, no começo; depois as coisas mudaram um bocadinho. Os casos em que sinto que a fotografia foi valorizada, não corresponderam a uma prática estabelecida do jornal. Nós temos essa experiência ao falar com o editor. Quando vemos uma fotografia que foi bem usada, alterou o espaço, a disposição da página, a escolha da fotografia certa, quase sempre há uma mãozinha do editor de fotografia e implica um esforço incrível para que isso aconteça. Não há propriamente uma situação de tipo chegar à redação e nos dizerem "esta fotografia é muito boa. O texto é que vai ser manipulado de modo a que isto entre como deve de ser". Não. O que acontece é "já fiz a página de manhã e agora não se vai mexer". Não há propriamente uma política de esperar pela fotografia e ver como podem ser melhor utilizadas. Implica sempre um esforço incrível para que sejam bem utilizadas.

Em termos de percentagem, a questão é tanto na disputa de texto e imagem, mas do *designer* chegar ao jornal de manhã e fazer a paginação. Depois de estar a paginação feita, a forma como é disposto o texto não faz grande diferença para o texto, mas para a fotografia faz. Mas percentagem não sei. Na fase inicial do "i", foram criadas condições para que as imagens ganhassem; houve bastante atenção à forma como as

imagens eram aplicadas. Apesar de ser fotógrafo, não me chateia nada ver um jornal com apenas quatro fotografias. Cada texto tem de ter uma fotografia, ao fim e ao campo, acaba por ser de ilustração.

14 – O trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Já tive nas duas situações: a trabalhar sozinho ou a trabalhar com o jornalista. Se há um bom ambiente, uma certa sintonia, se um puxa pelo outro, trabalho sem problema nenhum. Se não existe especial empatia, não há mau ambiente por causa disso. Vai cada um para seu lado fazer o trabalho.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Obviamente que quando alargamos o espetro há muitos jornais que trabalham bem a fotografia, mas acho que não é uma questão de nacionalidade. Quer seja em Portugal como em Inglaterra, queixamo-nos todos do mesmo. A tendência é equiparada em todo o lado; as lutas são as mesmas.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem ou narrativa da sua autoria?

No meu caso, não estou a ver nenhum exemplo. Mas acontece todos os dias, sobretudo, com as imagens de arquivo, que são descontextualizadas.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Não noto muita diferença porque comecei a fotografar numa fase em que o digital já se tinha imposto. Também não tenho um tipo de fotografia em que o digital faça grande diferença. Há fotógrafos que têm um tipo de trabalho que se nota muita diferença do analógico para o digital, mas para o tipo de fotos que faço, essa diferença não existe.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Até onde sei, que é quase nada. Contrastes, corrigir as cores.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

As regras que são aplicadas hoje em dia, num modo em geral, estão corretas. As regras prendem-se com não fazer nada em *Photoshop* que não pudesse ser feito em

laboratório. É claro que Estaline mandava tirar pessoas das fotografias. No analógico também dava para fazer tudo. Demoravam era muito mais tempo. No contexto do jornal, há aquelas manipulações de tirar a pessoa que está atrás porque não importa, mas não me revejo nesse tipo de coisa. O que deve ser feito deve ser assumido. Aí, a linha é muito mais ética do que técnica. De qualquer modo, a tendência mais benéfica para o jornalismo é que essa manipulação seja o mais mínima possível.

20 – A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

As expetativas que se tem em relação à imagem estão a mudar, mas não tem tanto a ver com o jornalismo, mas com toda a cultura à nossa volta. Tem a ver com publicidade. Essa perceção de que a imagem está cada vez mais longe de corresponder à verdade está cada vez mais presente, mas não tem a ver com o jornalismo em si. Tem a ver com a acessibilidade dessas ferramentas, tem a ver com a moda que exige que as pessoas sejam perfeitas e não são assim. É a publicidade.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Existe essa situação hoje em dia, mas são coisas diferentes. Isso tem a ver com a ideia de missão que o jornalismo ainda vive hoje em dia; estar no sítio certo à hora certa. Isso não é preciso porque existem mil pessoas em todo o lado com telemóvel, a fotografar e a filmar. Acho ótimo que para qualquer incidente que aconteça alguém esteja a gravar. Mas isso não tem nada a ver com o jornalismo. As questões do jornalismo deviam ser outras. Para qualquer assunto ou acontecimento, há blogues com ideias diferentes; podemos ler uma coisa de extrema-esquerda ou de extrema-direita. O que se tem de pedir à imprensa é uma visão diferente, distante, credível. Deixar estar no sítio certo à hora certa para o cidadão e depois fazer os outros trabalhos, que sejam mais profundos, que expliquem. O processo é precisamente ao contrário. Quanto mais tecnologia existe, mais o jornalista anda a correr atrás da notícia. E deveria ser ao contrário. O jornalismo devia agora ter tempo para a grande reportagem, para fazer trabalhos que depois de uma pessoa ler possa encontrar opiniões diferentes e refletidas.

22 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização

da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Recorrer às fotografias de agência e tudo o mais passa muito por essa política de ter as coisas o mais rapidamente possível; com menos custos. Rápido, barato e pouco ponderado. Quanto a trabalho de fora, nós somos todos freelancers, por isso acho muito bem. Não desvaloriza porque a identidade dos jornais faz-se sobretudo pela credibilidade dos trabalhos. Para quem já esteve numa redação, como qualquer outro emprego, sabe que está cheio de profissionais capazes de minar a credibilidade e o bom nome. Obviamente que se houver critérios na escolha de quem faz trabalhos, não é preciso fazer parte de uma redação para fazer trabalhos bons e ser competentes. O *New York Times*, por exemplo, tem excelentes trabalhos e tem imensas pessoas que não são dos quadros. Independentemente do tipo de trabalhos que apresenta, tem uma linha, que é identificada.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

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

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Pelo que disse antes, acho que não. Podiam ser tempos extremamente interessantes, porque são introduzidos instrumentos novos, porque há a internet, o digital, a possibilidade de toda a gente estar a comentar alguma coisa em qualquer momento, e isso faz com que sejam tempos entusiasmantes. Depois, a resposta que se dá a isso,

como disse há pouco, está ser contrária. Não devíamos estar a correr atrás dessa urgência de ter as coisas no segundo imediato. O jornal deveria distinguir-se dessa quantidade avassaladora de informação e construir as coisas num espaço mais ponderado e refletido, mas está a seguir o caminho contrário.

25 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

A nível particular, não está a ser paga. A nível geral, acho que não. Por causa dessas coisas todas. Se toda a gente tem uma câmara porque é que se há-de pagar a um profissional para fazer um trabalho se um cidadão até fica contente se lhe colocarem uma fotografia na net. Tem havido uma desvalorização inacreditável da profissão. Se for vista a tabela do que era ganho há dez anos e do que é ganho agora, a desvalorização é incrível e com tendência para ser cada vez maior.

Entrevista a Miguel Madeira, editor de fotografia do jornal *Público*

Realizada em Lisboa, em julho de 2011

Biografia

Miguel Madeira nasceu em Lisboa, em 1971. Frequentou o curso de Fotografia do Ar.Co. Começou a trabalhar no *Diário de Notícias*, a 12 de janeiro de 1995. Desde 1998 que é fotógrafo do jornal *Público*, onde atualmente é editor, desde 2007.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

No tipo de trabalhos que fazemos hoje em dia, na maior parte, não tem qualquer importância social. Já teve, mas houve uma mudança nos últimos dez anos. Por falta de dinheiro, deixámos de fazer trabalhos importantes. Neste jornal funcionava assim. Um dia, tínhamos uma ideia: «Quero ir para o outro lado do mundo, o sítio mais remoto», e havia dinheiro para isso. Hoje em dia, nem para ir a Setúbal, nem para ter um correspondente em Setúbal. O tipo de trabalho que fazemos hoje em dia são entrevistas, idas infindáveis à Assembleia da República, conferências de imprensa e fazemos imensas produções; coisas mais conceptuais. Quando comecei a trabalhar no *Público,* a função social da fotografia era a mesma do texto; tem como função alertar as pessoas para uma série de problemas, ajudar a explicar situações que se compreendem melhor estando lá e se mostram. Ver as coisas com o nosso olhar. Com o texto, isso funciona melhor: consegues escrever a história do ponto de vista mais português e percebes melhor a realidade. Na fotografia, isso não existe.

2 – Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes durante o exercício profissional? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Tirando uma ou outra situação em que os leitores enviam *mails*, na maior parte dos casos, não se conhece muito bem o impacto das fotografias junto do público. Sempre gostei de fotografar, de viajar e ver coisas. A parte da fotografia é quase uma justificação fixe para descobrir. Lembro-me imenso de pormenores que acontecem lá, mas não propriamente das fotografias que fiz. Nunca gostei de estar dentro do laboratório, a revelar, aquela magia da fotografia de que falam não tem piada

nenhuma. O que gostava era de slides. Ia a qualquer sítio e depois, pelo caminho, dava aquilo a revelar a um laboratório e já estava montado. O que gosto é de ir aos sítios. Posso dizer as reportagens que me marcaram e a maior parte das vezes nem foram as que deram melhores fotos. Depois, não me lembro muito das fotografias, mas sim das experiências que me marcaram. Não tem a ver com o ser fotógrafo.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Não tento, sai. É-nos incutido desde a mais tenra idade. Os meus pais colocaram-me num colégio de freiras durante treze anos. A parte de ser verdadeiro e objetivo é anterior à fotografia. Mas também as voltas que se tem de dar para não ser objetivo. Estamos ali a ver uma coisa, pegas na máquina, disparas com o que está no visor e isso é a realidade. Se quisermos estar a destorcer aquilo, dá muito trabalho e eu sou muito preguiçoso. Acho que as fotografias aparecem por causa dessas referências. Vejo uma coisa qualquer, depois fotografo-a daquela maneira possivelmente por causa dessas referências. Aqui, acho que fotografamos mais ou menos da mesma maneira, embora cada um tenha as suas especificidades. Às vezes, vejo-me à rasca para perceber – e conheço-os todos há imenso tempo - de quem é a fotografia. Tem um bocado de nós, mas menos de mim.

5 - Enquanto editor, a que critérios recorre para selecionar as fotografias?

A estética. Temos de pôr o conteúdo noticioso, a objetividade. Depois, as fotos têm de ser boas e é algo que não sei explicar: o que é que faz uma fotografia ser boa. Não sei, olho para uma série de fotografias, vês a história toda e há uma que ressalta. Estamos a falar em termos utópicos, pois na prática não é isso que acontece.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Estéticos são as referências todas que tenho, e muito menos de fotografia que uma série de outras coisas. A técnica da fotografia é algo muito rudimentar e básico. Hoje em dia, 80 por cento das fotografias faço com o telemóvel. A técnica é como conduzir; é inconsciente. Sabe-se e pronto, guarda-se na “gaveta”. Só os amadores é que dão importâncias a essas coisas. Os profissionais não.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia? 8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

É fazer sentido. Tudo aquilo que tento de pôr nas minhas fotos é o que procuro nas outras. Normalmente, recebo centenas de fotos e, geralmente, as que guardo são as fotografias que gostava de ter feito. É assim que seleciono as imagens para arquivo. Gostava de ter visto com os meus próprios olhos e de ter estado naquela situação. É uma espécie de um jogo; levamos algumas imagens na cabeça, depois estamos a fotografar e vemos «esta ficou bem». No fundo, naquela situação fizemos algo diferente e sentimo-nos satisfeitos por isso. Sabe bem.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

As pessoas que a praticam têm todas cabeças diferentes e veem todo o trabalho de uma forma diferente. No *Público*, adoro-os a eles todos e há mais dez no resto do país. Os outros são uma canalha insuportável. São pessoas desinteressantes, sem formação nenhuma, são alarves. Como editor, fotografo muito pouco. Este ano, fiz apenas duas coisas: as eleições em Cabo Verde e fiz outra que já não me lembro. Isso incomoda-me imenso. É um horror. Uma pessoa faz toda a formação académica, depois arranjamos um emprego que nos obriga a andar na rua, a ver as coisas e a tirar fotografias. Andas o dia todo na rua e, de repente, fecham-te ali num escritório. É aquilo que sempre odiaste. Verdadeiramente, estou lá porque era a última escolha. A seguir a David Clifford sair da edição, ficou o Daniel, que aguentou dois meses…e depois assumi eu o cargo porque não houve mais ninguém. As pessoas que lá estão ou são novas de mais ou não têm paciência para aquilo. E assim se mata um jovem fotógrafo…

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

No caso do *Público*, nunca. Mas voltamos à questão anterior. Sei que nas revistas de social usam Photoshop para limpar a cara às pessoas; aqui, há uma gritaria danada se apagarem um pêlo no nariz. Vemos imensos casos de manipulação em fotos da Reuters, depois pedem desculpa, que foi um erro. Daquele tipo de manipulações de

multiplicar uma série de mísseis. Sou completamente contra. Se não for verdade, em quem é que as pessoas podem confiar?

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/leitor num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É uma linguagem completamente diferente. Aquilo mexe. Uma coisa que nos irrita bastante é eles dizerem: «Estamos em direto.» Nós estamos sempre em direto, que é também um jogo. Fazer um bom trabalho, numa situação complicada. São linguagens completamente distintas, mas vai acontecer termos que começar a filmar, aprender essa linguagem. Acho que faz mais sentido passar da fotografia para isso do que o redator, de repente, passar a ser um génio da imagem.

12 - Por que é que sempre houve um mal-estar entre a editoria de fotografia e a redação em geral?

Não. Os fotógrafos são sempre muito temperamentais. Depende muito do editor. Quando fizeram o *Público,* foram buscar os melhores fotógrafos e os melhores redatores. A redação estava muito equilibrada. Depois, há uns que saem e começam a entrar pessoas novas. Nos outros jornais, a relação com a fotografia é completamente distinta da que acontece aqui. É preciso reeducar as pessoas que vêm de fora. Na altura em que estava no *DN*, onde estive três anos, o subeditor de fotografia precisava sempre de ter uma pessoa com ele, quando estava a fechar, porque não lia inglês. Por amor de Deus. Não consigo imaginar ser jornalista sem saber falar inglês e francês, sem ter uma carta de condução. Tínhamos aqui uma miúda que não queria ir de carro à Amoreira, ao pé de Cascais, porque era difícil de encontrar o sítio. É normal que se tivermos aqui broncos destes, o tipo de relação que temos com eles é completamente diferente. Não tenho pudor nenhum em dizer fotografa aquilo porque não sabem o que é a história. Agora aqui toda a gente sabe o que é a história.

13 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia única?

Uma distância curtíssima, que tem a ver com a preguiça. Não vou muito longe por essa imagem. Tem a ver com a minha maneira de fotografar; não ando muito tempo à procura, as situações vão aparecendo. Tenho colegas meus que são capazes de acordar às quatro da manhã para estar lá às cinco. Se aquilo é às onze da manhã, para quê?

14 - A fotografia tem sido valorizada pelos jornais onde tem exercido funções nos desde que começou a trabalhar? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Sim. Um pouco menos do que antigamente, mas quando começa a faltar o dinheiro, as pessoas passam a andar mais frustradas. É incomparável com o *DN*, onde havia um computador no meio da redacção com internet. Tínhamos de marcar a vez para ir à internet. O que era curioso é que ninguém ia à Internet, enquanto eu estava lá alegremente até às três e quatro da manhã a fazer *sites*. Aí, já não havia dinheiro na altura. O tipo de relação é completamente distinta. O *Público* sempre foi o Santo Graal dos fotógrafos. Nem sabia quanto é que vinha ganhar quando vim para cá. Convidaram-me, estava à porta e depois perguntaram-me: «Não quer saber quanto vai ganhar?». – Não. Será certamente melhor. No *DN*, em três anos, a minha viagem no internacional foi ter ido a Madrid fazer uma reportagem de gastronomia. Aqui, ao fim de um ano, estava no Kosovo. E para ir ao Kosovo, foram dezoito pessoas fazer uma reportagem de um mês no estrangeiro. Era um nível de vida que não tem nada a ver com os dias de hoje.

15 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Não muito. Nunca ao ponto de deixar de fazer as coisas que quero. Isso é o meu trabalho. Mas nem sempre fazemos um bom trabalho de equipa. São pessoas diferentes. Eu sou uma pessoa difícil, depois há ali uma série de pessoas difíceis. São sempre os melhores de tudo. Uma pessoa vai fazer uma entrevista da treta e é Teresa de Sousa que está ali, vai fazer uma reportagem e é Sofia Lorena, etc., etc. O que interessa é cada um realizar o seu trabalho; se acharem que estou a condicionar, seguem o seu caminho.

16 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Alguma sim. Tem dinheiro. A internet é um excelente meio para isso e nós estamos a anos de luz de alguns títulos internacionais. Há alguns *sites*, como o *Big Picture*, que mostram trabalho fantástico. Adoro Internet porque a impressão do jornal é tão má

que as fotografias ficam sempre melhor *online*. Como temos a promessa de espaço ilimitado, vemos as fotos todas em *full scream*. Há imensa gente lá fora a saber aproveitar isso e cá vemos todos com dimensões muito reduzidas e não vale a pena.

A redacção do Porto queria fazer um *blogue* e nós não temos tempo para alimentar aquilo como eles. Depois, o tipo de trabalho que andamos a fazer – não faço trabalho nenhum, portanto – cá em baixo, é Assembleia, entrevista, conferências, etc. Como não tem esse género de situações fotográficas, o norte passa a vida a fazer coisas para o Portugal, para o Local. Isso é lindo porque se pode pôr as dez fotos que queríamos publicar no jornal e não havia espaço. Eles tinham tempo, enquanto a maior parte dos trabalhos que fazemos aqui não tem interesse nenhum a não ser apenas no dia seguinte.

17 - Geralmente, a escolha da legendagem das fotografias é da autoria do editor de secção ou das chefias. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Dos redatores e dos editores. Não. Acontece imensas vezes enganar as pessoas com legendas que pouco têm a ver com a realidade, mas não é intencional. São aquelas situações em que se retifica e diz o «*Público* errou». Temos uma legenda preparada para foto ao alto e a foto muda para baixo, por exemplo. Agora matarem a fotografia, não.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Foi bom para umas coisas e muito mau para outras. Para já, os miúdos que fotografam agora com digital não fazem a mínima ideia do que é fotografar. Pelo menos, como nós fazíamos na altura. A disciplina que tínhamos que nos impor com os rolos. Entregavam-nos oito rolos, que eram o *stock* de cada um. Entregávamos os rolos para revelar e ele devolvia-nos o mesmo número. Se chegássemos a um serviço e um colega precisasse de um rolo, dávamos-lhe um, mas ficávamos com um rolo a menos e isso era uma confusão imensa. No *Correio da Manhã*, davam um rolo por serviço e o fotógrafo tinha de pagar se usasse mais rolos. Isto era uma parte, as outras eram as questões técnicas. Por exemplo, estar na rua e entrar para uma casa e o rolo que se tinha na máquina era de outra sensibilidade. Lembro-me de andar com malas de vinte quilos. Tinha de levar os produtos para revelar, equipamento para 'scanear' e depois

para enviar, etc. Um horror. Hoje em dia, levamos um computador e um cartão e é só enviar. É ótimo. Pena que estas mudanças coincidam com uma altura em que já não há dinheiro para não ir a lado nenhum porque seria fantástico fazer reportagem no exterior com os meios que existem hoje. O Cerejo mandou furar uma parede, em Timor, para meterem uma linha telefónica para o quarto do *Público* para podermos mandar trabalhos. Telefones de satélite que custavam rios de dinheiro. Era uma aventura. Depois, fotografa-se muito mais sem pensar e sem se concentrar, o que acho negativo. Nunca gostei da ideia de "Instante decisivo", mas os miúdos gostam muito disso. O instante decisivo tem de estar lá. Na minha opinião, este conceito é subverter completamente as regras do jogo. Uma coisa é andar de olhos abertos a ver as coisas, é o jogo. Por isso, é que no jornal não precisamos de reenquadrar a cena, pois vemos e reconhecemos os pormenores no local do acontecimento. Só é preciso ter a técnica e o talento para reconhecer aquilo que é importante.

19 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

As mesmas que fazia em papel. Apagar elementos e acrescentar é gritaria. Na altura do *DN*, ainda se contavam a história que tinham uma caixa de bolas de vários tamanhos para pôr nas fotografias.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Se não for além do que se fazia em papel e que é eticamente responsável.

21 – A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Sim, mas também sem muita razão, pois sempre se fizeram essas coisas antes. Na altura em que não havia Photoshop também se retiravam pessoas de fotos, acrescentavam-se bolas e fazia-se tudo. Portanto, não tem a ver com o Photoshop. Passa é pelo jornal garantir que a fotografia não é adulterada. Alguns têm uma visão mais tolerante.

22 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Não vejo concorrência nenhuma. Sou capaz de montar um móvel, mas não sou capaz de o fazer de um tronco. A maior parte das fotos nem sequer tem a ver com o nosso trabalho. Se acharem que vale a pena baixar o nível por causa de alguma coisa que é

exclusiva, tudo bem. Agora se tivermos uma fotografia de alguém e outra de um profissional, naturalmente, que serão incomparáveis.

23 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Não há dinheiro. No *Público*, não existe assim uma diferença tão grande. Em relação a serviços nacionais, não usamos fotos de agências portuguesas. Apenas, em acontecimentos internacionais, Reuters e Agence France Press. Até é o oposto. Descaracteriza os jornais.

24 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Lá fora sim, de certeza. Existem ótimos *sites*. O papel acaba não tarda, com grande pena minha. O papel é muito caro e os telemóveis são cada vez mais baratos. A fotografia documental tem é de encontrar formas de financiamento. Agora, 90 por cento dos grandes nomes da fotografia passa o tempo a fazer trabalho comercial, só que isso não se aprende na fotografia. Eu na maior parte do tempo sou fotógrafo e não sou fotojornalista. Sou editor e maior parte do tempo faço coisas que não são jornalismo. Fotografar uma viagem para o *Fugas* não é fotojornalismo puro e duro. É importante separar as águas. O *Fugas* é jornalismo? Todo o jornalismo de viagem é jornalismo? Sei lá. Fazemos umas fotos boas de uns tipos que pagaram uma viagem. Não sei se chame jornalismo a isso.

25 - O trabalho de fotógrafo é monetariamente valorizado?

No *Público*, sim. Aliás, já foi. Agora, temos estagiários a ganhar oitocentos euros. Como é que conseguem pagar a renda da casa e ainda comprar equipamento? Só se tiverem pais ricos.

Entrevista a Nelson Garrido, fotojornalista do jornal *Público*

Realizada em Vila Nova de Gaia, a 30 de agosto de 2011

Biografia

Nelson Garrido nasceu em Vila Nova de Gaia, em 1974. Em 1996, concluiu o bacharelato em Tecnologia da Comunicação Audiovisual. No mesmo ano, frequentou uma formação avançada em fotografia, na escola *Karel de Grote-Hogescholl Antwerpen*, na Bélgica, e fez um estágio em fotografia digital e de grande formato, no *Studio Brison*, também na Bélgica. De regresso a Portugal, trabalhou em regime *freelancer* com várias revistas, na área da fotografia de reportagem e de arquitetura. De 1997 a 1999, colaborou como assistente num estúdio de fotografia de moda. Em 2000, concluiu a licenciatura em Comunicação Social pela Escola Superior de Educação de Coimbra e, em 2005, a Licenciatura em Fotografia, pelo Instituto Politécnico do Porto. Participou na edição do livro *15 anos de Fotografia*, editado pelo *Público*. Em 2005, ganhou três menções honrosas no concurso de fotojornalismo da revista *Visão*, e venceu a categoria de Fotografia de Arquitetura do *Euro Press Photo Awards* da Fuji Film, projeto financiado com o apoio da Comissão Europeia. Desde 2006, que leciona Fotografia de Arquitetura, no Instituto Português de Fotografia. É co-autor do livro *Rui Paula, Uma cozinha no Douro*, editado em 2008 e premiado no ano seguinte, no concurso *Gourmand World CookBook Awards*, para melhor fotografia. Foi distinguido no Prémio Estação Imagem Mora em 2010 e 2011. Em março de 2011, expôs no Palácio das Artes, no Porto, o trabalho "Do Deserto à Clandestinidade", que trata da imigração clandestina na Mauritânia. Desde 1999, trabalha como fotojornalista no jornal *Público*.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Geralmente, o papel social do fotojornalismo é de divulgação de notícias. Num âmbito geral, fazemos tudo, mas alguns trabalhos de cariz mais social têm a função de revelar as injustiças, os desequilíbrios existentes.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes durante o seu exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Lembro-me de uma fotografia, na altura dos incêndios, em que apanhei uma senhora a correr, numa reta, uma estrada enorme. Estava a arder do lado direito e do lado esquerdo e só se via ela entre chamas a correr. Outra imagem é a de uma cigana, quando estavam a demolir o bairro São João de Deus. A senhora aparece a gritar, desesperada. É uma fotografia bastante dinâmica, em que ao fundo se veem as máquinas a deitarem o bairro a baixo. Marcou bastante. Foi primeira página. E mais recentemente, o trabalho que realizei sobre a emigração clandestina, na Mauritânia.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tento ser objetivo porque há situações em que é mais fácil retratar uma imagem com vídeo e outras em que é mais fácil com uma fotografia. O meio onde os fotógrafos trabalham está muito sujeito a ter de contrair o tempo no espaço; temos de ser super objetivos, sintéticos, claros e sempre um lado estético associado à fotografia. Não nos conseguimos dissociar da estética. É assim que tento trabalhar.

5 - Que critérios recorre para selecionar as suas fotografias?

Na maioria dos trabalhos, digamos 90 por cento, há o lado informativo, aquilo é importante que esteja retratado na imagem e, no dia seguinte, as pessoas percebam o que aconteceu, e o lado estético, o qual nunca consigo dissociar da fotografia. A questão estética é muito importante. Estes são os pontos importantes quando estamos, por exemplo, a falar de três fotografias, em que as imagens têm de falar por si. Se estivermos a falar de uma reportagem grande, entre cinco a dez fotografias, já existe outra preocupação; tem de haver uma narrativa, uma linearidade. E alguma delas pode não ter esta função tão informativa ou estética; pode perder cada uma destas características. Na guerra da Líbia, por exemplo, é óbvio que a questão estética deixa de ser tão relevante.

6 – A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Claro que sim. A forma como vejo o mundo tem que ver comigo.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Na maior parte das vezes, a questão técnica está sempre inerente. Costumo dizer que juntamos várias palavras para dizer uma frase, mas não são palavras. É o enquadramento, a luz, a composição. Todos esses elementos ajudam-nos a escrever o que queremos dizer ao leitor no dia seguinte. A questão estética também é inerente à fotografia. Quando dizem que tenho uma fotografia bonita, isso não é propriamente um elogio. Se disserem a fotografia é boa, isso sim. Boa porque condiciona ali o essencial da informação. E voltamos ao início: toca as pessoas e obriga-as a parar e perceber o que estão a ver. E, realmente, compreendem.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Uma fotografia eficaz é aquela que obriga as pessoas a pararem. Pode não ter o lado informativo e até ser por isso que as pessoas param ali. Numa situação de um acontecimento qualquer em que a fotografia não mostre tudo, mas ao ser assim obriga o leitor a parar e, eventualmente, a ler o texto para perceber o que se passou. São as fotografias que marcam as pessoas e lhes dizem algo.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

É inerente à realidade. É inevitável que tenhamos uma visão pessoal e não propriamente o retrato da realidade, mas isso é algo que está inerente ao ato fotográfico. A escolha de uma ou outra objetiva condiciona o que vimos na imagem. A realidade é muito daquilo que queremos dar. Obviamente não é acharmos que temos uma opinião sobre as coisas e condicionarmos tudo relativamente à nossa opinião. Além das questões deontológicas, há as questões éticas. As pessoas têm de ter bom senso e saber medir as coisas. Mas é inevitável que tenhamos de pôr um cunho pessoal nas imagens.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Quando há falta de ética e deontologia é óbvio que compromete. É óbvio que a manipulação compromete os fundamentos do jornalismo. Não sendo comprometer os

fundamentos do jornalismo e voltando um pouco a trás, só pomos na fotografia o que queremos. É óbvio que o que retratamos é real, aquilo aconteceu, mas não é realidade em si; nós podemos condensar a realidade com uma teleobjetiva ou inserir tudo na mesma imagem com uma grande-angular. E quando condensamos estamos a tirar coisas, que também aconteceram. Aí tem de entrar a fiabilidade que os leitores têm no jornal que estão a ler e naquilo que fazemos.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não vejo como uma competição. Acho que, às vezes, é mais fácil retratar as situações com imagem em movimento e outras com fotografia. Não vejo como uma ameaça. Antigamente, falava-se que as câmaras de vídeo iriam integrar câmaras fotográficas. A acontecer tanto isso como o contrário vai demorar muito tempo. Mas acho que vai acontecer, precisamente, o contrário. Os fotojornalistas vão integrar-se mais rapidamente e com maior facilidade no mundo da televisão, do que eles no nosso. E isso vê-se pelas grandes mudanças que se registaram nas câmaras fotográficas, que já filmam e que é meio fortíssimo que temos ao nosso alcance – e estou a dizer fortíssimo porque considero que a televisão é, realmente, forte. Para nós, e não querendo fazer televisão, a possibilidade de gravar pode-nos ajudar, com a questão do multimédia e da Internet, a contar uma história como nunca faríamos antes. E até mesmo na integração do vídeo na fotografia e com o áudio e contar histórias no multimédia, que são muito mais fortes do que uma única imagem parada ou uma peça de televisão.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Do lado dos princípios éticos, tento respeitar ao máximo as pessoas, quer seja um político como um sem-abrigo. Tento respeitar ao máximo os limites e tudo o que está no meio. Todas as pessoas têm direito a preservar a sua imagem. Figuras públicas nem é preciso perguntar, mas se houver um sem-abrigo que não quer ser fotografado, não o faço, por muito boa que fosse a imagem. Às vezes, levantam-se muitas questões. Há dias fiz um trabalho sobre uma mulher que foi vítima de violência doméstica durante muito tempo e eu próprio tive de ter o cuidado de saber o que poderia fazer para

protegê-la. Nisso respeito imenso. Em termos de risco, até onde vou quando vejo que há uma boa fotografia? A situação mais complicada onde estive foi na Mauritânia. As pessoas perguntavam-me: "Mas tiveste medo?". O ter medo é uma atitude porque somos profissionais e se me mandam para a Mauritânia para fazer um trabalho, tenho de regressar com ele feito e não chegar lá e começar a disparar à bruta para todos os lados. Nesse sentido, tem de haver bom senso e saber quais são os riscos. Não passar para propriedade privada quando não é estritamente necessário.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelo jornal *Público* desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Já valorizou mais. Continua a valorizar, mas a imagem já teve mais protagonismo. A valorização não tem tanto a ver com o espaço, mas com o respeito. Sei que há textos que também são editados quando não há espaço; na fotografia também tem de haver alguma flexibilidade para isso, mas não como tem acontecido nos últimos tempos, em que se tem "canabalizado" a fotografia porque critérios gráficos. Existem X número de modelos de páginas e escolhe-se o modelo da página; a flexibilidade é muito pouca. O problema é que, inicialmente, quem criou as páginas não teve em conta que as fotografias têm uma certa proporção entre o lado maior e o mais pequeno. Tudo aquilo que pomos naquela imagem é para lá estar e com o grafismo *standard*, por vezes, causa alguns problemas. Enquanto antigamente, havia 30 por cento de casos em que tínhamos de nos submeter à alteração da fotografia para nos encaixar no *layout*, agora acontece entre 60 a 70 por cento das situações.

14 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Geralmente, funcionamos bem. O que está a acontecer aqui, no Porto, é que cada vez temos menos trabalhos que impliquem trabalhar com um redator. As coisas estão a mudar. Há uma crise no *Público* de trabalhos que possamos fazer.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Não, sobretudo em jornais. O *Público* valoriza bastante a imagem. Relativamente à imprensa internacional, daquilo que conheço e vou vendo, acho que Portugal valoriza mais. Há títulos que valorizam mais do que outros. Não sei se é um reflexo de algo português, mas não sei explicar porquê.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem ou narrativa visual da sua autoria?

Geralmente, é o editor de texto que legenda as fotografias. Não me recordo de nenhuma situação.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Poderia ter mudado o número de serviços que faço por dia. Isso poderia ter mudado, mas não mudou. Antes tinha mais serviços do que hoje. O digital permite maior flexibilidade, rapidez. Fui a uma final da UEFA, em Sevilha, na altura em que ainda trabalhava com filme e não consegui publicar nada. Se fosse hoje, bastaria estar a trabalhar com computador e punha as imagens onde quisesse nesse mesmo instante. Com filme, tinha de estar à espera do final do jogo, as comemorações, com o problema do fuso horário, sair do estádio, ir ter a um sítio que teria de ter sido previamente contactado para estar aberto às onze da noite e me revelar os filmes, ir para o hotel, escolher, digitalizar e enviar. Hoje, é super fácil fazer isso. Por outro lado, o digital banalizou um pouco o momento do clique decisivo, como dizia Cartier-Bresson. Eu, pelo menos, deixei de procurar explorar um pouco esse lado. Disparamos muito mais, é mais fácil; disparamos e vemos, isso é uma vantagem, mas também pode ser uma desvantagem. Mas não acho que tenha mudado muito a nível estético e informativo relativamente ao que fazemos hoje.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Posso fazer reenquadramentos, tratamentos de cor, de luminosidade e aquilo que chamamos o *unsharp mask*, que é um filtro para focar. Também retoco o lixo.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Na Reuters, nem ao lixo eles podem ir. Se as câmaras estão sujas, as imagens vão assim para o cliente. Eles não podem fazer filtros de *unsharp mask*. Portanto, a imagem sai tal qual ela vai para o cliente. Já houve casos de despedimentos de

fotógrafos que, em situação de guerra, escureceram o fumo de uma explosão e percebeu-se isso. Julgo que haverá na Reuters regras nesse sentido.

20 - A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Pode ter havido algum decréscimo dessa verdade que as pessoas veem nas imagens, mas não sei contabilizar. Como a democratização da fotografia digital, os leitores sabem muito mais o que se pode fazer e estão mais alerta.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

De certa forma, pode retirar alguma fatia daquilo que tínhamos para nós. Na questão da queda do concorde, é óbvio que aquela imagem pode ser usada e muito utilizada, mas se assim não fosse não tínhamos esse tipo de imagens. Agora, tem de ser usado com muita precaução porque mesmo quem tem carteira profissional, restringindo-me ao campo da fotografia – e já foram muitas pessoas apanhadas – podem alterar a realidade. É como os médicos: há bons e maus. Mas quem é jornalista tem o princípio ético e deontológico e acreditamos naquilo porque as pessoas que nos mostram aquela realidade seguem-se por esses princípios. Agora, não sei se poderei acreditar numa imagem de alguém que não é jornalista e não tem esses princípios. Eles não têm que responder a ninguém, por isso pode ser manipulado.

22 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Porque o corpo de fotógrafos residentes está cada vez mais reduzido, por uma questão de custos. Em certa medida até concordo com algumas situações em que se recorre aos trabalhos de agência. Há um bocado fundamentalismo. Na realidade que conheço, não dá para um jornal mandar um fotógrafo do Porto para a Líbia quando existem lá três agências com muitos mais fotógrafos. Se eu iria fazer um trabalho diferente? Se calhar não. Faz todo o sentido que usem fotografias de agência. É uma realidade que acontece muito nos jornais lá fora, em que há apenas um ou dois fotógrafos por redação. Nós é que ainda temos mais fotógrafos residentes do que em Inglaterra, do em França, etc. Eles lá fora recorrem mais a *freelancers* do que nós, em Portugal. Claro

que essa tendência pode pôr em causa a identidade da imagem fotográfica do jornal. Antigamente, ouvia-se muito a expressão "fotografia à *Público*". Agora, já não acontece. Se o jornal fosse editado com fotografias de agência, de coletivos ou de freelancers, se calhar não havia essa linguagem e personalidade do jornal. É óbvio que o recurso a fotografias que são publicadas noutros títulos, essa personalidade vai-se perdendo.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Não sei. Nos próximos dez anos, vamos caminhar para uma mudança radical. Tudo está a mudar muito rapidamente e os fotógrafos vão ter de se adaptar. Não creio que a fotografia vá ganhar protagonismo, pelo menos, impressa no papel, tal qual a conhecemos. Ela pode ganhar, no entanto, muito protagonismo na internet, mas não como *slideshows*, fotografia pela fotografia, mas em contar histórias. Num jornal só poderíamos ter a imagem da pessoa que fotografamos, mas agora podemos passar a ter a imagem fixa, a voz e vídeo, que nós próprios podemos fazer. É nesta perspetiva que a imagem pode vir a ser valorizada.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

O motor ainda está em fase de arranque, tanto da parte dos jornais como da parte dos fotógrafos. Há muita gente nova no fotojornalismo, mas ainda há uma tendência muito grande para se fazerem *slideshow*. Não faço *slideshow* porque aquilo não tem interesse nenhum. Podem ser feitas coisas muito melhores.

Entrevista Nuno André Ferreira, colaborador da Lusa e *Correio da Manhã*, nos distritos de Viseu e Guarda

Realizada por telefone a 12 de dezembro de 2012

Biografia

Nasceu em Leiria. Licenciou-se em Comunicação Social, no Instituto Superior Miguel Torga, com uma especialização em fotojornalismo. O projeto final de curso foi acompanhar um fotojornalista durante cerca de três ou quatro meses, na delegação de Coimbra do *Jornal de Notícias.* Regressou em Leiria, onde colaborou com a imprensa regional, nomeadamente o *Jornal de Leiria*, revista *Invest* e *Leiria Desporto*. Ao fim de cinco meses, ingressou no gabinete de imprensa da Câmara Municipal de Leiria, onde trabalhou um ano. Em agosto de 2006, surgiu a hipótese de colaborar com o *Correio da Manhã*, no distrito de Viseu. No mesmo ano, passou a colaborar com o *Jornal do Centro*, que integrava o mesmo grupo da região de Leiria, o Lena, com quem manteve colaborações. Em 2009, iniciou a colaboração com a agência Lusa. Há cerca de dois anos, começou a colaborar igualmente com o jornal *Record*. Em 2010, ganhou o prémio do fotojornalismo Estação Imagem Mora, na categoria de Ambiente. Está inscrito no mestrado em Comunicação, na Universidade Fernando Pessoa.

1 - Que diferenças existem entre trabalhar como fotojornalista *freelancer* em Viseu do que em Lisboa?

Nunca trabalhei em Lisboa, mas a dificuldade maior que sinto de trabalhar em Viseu é não ter ninguém ao lado com quem possa partilhar uma opinião na escolha de uma imagem. Isso é importante e é uma grande vantagem para quem está na redação ou ser um colaborador de um distrito. Depois, é não ter oportunidade de realizar trabalhos jornalísticos que os meus colegas fazem. Espetacular ou não, nunca fotografei a Assembleia da República. Gostava de fazer, assim como desporto. Viseu não tem nenhuma equipa de futebol na primeira divisão. Depois, os grandes acontecimentos têm lugar nas grandes cidades, as manifestações, as cimeiras. Por acaso, fui fotografar a Cimeira da Nato, em Lisboa.

2 - Uma vez que se formou em Comunicação Social, o que o levou a seguir fotojornalismo e não jornalismo escrito?

Tem a ver com a maneira de ser de cada pessoa. Sempre gostei de fotografia. Não vou dizer que vim para a fotografia porque o meu pai fazia muitas, mas dá-me a sensação que o facto de o meu pai ter muitas câmaras e de andar sempre a mudar deve ter-me fascinado, de alguma forma. Nem que tenha dado o clique mais tarde. A determinada altura do meu curso, estava na Galiza e há a catástrofe do derramamento de crude do barco e a primeira coisa que me lembro de fazer foi pegar na máquina fotográfica, meter-me no carro e ir para lá. Depois, vim para casa a pensar naquilo. Aos dez anos, acho que já sabia o que queria fazer. Há uma coisa que me deixa orgulhoso que é saber que sei aquilo que quero e faço o que sempre desejei. Quando acabei o meu curso, sabia o que queria para a minha vida, que é uma coisa que muita gente não sabe. O fotojornalismo é a melhor profissão do mundo. Não há nada igual. Seja a trabalhar para quem for, não me consigo ver sentado à secretária. Quando disse há bocado que o fotojornalismo tem de estar dentro das pessoas e que é um modo de vida, não é uma profissão, é verdade. Já vi tipos a tentarem ser jornalistas, mas não vivem isto. Nem sei o que fazer da minha vida se um dia deixar de fazer o que faço. Sabemos que isto está lixado para toda a gente, ganha-se pouco e depois ainda tem de entregar metade ao Estado, mas fico contente por estar a fazer aquilo que sempre desejei.

3 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Ainda tenho a ideia retrógrada do fotojornalismo. Agora, há aí uma ideia do fotojornalista mais inovadora. Para mim, a função é levar as pessoas aos acontecimentos. Não é para criticar o trabalho dos colegas do *Público*, porque aquela é a linha editorial deles. Mas defendo que as fotografias têm de levar as pessoas aos acontecimentos e não que elas nem percebam o que é aquilo e onde é. Uma imagem nunca vale mil palavras; tem de ter uma legenda. Mas a imagem tem de levar lá as pessoas, sobretudo, agora que os redatores, a maior parte das vezes, já nem vão aos sítios. Acredito muito mais numa imagem em que o repórter foi ao acontecimento do que propriamente do que está escrito, porque o redator, por vezes, limita-se a pegar no telefone e a ligar para a polícia ou outro e a receber as informações. Como não fazem reportagem no local, o redator não tem capacidade de relatar o que se está a passar.

3 - Que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes desde que iniciou o exercício fotográfico? 4 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Os trabalhos que mais me marcam são aqueles que têm mais destaque, mas não os trabalhos que fazemos num dia e como é um acontecimento muito importante vão aparecer nos jornais. Dá-me a sensação que o importante é perceber que as fotografias chegam às pessoas da maneira que tentamos mostrar. Sempre fotografei muitos incêndios, por causa da zona onde trabalho.

Como trabalho para o *Correio da Manhã*, as fotografias chegam muito aos leitores. É mais fácil as pessoas ligarem à fotografia de um crime do que à do primeiro-ministro. Podemos ter algumas influências nas pessoas através dessas imagens. As pessoas não reparam na assinatura de quem fez a imagem. Apenas alguns colegas, quando a fotografia chama muito a atenção. Gostamos de lá ver o nome, mas ninguém liga para isso.

5 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Em Viseu e nestas zonas do Interior, não temos muita margem em como fazer a imagem. Fotografar, por exemplo, para o *Correio da Manhã* é completamente diferente de fotografar para a agência Lusa, em que a fotografia é mais cuidada, dá-me margem para não ser tão claro na imagem que faço. No entanto, o objetivo é corresponder, mais ou menos, ao que é a linha do jornal. O *Correio da Manhã* é "chapa 5". Trabalho em função das agências, jornais ou revistas, mas normalmente tento ser o mais claro possível. Não sou o fotojornalista artístico. Não é que não goste, mas não apoio muito essa ideia.

6 - A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

A maneira de ser pode ter muita influência. Para já, a influência da câmara fotográfica nos acontecimentos custa-me um bocado. Chegamos ao local e o que está a acontecer altera-se para o bem ou para o mal. Aqui, a maneira de ser tem pouca influência, pois ninguém quer saber como é que somos. Depois, tem muito a ver com a maneira como lidamos e como abordamos as pessoas. Antes de fotografar um funeral, eu vou procurar familiares próximos para explicar que estou ali para fazer o meu trabalho.

Posso ter uma influência negativa ou positiva. A minha maneira de ser nos trabalhos é difícil explicar, pois trabalho especificamente para alguém. De alguma forma, temos de conseguir fazer o trabalho.

7 - No momento de fotografar, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

A fotografia deve ser o mais natural possível. A nível técnico, invento pouco, mas depende muito do que se quer mostrar. Se temos um plano aberto e queremos um mais fechado, obviamente que temos de ter critérios da fotografia e não tanto os do fotojornalismo. Para mim, os critérios da fotografia e os do fotojornalismo são coisas distintas. Uma fotografia completamente desfocada ou tremida, porque, por vezes, as coisas acontecem e não tivemos leitura para aquela velocidade, essa fotografia podem ser uma grande fotografia. Defendo mais o momento; a informação tem de estar na fotografia, tentando chegar o mais possível à realidade dos acontecimentos. Se tiver de fazer uma fotografia de paisagem, também levo o tripé, etc.

8 - Que critérios privilegia na seleção das fotografias?

Depende do trabalho. Tento escolher cinco, seis, sete ou oito de forma a contar a história. Se não conseguir contar tudo através de uma imagem, ter várias que possam responder às perguntas clássicas do jornalismo: quando, onde, quem, o quê, como e porquê. Depois, além dos critérios da informação, escolho as que tiverem um enquadramento melhor. Também depende para quem estou a trabalhar.

9 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Uma boa fotografia de fotojornalismo tem de transmitir informação, seja ela qual for. O fotojornalismo está dividido em diversas categorias: retrato, fotoreportagens, paisagens, etc. e não só as *spotnews*. Uma boa fotografia de imprensa tem de ser uma imagem que tenha o máximo de informação e, obviamente, tem de ter legenda. Defendo que todas as fotos têm de ter legenda.

10 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Neste caso, distingo os bons e os maus fotógrafos. Um profissional que tenha uma boa perspetiva do acontecimento consegue transmitir o que aconteceu. Uma boa

fotografia é realizada por um bom fotógrafo. Não acredito muito na sorte fortuita, mas às vezes acontece. Alguém que tire uma boa fotografia, toda a gente vai reconhecer o seu bom trabalho e perceber a mensagem do acontecimento. Tendo em conta os sítios para onde trabalho, tendo ser objetivo, mas os fotógrafos dão sempre o seu cunho pessoal.

11 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Uma pessoa não pensa muito, mas o fotojornalismo não é uma profissão, mas sim um modo de vida. Na altura, saberia como reagir. Não sendo alguém que tenha andado a fazer trabalhos de guerra, posso dizer que, se conseguir e tiver o mínimo de segurança, vou até ao fim, nem que tenham de me trazer numa maca, como esteve para acontecer. Há uns tempos, desapareceu um senhor de setenta ou oitenta anos, na serra da Estrela. Lembro-me que, na altura, andavam lá colegas de outros jornais e televisões. Entrou uma equipa da GNR serra a dentro, com muita neve, com cães. O homem estava desaparecido há dois ou três dias. E lembro-me que estava de sapatilhas *All Star* de pano e com a neve até aos joelhos. Sai para reportagem como estava no momento. Lembro-me que o nevão era tal que me senti aflito de me perder atrás deles. Entra-se, vai-se e depois logo se vê. Com aquela coisa da adrenalina, vamos e logo vimos. Por acaso, o trabalho correu bem, mas vinha um bocado aflito. Não tinha a preparação física de militares da GNR e vinha já um pouco aflito. Eles de raquetes nos pés e eu de sapatilhas de pano.

As fronteiras éticas são relativas. Ultrapasso os limites éticos todos os meses. Trabalho para o *Correio da Manhã* e, por exemplo, faço fotografias de funerais todos os meses. Houve um indivíduo de Seia que foi assassinado no Brasil há alguns dias. A primeira coisa que tive de fazer foi bater à porta da família. Por acaso, cheguei meia hora depois de eles terem recibo a notícia, se não teria sido eu a dar a notícia. O meu objetivo era fazer a fotografia do pai com a fotografia do filho que morreu na mão. O pai tinha recebido a notícia há uma hora e o meu objetivo é apanhar o pai a sofrer com uma imagem na mão. Sinto-me mal com isso, naturalmente.

12 - Em que situações a fotografia pode pôr em causa o compromisso com a verdade do jornalismo?

Quando eu quiser. Ao fazer vídeo, há vários segundos e a máquina está a fazer vinte e quatro *frames* por segundo. Não dá para enganar. Ao contrário da imagem estática,

em que podem estar trinta pessoas e eu dar a entender que são mil. Na altura, havia as questões do BPN e lembro-me de um colega que veio, de propósito, fotografar uma dependência do BPN, a Castro D'Aire. A política do jornal era a imagem enviesada de um pormenor e ele fotografou BPN. Ele podia usar uma fotografia no Porto e dizer que foi em Viseu. Nessas situações também se está a comprometer a verdade. As linhas editoriais e as políticas seguidas por alguns jornais podem pôr margem de dúvida nos leitores em certas fotografias. Nas imagens de arquivo, o jornal tem de colocar a indicação que se trata de uma imagem de arquivo.

13 – O trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

O trabalho do redator pode condicionar e pode facilitar. Tenho a ideia que o fotojornalista é, cada vez mais, um profissional solitário. O repórter fotográfico vai sozinho. Agora nem tanto, mas houve uma altura em que eu é que tinha de fazer o trabalho dele. Punha-o ao telefone com os intervenientes nos acontecimentos e, muitas vezes, tinha de lhes abrir o caminho, quando esse papel devia ser do redator. Depende dos órgãos de comunicação social. Já tive problemas pelo redator interferir e por estar à distância. História de jornalistas que ligam para um hospital a fazerem-se passar por funcionários do consulado português, a tentarem enganar para obter informação, algo de que sou completamente contra, mas depois a família acaba por perceber, e eu, no dia a seguir, ter de ir fazer o trabalho e acabar por não fazer nada. Pode ter influência ou não se o redator tiver ou não ética profissional. Depois, a câmara pode ter uma influência grande no desenrolar dos acontecimentos. Vou fazer uma vigília, com velinhas acesas à frente de uma capela, mas depois veem um tipo de máquina fotográfica, e decidem cortar a estrada.

14 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Que me lembre, não. A legenda não é algo que leia com muita regularidade. Só se houver alguma coisa que não perceba e quero saber quem está na imagem.

15 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não vejo como concorrência. É completamente diferente. As imagens na televisão passam e não as fixamos. É mais fácil fixar uma capa de um jornal do que, propriamente, uma reportagem. A televisão é muita imagem corrida para nos prendermos num só *frame*. Só ser for pelo facto de ser possível filmar e depois tirar um *frame* dessas imagens. Há já jornais que fazem isso. De resto, não vejo como concorrência. Uma fotografia tem sempre mais impacto, até porque a imagem é escolhida num pacote de dez imagens. Sei que essa imagem vai ficar na cabeça das pessoas.

16 – E como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos, em especial nos media *online*?

Sou completamente contra isso. Entendo porque, às vezes, ainda estamos a chegar ao sítio e o jornal já tem a fotografia de alguém que presenciou o acontecimento. Percebo que a política do jornal *online* é ter as coisas o mais depressa possível, mas isso dá a ideia que qualquer pessoa pode fazer o trabalho. Os próprios jornais começam a achar que não precisam de ter profissionais porque qualquer pessoa envia uma fotografia e eles publicam. Desvaloriza a profissionalização do trabalho, situação que revolta um pouco. Os jornais não deviam aceitar, mas percebo o lado deles.

17 - A fotografia tem sido valorizada pelos órgãos de comunicação onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Por incrível que pareça, o *Correio da Manhã*, que na edição diária é o jornal com uma fotografia menos cuidada e elaborada, eles querem mesmo ser mais claros. Aquilo é um jornal para um miúdo de seis anos ou uma mulher de noventa anos lerem e ambos perceberem. Não sendo a boa fotografia, eles querem mesmo sempre ter fotografia. Por exemplo, houve um acidente, já passaram dez horas, mas eles querem fotografia nem que seja da estrada. Nunca publicam notícias sem fotografia. Sem querer exagerar, o *Correio da Manhã* publica cerca de trezentas fotos por dia. Não sei se é a contar com o *online*, mas publicam mesmo um número elevado.

Curiosamente, e contrariamente aos que dizem que o *Correio da Manhã* tem a pior fotografia, a verdade é que este jornal é o único que atualmente dá espaço à fotografia. A revista *Magazine Domingo* tem, em todas as edições, uma fotoreportagem de um repórter fotográfico. Isso já existiu no *JN*. O *Público* não tem um espaço para os repórteres da casa fazerem um trabalho fotográfico. Volta e meio, publicam uns suplementos. Claro que eles têm boa fotografia, mas, no meu ponto de vista, não são os que fazem melhor fotojornalismo.

18 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Depende muito da linha editorial. Em todo o lado há sítios que valorizam mais ou menos a fotografia. Para ser franco, não acompanho muito os jornais internacionais. Acompanho as agências, mas todas elas dão espaço à imagem. Há jornais que nem sequer têm foto na capa; têm uns quadradinhos, mas depois, às vezes, têm um anuário gigante com imagens. Não sei muito bem analisar isso.

19 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Trabalhei muito pouco no analógico, por isso prefiro não responder. Fiz dois ou três trabalhos no analógico. Por acaso, até me sentia mais seguro no analógico, mas o equipamento digital tinha mais qualidade. Nunca fiz um curso de fotografia ou me ensinaram a fotografar. Tirei um curso de Comunicação Social e aprendi a fazer jornalismo com uma câmara fotográfica. Aprendi mais tarde a trabalhar em manual no analógico e a revelar os filmes, mas nunca trabalhei no analógico. E tenho câmaras analógicas, mas por carolice.

20 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Mínimas. Faço um *crop,* subo um pouco os níveis de luminosidade, se for necessário, e ponho ou não um pouco de grão. Mais nada.

21 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

No fotojornalismo, não se deve mexer muito no *Photoshop*. Há até a ideia que se vamos alterar muito a imagem é porque não a fizemos como devia ser ou como pretendíamos, mas antigamente fazia-se máscaras e filtros no laboratório, no tempo

do analógico. Não tenho muito essa política porque dar textura às nuvens não eram as que estavam lá. Escurecer ou desfocar ali, dar mais de cor não me parece muito viável.

22 – A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

O repórter que trabalha todos os dias não tem tempo para "brincar" no *Photoshop*. Fotografa-se um jogo de desporto e, dez minutos depois, as fotos estão na linha. Há quem faça manipulação e depois nota-se. Sem querer criticar, os que fazem mais aqueles trabalhos de fotodocumentalismo, que fazem aquelas reportagens e andam duas semanas no sítio é que têm tempo de fazer esse trabalho de *Photoshop*. São esses trabalhos que aparecem a preto e branco e ninguém fotografa já em preto e branco. Nas fotos a preto e branco, tem de se puxar muito para ficar mesmo preto porque as máquinas fazem um cinzento, que não é bem preto. Mas quanto à pergunta, julgo que as pessoas continuam a confiar.

23 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Não me parece que as imagens de agência desvalorizem a linha editorial. Quando se fotografa para agência, já se faz o trabalho tendo em conta as diferentes linhas editoriais onde as fotografias podem ser publicadas. O *Correio da Manhã* até pode usar Lusa do princípio ao fim, mas continuam a enviar os repórteres porque querem continuar a ter o seu trabalho.

24 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

É muito mal pago. Principalmente, os *freelancers*. Só as agências estrangeiras é que pagam bem. A agência Lusa, que já pagou melhor, paga melhor do que o *Correio da Manhã*, embora este jornal já esteja a valorizar mais o fotojornalismo. A única diferença é que sou eu que tenho de gastar os três mil euros de uma lente para o desporto, computadores, etc., enquanto nos jornais, eles dão o equipamento todo ou dão um subsídio para uso desse esquipamento.

25 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo, nomeadamente as versões para *tablet* e edições *online*?

Definitivamente, não estão. Estão a fazer os mínimos. O acontecimento dá-se e eles põem apenas uma fotografia e já está. Poderiam ter muito mais. A Lusa está a fazer a versão para *iPad* e acho que até está bem aproveitado. Vão publicando umas fotoreportagens, uns vídeos. Quanto ao vídeo, já fiz e já deixei de fazer. O *Correio da Manhã* vai ter a Correio TV. Na altura, pediram-me, mas sou contra ser o repórter fotográfico a fazer o vídeo. Ou é um trabalho que se tem tempo para fazer as duas coisas ou é para esquecer. Depois, faturamos mil euros e entregamos duzentos e cinquenta à Segurança Social. Mais as Finanças. Quando se vai a ver, já é metade.

26 - Como vê o futuro do fotojornalismo? Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Embora agora esteja a passar uma fase menos boa, acredito que ainda vai piorar um bocado. Dá-me a sensação que os olhos caem mais depressa nas imagens do que nos textos, mesmo que ponham letras bem gordas.

Entrevista a Nuno Ferreira Santos, fotojornalista do jornal *Público*

Realizada 26 de setembro de 2012, em Lisboa

Biografia

«Nasci em Lisboa, em 1973. Comecei a trabalhar no jornal *Público* como estafeta, em 1993. Depois de um acidente, em 1995, passei para a administração, mas não era um trabalho de que gostava. Como já tinha esta paixão pela fotografia, tinha laboratório em casa e gostava de mostrar as minhas fotografias aos colegas fotógrafos, o administrador da altura pediu-me um currículo com os *hobbies*, onde estava descrita a paixão pela fotografia. Houve um lugar para o arquivo de fotografia, em 1998, para onde fui, já a pensar que a ideia seria passar para fotógrafo. A melhor escola de fotografia que tive foi a visualização de tanta fotografia de agência e dos meus colegas. No início, não foi fácil porque estávamos em mundos completamente diferentes. Em 2003, passei para a editoria de fotografia do jornal. Frequentei o curso de Fotojornalismo, Iluminação, Sistema de Zonas e Pós-Produção Digital, no Cenjor. Em 1993, ingressei no jornal *Público*. Desde 2003 que trabalho como fotógrafo do jornal.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Demonstrar, alterar ou denunciar situações que têm de ser tornadas públicas. É um bocado escrever só que, na fotografia, a comunicação é mais fácil e direta.

2 - Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes desde que iniciou o exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Aquilo que vou fazer amanhã, de certeza que é o que me vai marcar. Vou para todos os trabalhos com a mesma responsabilidade ou com o mesmo empenho. Claro que há serviços e serviços. As reportagens mais demoradas dão mais gozo do que retratos ou trabalhos de notícia mais imediata. A nível de trabalhos que marcaram, há a fotografia do ministro a fazer corninhos sobre a cabeça do deputado da CDU, as reportagens no Iraque, a da Grécia. Apesar de ter tido menos visibilidade, foi as que mais gostei de fazer. No Iraque, estive vinte dias, mas ao mesmo tempo é um livro tão grande que,

durante esse tempo, parece que não fiz nada. Ao contrário da crise na Grécia, onde estive lá oito dias.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tento demonstrar aquilo que estou a ver, tento não dar uma interpretação daquilo que está a ver. Às vezes, não é fácil porque, além de jornalistas, não somos robôs; somos pessoas. Com isto quero dizer que também temos opiniões.

5 - A que critérios recorre para selecionar as suas fotografias?

Nessa parte, os meus colegas seriam os melhores a responder. Como não tenho uma confiança muito grande no meu trabalho, sempre que integro a edição, para mim, aquilo é uma dor de cabeça porque tento pensar um bocado não em mim, mas no que os outros iriam gostar. Então, em vez de enviar uma fotografia, envio duas. Para mim, a parte da edição é sempre muito complicada.

6 - A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Em princípio, não devia intervir, mas acho que inconscientemente a educação ou vivência de vida vai fazer com que façamos o trabalho de uma maneira ou de outra. Devemos distanciar-nos e não tomar posição. Há sempre duas maneiras de contar a mesma história. Mesmo em fotografia, que é uma coisa que não podemos opinar através da escrita, mas há sempre duas maneiras de fazer a mesma coisa. Podemos fazer um lado ou outro. Quando vamos fazer um trabalho de denúncia social, aí tentamos ampliar um bocadinho o problema que se está a querer mostrar, mas em coberturas jornalísticas tenta-se não influenciar nada.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

A nível técnico, não tenho uma preferência. Tenho uma panóplia de instrumentos técnicos que uso conforme cada situação. A nível estético, é a escola do jornal onde eu trabalho. Como sempre trabalhei no *Público,* sempre gostei da fotografia do jornal e do trabalho dos seus fotógrafos. É o seguimento de uma escola, um tipo de fotografia que se nota. Quando Enric Vives-Rubio veio para o *Público*, analisei aquilo como uma experiência muito engraçada. Ele trazia estéticas diferentes de fotografar e nós tínhamos outras. Então, houve ali uma fusão entre o que eu gostava das coisas dele e

o que ele gostava das coisas dos outros. Há uma fusão do trabalho dos fotógrafos que se segue e isso faz a parte estética do trabalho.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

A primeira coisa que uma fotografia tem de ter é fazer-nos parar. Ter logo uma mensagem ou uma estética direta que nos faça parar e questionar a fotografia. Depois, pode ter mais mensagens subliminares devido à interpretação que se faça da fotografia, mas é um compromisso entre a estética e mensagem que transmite.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Tenta-se ser imparcial. Temos de ter a noção que podemos opinar numa fotografia, mas temos de ter algum cuidado e evitar fazê-lo. Não vejo isso como um paradoxo, desde que a pessoa evite fazê-lo.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Tento sempre defender a fotografia com a máxima de que a fotografia não mente. Desde que não seja alterada posteriormente, a fotografia é sempre verdade. Há sempre várias maneiras de fazer a mesma fotografia, mas não deixa de ser verdade. Pode-se puxar mais para um prato da balança do que para o outro, mas isso não será fotojornalismo. Só na parte social, em que as fotografias são mais encenadas, é que isso pode acontecer. Para mim, o fotojornalismo devia ter a menor intervenção possível e mesmo a nível físico.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

São produtos diferentes. Num plano mais aberto, torna-se concorrente na medida em que os jornais perderam poder e campo de terreno, com a televisão e a internet, e podem ir mais abaixo, assim como a fotografia. No entanto, os novos meios também podem ser um novo mercado.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Há o Nuno fotógrafo e o Nuno pessoa. O Nuno pessoa continua sempre a ser superior ao Nuno fotógrafo e os meus valores como pessoa não vão ser destruídos pelo Nuno fotojornalista. Desde que a busca de uma fotografia não vá contra os meus valores como pessoa, poderei fazer tudo. Tenho a perfeita noção que há situações que poderiam dar excelentes fotografias, exclusivas, mas não as faria. Se vir uma pessoa a afogar-se – nunca estive nesta situação e espero nunca estar – e me dissessem que não conseguiria salvar aquela pessoa, duvido que tirasse fotografia disso. Iria fazer todos os possíveis para tentar salvar a pessoa, mesmo sabendo que era impossível. Iria abandonar o Nuno fotojornalista. A fotografia do rapaz que é morto à catanada, não sei se conseguiria fazer a foto. Tinha de estar na situação para responder. É um bocado controverso. Duvido que conseguisse, mas não estou certo.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelo *Público* desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Trabalho no *Público* desde que o jornal tinha um ano, mas não estou no mundo fotográfico desde essa altura. A minha opinião tem a sua validade, mas não vive o início do jornal. O *Público* foi revolucionário em termos de jornalismo e uma mais-valia para o jornalismo português. Comparativamente com outros jornais que existiam em países vizinhos, o *Público* é médio mais. Foi um jornal que veio romper com tudo o que se fazia no fotojornalismo e isso é fantástico. Toda a gente gozava com os fotógrafos do *Público*. Diziam que tinham uma perna mais comprida do que a outra. Depois há outra questão, ao princípio, os fotojornalistas tinham todo o seu espaço e toda e qualquer imagem era decidida pela secção de fotografia. Com o passar dos anos, todos os outros jornais tentavam igualar-se, mas depois a nível da parte económica, do mercado e do dinheiro, o *Público* começou a andar atrás dos outros. Porque o *Correio da Manhã* ou outro jornal vendiam mais, passou-se a baixar de qualidade. Antigamente, o *Público* era um *Expresso* diário. E depois, começaram a aparecer as notícias pequeninas, as fotografias minúsculas. A qualidade da fotografia começou a perder-se. Hoje, vejo fotografias publicadas no nosso jornal que antes era impossível. Fotografias vindas de fora sem qualidade técnica e são puxadas para página. O *Público* foi uma revolução gigante, o topo dos topos. A nível financeiro, baixou de qualidade

para tentar encontrar soluções, que, a meu ver, não resolvem o problema do jornal. Hoje está um pouco melhor, mas já teve os seus tempos áureos.

14 - Considera que o trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Isso é a mesma coisa que qualquer casal. Há casais que funcionam e outros que não. Tem todas as condições para funcionar, desde que um não se meta no trabalho do outro. Apesar de ser o mesmo trabalho, são partes diferentes. Defendo muito o diálogo entre as duas pessoas. Às vezes, o problema é o redator não aceitar que a fotografia é parte do trabalho dele. Uma máxima do *Público* é que a fotografia não é uma ilustração do texto. A fotografia também é uma interpretação dos jornais.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Depende das plataformas. Não sou um sábio do que se passa lá fora, mas em Inglaterra, em geral, não gosto dos jornais. Em Espanha, gosto de algumas coisas da revista do *El País*. Mas acho que não é muito superior. Nos países nórdicos, é que fiquei surpreso. Uma vez, realizei um trabalho de futebol para uma revista sueca. Vieram dois jornalistas e pedi-lhes para trazerem a publicação para ver a revistazeca. Quando vi a revista, fiquei a tremer. Eles fotografam bem. É outra linguagem completamente diferente da nossa. É outra escola. Adorava fazer um estágio de seis meses para aprender novas ideias. Mas fiquei impressionado. Uma simples revista de futebol tinha reportagens grandes e uma fotografia com uma qualidade e espaço que fiquei abismado. Depois, mostraram-me outra revista.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Em concreto, não me recordo de uma situação. Às vezes, a legenda não está tão bem como deveria. Tem a ver com o *deadline* de fecho. A legenda, por vezes, não é escrita por um jornalista, mas por um gráfico.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Tem coisas fascinantes e coisas más. Mas não gosto de tempestades das coisas más e nós temos de nos adaptar e passar à frente. Com o analógico, não fazia quinhentas fotografias numa entrevista. Fazia cinquenta ou sessenta, no máximo. Era mais um

sniper. Tinha poucas “balas e cada bala tinha de abater animal”. Não poderia andar a disparar à rachada. Nessa altura, pensava-se mais na fotografia, no enquadramento. Na altura, surgia uma ideia e fazia-se duas ou três fotografias, depois, tinha-se outra ideia a fazia-se dois ou três disparos. Mesmo que disparássemos trinta e seis vezes, íamos ter várias ideias. No digital, como se tem uma ideia e faz-se trinta disparos, vamos ter menos tempo para ter ideias. Passado algum tempo, já estamos cansados de disparar. Nos outros assuntos, o digital trouxe a democratização da fotografia. Acho isso fantástico para o mundo. Amanhã, as pessoas vão de férias, podem fotografar à vontade, ou decidem fazer um blogue e podem fazer o que quiserem com a fotografia. Acho isso fantástico. Agora, se antigamente havia cem fotógrafos, agora há milhões. Antigamente, quem queria ser fotógrafo, tinha mesmo querer, pois ia gastar um dinheirão. Gastava-se dinheiro e tinha de se fazer alguma coisa com qualidade. No tempo do analógico, só era fotógrafo quem, realmente, o queria ser. Hoje, qualquer pessoa é fotógrafa. Sou a favor da democratização da fotografia, a nível global. Se a nível editorial e por parte das chefias, esta diferença fosse tido em conta, não havia problema nenhum. Só é fotógrafo um profissional sério, agora não se é fotógrafo porque assim se intitula. Por essa parte é que choro um pouco o analógico. Mesmo que não fosse muito bom, tinha esse crédito de querer vir a ser.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Quando passei a trabalhar digitalmente, o Photoshop foi uma ferramenta que comecei logo a usar. Uso e gosto de usar. Em vez de estar num laboratório, a ampliar fotografias em papel, o Photoshop faz, mais ou menos, a mesma coisa que em laboratório se fazia ou muito menos. A regra será fazer no Photoshop o que se faria em laboratório. Agora, já tenho medo de dizer a palavra Photoshop. Quando estou a fazer uma reportagem, quando ouço essa palavra, já sei o que querem dizer. Fico logo todo irritado. No Photoshop, a única coisa que tento fazer é uma melhoria de luz e contraste. Quando estou a fotografar, a máquina não tem o mesmo poder da visão humana. Estou a ver uma coisa, mas quando se faz a fotografia, a imagem fica de uma maneira diferente. Tento fotografar de uma maneira que depois possa equilibrar melhor as luzes no Photoshop. É uma questão de equilibrar de luzes, os pretos ficarem

um pouco mais pretos. Sei que a máquina não tem a mesma amplitude do que aquilo que vejo.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

É não alterar a imagem em nada. Apenas a nível de luz, luminosidade ou contraste. É impensável retirar ou acrescentar alguma coisa.

20 – A edição da imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Por uns pagam os outros. Temos ouvido umas notícias, mesmo a nível de fotojornalismo. A Reuters põe mais nuvens, etc. Claro que isso faz com que o público que siga o fotojornalismo comece a ter essas dúvidas. Para mim, é impensável apagar uma ruga na pessoa ou a coisa mais insignificante para não ter qualquer telhado de vidro.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Há várias maneiras de ver a mesma situação. Para mim, não tem nada a ver com concorrência e até os posso defender desde que haja a sabedoria de distinguir. Se a nível editorial essa diferença não é vista, já começo a sentir um bocado que estão a meter tudo no mesmo tacho. Não gosto de levantar grandes tempestades. As coisas acontecem e nós temos de lutar contra elas ou adaptarmo-nos. A melhor maneira é adaptarmo-nos, fazer o melhor trabalho e mostrar que existe diferença entre uma coisa e a outra. Na parte empresarial, às vezes, faz-me imensa confusão porque o mundo está a evoluir, mas as coisas parecem que estão a regredir. Sinto isso em relação ao fotojornalismo, mas a nível editorial e não de fotógrafos.

22 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Tem a ver sempre redução de custos. O corte recai sempre na parte mais fraca. As agências têm o que o *freelancer* ou um jornalista dos diversos órgãos não terá. Em certas situações, é normal que sejam utilizadas as fotografias de agências. Num campeonato europeu de futebol, se formos fotografar esse assunto, não o podemos fazer da mesma maneira; não podemos competir com as agências que têm meios

muito superiores. A minha reportagem ao Iraque foi de uma maneira, mas se fosse para cobrir uma guerra, as agências têm mais meios, para andar de helicóptero, etc. Há espaço para os três e acho que as agências podem funcionar. O único problema é que os jornais deveriam ter o seu próprio *staff* para ter uma imagem própria.

Pode pôr em causa a identidade do jornal, dependendo das pessoas que se vai usar. Isto já ultrapassa o fotojornalismo, tem a ver com uma parte mais pessoal. Acho que pode criar algum tipo de atrito nas equipas. Há uma equipa que vem de fora e faz os trabalhos melhores, que quem é da "casa" também gostaria de fazer. Na minha ideologia, isso nunca existiria. Poderia haver, esporadicamente, trabalhos de *freelancers,* mas se cada meio tivesse os seus próprios trabalhadores teria uma imagem própria. Para um freelancer, o trabalho escasseia bastante em Portugal.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Não é uma fase má. É como está. Acho que estamos perto do fundo, por isso não pode piorar muito mais. Só pode melhorar. Temos de nos defender e criar o nosso próprio espaço. Não precisamos de estar sentados nos jornais, à espera que o redator tenha uma ideia para começarmos a fazer. Não. Também é importante termos os nossos próprios trabalhos. Embora o jornalismo esteja mal, podemos propor e fazer o nosso trabalho, mesmo que não seja publicado. Fazer o nosso trabalho da maneira como consideramos que deve ser realizado.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive?

É um mundo novo. O saber aproveitar é um pouco relativo. Como é as pessoas vão pagar esta crise? Agora, todos os governos tomam as suas atitudes e, às vezes, pode não resultar. A nível do *Público*, acho que têm tentado. Se calhar, o produto final não está ainda como era desejado porque há ainda muita coisa para fazer. Deveriam cortar em algumas coisas e apostar noutras. Não é falar em fazer tudo porque, depois, acabamos por não fazer nada. Até o próprio fotógrafo já começa a ter a noção que a net é o futuro. Se antigamente olhávamos para a net de lado e só víamos o papel, agora já se pensa: "Se calhar, é melhor fazer para o papel e depois apostar a sério, na Internet". A nível de *iPad,* o *Público* está a apostar e a querer crescer.

25 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Monetariamente, não. Houve várias fases. Tendo em conta a fase em que entrei, sou relativamente mal pago. Mas isso tem a ver com a minha maneira de ser. Para mim, recebo um X valor. Consigo fazer a minha vida normal, mas se olhar para as pessoas que estão ao meu lado, já não acho bom. Se pensar nos outros fotojornalistas, acho que é mal pago.

Entrevista a Nuno Veiga, fotojornalista colaborador da Lusa, no Alentejo

Recebida por *e-mail* a 17 de setembro de 2012

Biografia

Nuno Miguel Santos da Veiga nasceu a 22 de junho de 1973, em Elvas, Portugal. Autodidata, tirou o curso de Comunicação Social Nível III, na Escola Profissional da Região Alentejo (Polo de Elvas). Começou a trabalhar na imprensa local como repórter fotográfico. Em 1997, tornou-se correspondente da agência Lusa, mais tarde, também dos jornais *Record* e *A Bola*, até hoje.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Muito importante. Mostra o que as palavras não conseguem explicar, de forma muito direta e de fácil leitura.

2 - Que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes ao longo do exercício fotográfico?

Todas são documentos do tempo que vivemos. Claro que, para mim, são mais importantes aquelas dos eventos maiores em que estive presente, mas como documento histórico todas têm a sua relevância.

3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Quando tratam de temas sociais fortes ou temas polémicos.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objectivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tento ser isento e mostrar a (parte da) realidade como ela é.

5 - Enquanto editor, a que critérios recorre para selecionar as fotografias?

Sempre a sua importância enquanto produto jornalístico em primeiro, ficando para depois a componente técnica. Se for possível conjugar as duas componentes, ótimo.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Sempre. A deontologia ou falta dela e o respeito ou falta dele pelos fotografados dependem sempre do fotógrafo.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Depende do tipo de fotografia que pretendo. Mas tento sempre o equilíbrio entre a luz, a estética e a informação.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Depende das circunstâncias, uma fotografia de um acontecimento importante mesmo que desfocada ou tremida pode ser importante como prova documental… Uma foto tremida e arrastada do *World Trade Center* a ruir pode ser de grande valor documental, por exemplo, especialmente se for a única.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Temos que ser equilibrados. Uma foto pode ter uma perspetiva exagerada se se perceber que não é real. Não podemos induzir em erro os "leitores" das imagens.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Sempre, desde que o fotojornalista não seja correto deontologicamente. Se quisermos, podemos mostrar parte da realidade, dar uma ideia errada da mesma.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Cada um tem o seu espaço. Uma fotografia é mais imediata, direta e sendo uma "boa" foto, que contenha a informação relevante, pode valer mais que mil palavras e que mil imagens (planos) de televisão.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Depende das situações. Se realmente for algo muito importante, tento todas as hipóteses, mas sempre sem desrespeitar os valores morais e de privacidade das pessoas envolvidas.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelos órgãos de comunicação onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de

afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

A notícia escrita tem sempre um espaço de maior importância, mas na minha opinião cada um tem o seu espaço e complementam-se. Tendo em conta que trabalho para uma agência noticiosa, a notícia tem mais importância, mas a fotografia é também encarada com grande importância.

14 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Tento trabalhar sempre em equipa com o meu colega da escrita. Também sou um jornalista e o nosso trabalho deve complementar-se. A boa relação pode valorizar o produto final, quer de um quer do outro.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Posso estar enganado, mas dá-me a ideia que no estrangeiro a fotografia tem mais importância para os media.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Pode acontecer. Em certas circunstâncias, uma legenda errada estraga toda a verdade de uma foto. O "casamento" palavras/imagem tem que ser sempre respeitado.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Fotografa-se mais e temos a vida facilitada no processamento das imagens. Por outro lado, toda a gente tem uma máquina fotográfica e, por vezes, os populares curiosos atrapalham um pouco ao quererem também fotografar.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Apenas reenquadrar e regularizar brilho/contraste.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Desde que não altere a realidade e conte a verdade dos factos, cada um pode fazer como entender. A própria câmara tem vários parâmetros que podem ser muito variados e isso faz parte da fotografia.

20 – A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Sempre se editaram as imagens, desde o tempo do negativo. A diferença é que a edição era feita na câmara escura e hoje no computador.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Em situações excecionais, os jornalistas-cidadãos são os únicos testemunhos de acontecimentos e nesses casos são muito importantes. Quanto ao uso de imagens das agências, infelizmente, estamos em crise no nosso setor também… Cada vez somos menos no ativo.

22 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Tem tudo a ver com redução de custos…

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Já vem sendo desvalorizada. Na imprensa regional, temos o jornalista que fotografa e se bem calha ainda faz vídeo… Estamos a perder a especialização e a qualidade nos serviços. Até em órgãos nacionais isso já acontece. A crise a isso obriga. Não tem a ver com qualidade ou não dos serviços, mas sim com redução de custos.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Na minha opinião, muitos fotojornalistas são mais fotógrafos do que jornalistas. Preocupam-se muito com a técnica e com a imagem e pouco com a notícia que estão a registar. Se a tendência é uma pessoa assumir várias funções, então temos também que saber escrever se for necessário e fazer vídeo. Temos que agarrar as novas valências relacionadas com a imagem - falo do vídeo - e apostar nessa área, já que todos os órgãos de informação têm *sites* com vídeos.

25 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Não. Nunca ganhei bem, apenas tenho o privilégio de fazer o que gosto, viver onde gosto e ganhar o suficiente para ir vivendo.

26 - É mais "difícil" ser fotojornalista no Alentejo do que em Lisboa ou Porto, onde estão concentrados os grupos de comunicação social?

Sim. O mercado de trabalho é minúsculo comparando com os grandes centros. Um fotojornalista *freelancer* no Alentejo muito dificilmente sobrevive apenas com essa profissão. Infelizmente, somos muito poucos…

Entrevista a Patrícia de Melo Moreira, repórter fotográfico da Agência France Press e membro da 4See Photographers

Entrevista realizada a 19 de dezembro de 2012, em Lisboa

Biografia

«Nasci a 9 de maio de 1983. A fotografia surgiu quando acabei o 12ºano. Concorri para faculdade para o curso de Comunicação Social, mas não entrei. Nesse ano, a média estava alta e decidi fazer melhorias. Tinha duas disciplinas para melhorar, que era História e Português. Era difícil ir às aulas apenas por duas disciplinas e, ainda por cima, uma era de manhã e outra à tarde. Então, o meu pai sugeriu-me que arranjasse um *part-time* ou outra coisa para fazer. Como durante o dia, o meu horário era disperso porque só tinha aulas de manhã e outra à tarde, arranjei um *part-time* à noite. Fui trabalhar nos Correios. Já estava a trabalhar cinco horas por dia em turnos, já tinha o meu dinheiro ao final do mês e pensei: "E agora, o que é que vou fazer com o meu dinheiro?". Pus a hipótese da faculdade de lado e fui à procura de cursos de Fotografia e encontrei a ETIC. Comecei pelo curso de Fotografia geral e mantive o meu *part-time* porque tinha de pagar o curso. Estive dois anos na ETIC. Fiz o geral e depois o curso de Fotografia Documental. Quando acabo o curso, ganhei uma bolsa de estudo em Itália pela Escola de Leonardo da Vinci, num programa europeu. Fui para lá durante três meses. Conheci outras coisas e quando regressei já não queria estar em casa. Fui viver sozinha. No meio disto tudo, queria muito fazer um estágio, mas como já tinha escolhido trabalhar e ganhar dinheiro, estava sempre em *part-times*. Vivia sozinha e tinha contas a pagar. Nunca pude fazer um estágio porque isso implicava ter de deixar de trabalhar. Então, na altura, comecei por colaborar com revistas e projetos pequenos. Tinha conhecido algumas pessoas na escola e alguma delas tinham ido estagiar para aqui e para ali. Tinham trabalhos de fotografias para fazer. Trabalhos singulares, como festas e esse tipo de coisas. Conheci um colega jornalista que tinha muita vontade de fazer reportagens. Fiz parelha com ele e íamos à procura das nossas histórias. Na altura, ainda era possível vender histórias aos jornais e revistas, o que hoje é completamente impossível. Fomo-nos mantendo assim durante três ou quatro anos. Trabalhávamos com a *Notícias Magazine*, *Notícias Sábado*, *Pública*, onde tivemos uma rubrica de retrato durante um ano. Quando começou a crise, despedimentos e

cortes nas redações, nós como colaboradores fomos à vida. Foi na altura que pensei em deixar porque fiquei cinco meses sem publicar quase nenhum trabalho e nessa altura já tinha publicado imensos. As redações não tinham espaço, não havia nada até que surgiu um convite do Francisco Leong para começar a fazer alguns trabalhos para a Agence France Press, onde estou há quase dois anos e meio.»

1 - O que a trouxe para o fotojornalismo, numa altura de crise e em que é tão difícil singrar na profissão?

Sempre quis seguir jornalismo. A minha visão não era romântica, a minha visão era social. Gostava muito de falar e conhecer pessoas diferentes. Sempre achei que o fotojornalismo era uma maneira de conseguir ganhar a vida a conhecer coisas diferentes. Também é um pouco romântico, é certo, mas na realidade isso acontece. Num dia, estou a fazer política e no outro dia estou a fazer outra coisa qualquer. Conhecem-se coisas completamente diferentes. Tenho a melhor profissão do mundo. Apesar de não a viver como muitos outros fotojornalistas vivem, o que é ainda mais espetacular. Foi essa a razão que me trouxe para o fotojornalismo: a possibilidade de conhecer diferentes realidades.

Existe pessoal da minha idade no fotojornalismo que tem uma qualidade muito grande. Há também uma geração muito boa até aos trinta e cinco, quarenta anos… em que existe uma linha. Os fotógrafos dessa geração – esperamos que sim – é que vão ser os próximos editores. Se forem, o futuro pode ser bom para o fotojornalismo, se não acontecer, então é muito mau.

2 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Para mim, a função principal do fotojornalismo é informar. Isso tem de estar presente em todas as fotografias, quer sejam ou não bonitas. Além de informar, a fotografia deve sensibilizar, mostrar certas realidades.

3 – Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes desde que começou a trabalhar como fotógrafa? 4 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Desde que estou na Agence France Press, as fotografias que têm tido impacto são as reportagens em manifestações. Está toda a gente a dizer que tenho de as deixar de

fotografar, mas eu vejo isto ao contrário. Isto de acompanhar um país em crise e fotografar quase todas as manifestações que se passam nos últimos dois anos, marca. Vê-se muito o estado do país por aí e também se percebe muitas coisas que se estão passar. Depois, também fazer o oposto, que é fotografar os políticos.

4b) - Que tipo de trabalhos é que a Agence France Press privilegia?

Há uns tempos, considerava que era uma perseguição estarem sempre a bater na tecla da crise. Lembro-me que falava com colegas no escritório e comentávamos porque não ir fazer trabalhos sobre a crise, mas que são pessoas que deram à volta à crise. Não mostrar só a crise, mas mostrar que existem pessoas em Portugal que querem fazer coisas boas, aproveitar a situação negativa para dar a volta às suas vidas porque já acordaram para algo que é real, mas apercebo-me que é difícil. Quanto mais negativo, mais vende.

5 - De que forma tenta ser (ou não) objetiva na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

O meu trabalho é isso mesmo: reportar factos e realidades. Para isso, tenho sempre de saber o contexto em que estou a fotografar. Também tento não usar ferramentas, como o *Photoshop*, em demasia que possam destorcer a realidade. Uso várias lentes focais para tentar dar o máximo de opções para uma melhor cobertura fotográfica do acontecimento.

6 - A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafa intervém no exercício da profissão?

Há características que têm de ser comuns aos fotojornalistas, que é o facto de terem de ser pessoas atentas e têm de ser humanas. Para registar, seja um momento de desporto, seja de política, tem de se perceber o que se está a passar. Se estamos a fotografar seres humanos, temos de ter humanidade e sensibilidade para perceber o que se está ali a passar. É isso que temos de passar para a fotografia.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Os critérios técnicos numa agência como a Agence France Press são exigentes, no sentido em que temos de fornecer fotos para várias plataformas, web, jornais e tudo o mais. Por isso, em determinado assunto, temos de ter um certo número de fotos, com diferentes enquadramentos: ao alto ou ao baixo, planos abertos ou fechados, etc. Não

é estar a limitar o fotógrafo, mas dizer que estes critérios são os básicos que pedimos e o resto podemos fazer à vontade. Como estamos em Portugal, o plano é mais fechado. Se estivéssemos nos Estados Unidos, não haveria essa necessidade. Passos Coelho não é tão importante como Obama. Mas a agência para a qual estou a trabalhar tem abertura suficiente para pôr fotos de um plano aberto porque também tem em consideração a minha linguagem fotográfica. Os outros critérios são os mesmos de outras agências: que tenha o mínimo de manipulação ou Photoshop possível.

8 - A que critérios recorre para selecionar as fotografias que envia para linha?

A informação tem de estar na foto, obrigatoriamente. O importante é estar lá o assunto. Posso estar numa reportagem e fotografar uma situação gira que não tinha nada a ver com o que está a acontecer: faço a foto e, se calhar, até a vou enviar para a linha, mas não vai com o mesmo título. Uma foto não tem que ser o momento explícito. Posso passar na mesma a mensagem e fazer uma foto interessante. Procurar mais para além daquela imagem que está à nossa frente.

9 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Continuo a achar que uma boa imagem tem de ter o momento. Lembro-me de fotografias que me ficaram na memória e das quais não esqueço, apesar de já as ter visto há muitos anos. Para mim, uma boa fotografia é aquela que passou muito para além da estética. O meu pai gostava muito de fotografia e guardava muitas revistas em micas. Ele gostava muito de bandas de rock. Lembro-me de ele me mostrar uma foto de um concerto de Led Zeppelin dos anos 70 em que um tipo invadiu o campo do estádio todo nu. Tem os cabelos compridos e os polícias britânicos estão todos a pôr o capacete à frente. Não me lembro do fotógrafo. Toda a expressão do corpo dele parece Jesus Cristo. Tem uma imensa carga policial à volta dele, mas não o estão a condicionar. Até parece que estão comprometidos com a sua atitude. Essa foto hoje não teria tanto peso, nem seria um ícone como foi na época, mas continuava a ser uma boa foto. Gosto de ver fotografias do momento, como gosto de ver fotografias de fotógrafos que procuram uma boa imagem numa situação banal e que já foi vista não sei quanta vezes, mas conseguem ver aquela situação de um ponto de vista diferente.

10 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

É e não é um paradoxo. No fotojornalismo, tem sempre de tentar ser o espelho da realidade, mas também é o reflexo da maneira como o fotógrafo viu aquele momento, até mesmo da interpretação técnica que ele fez daquele momento. Se fechou mais ou menos o obturador, todas essas coisas têm a ver com a interpretação do fotógrafo.

11 - Em que situações a fotografia pode pôr em causa a verdade da notícia/reportagem?

Se um fotógrafo usar as ferramentas de edição como o *Photoshop* de modo errado, por exemplo, eliminando ou colonando elementos, atenuando gamas cromáticas ou mesmo recortando a imagem original para dar destaque apenas a alguma ação que possa alterar a realidade. Também em alguns casos os jornais/publicações utilizam fotos de arquivo, que podem ter sido feitas num determinado contexto para ilustrar outro diferente contexto.

12 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não vejo a televisão como concorrente. Acho que fotografia e televisão são duas coisas completamente díspares.

13 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Não consigo responder a isso. No momento em que for confrontada com uma situação, responderei. A nível ético, pretendo sempre corresponder ao código profissional. A nível físico, já se percebeu que não tenho um radar muito bom. Há sempre alguma coisa que me vai cair em cima. Estava mais preocupada em fotografar. Não tenho grandes barreiras, mas se fosse uma situação pior, se calhar congelava.

14 - A fotografia tem sido valorizada nos jornais e revistas com que tem colaborado e, nos últimos dois anos e meios, na Agende France Press?

Bastante. Sinceramente, acredito que na France Press existe espaço para pôr a minha linguagem e corresponder àquilo que eles querem.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Depende dos sítios, mas de uma maneira geral sim. O *Le Monde* tem mais para ler do que para ver. Tem menos fotografias do que tem o *Público*, mas às vezes mais vale ter poucas fotografias, mas boas do que estar a encher o jornal de fotos que não interessam.

16 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Nunca tive problemas a trabalhar com nenhum jornalista, embora tenha duas noções. Trabalhei com um redator durante muito tempo e formávamos uma equipa. Isso é uma coisa. Também sou colaboradora do jornal i e uma coisa são os redatores que estão na AFP. São pessoas completamente diferentes. Aí, nós é que temos nos adaptar aos redatores. É mais fácil para eles do que propriamente para nós.

17 - Geralmente, a escolha da legendagem da autoria do editor de secção ou de fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Em legendas, não, mas situações de manipulação e *crops* já aconteceram. Em Portugal, sai muitas fotografias de jogos e desporto e aí acho que sim, fora aquelas situações que nós não vemos. O grupo da Global Imagens faz imenso. N' *O Jogo*, aconteceu terem apagado um jogador numa foto de um jogo entre o Porto-Académica. No mesmo grupo, o *JN* publica a mesma foto correta.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Aprendi tudo em analógico, mas nunca trabalhei em analógico. O digital abriu muitas coisas, como a possibilidade de muita gente pegar na máquina fotográfica e fazer fotos. Acho que alterou mais nesse sentido do que propriamente a nível técnico.

19 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação que alterações costuma fazer nas fotografias?

Apenas o básico. Puxar o contraste, correção de cor, o *sharp* que é dar um pouco mais de foco nas imagens.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Não pode alterar o sentido, nem a realidade da imagem.

21 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Acho que alguns jornais passaram a não respeitar a fotografia e o trabalho do fotógrafo, o que é mau. Agora, de uma maneira geral, o público continua muito a acreditar na fotografia que vê e até mesmo nas fotografias de social que são bastante alteradas.

22 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Um cidadão não é jornalista. Pode ser testemunha de um acontecimento. É estar a atribuir qualidades a quem não as tem. O outro lado disso é estar numa manifestação e ter centenas de pessoas com telemóveis e câmaras pequeninas a fotografar. Às tantas, queremos fazer o trabalho da melhor maneira possível, mas não conseguimos porque estão lá essas pessoas todas. Essas pessoas não têm respeito, nem pelos fotógrafos, nem pelas outras pessoas. E o pior é que passam a ser vistos como um dos nossos e não são.

23 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Para mim, as pessoas não têm de fazer multitarefas. É horrível pensarem que têm pessoas suficientes para fazer tudo, quando têm outras pessoas para fazer determinado tipo de coisas. É estar a tirar qualidade aos jornalistas, ao jornalismo, à informação, ao jornal, a tudo. Uma coisa é termos formação para nos tornarmos melhor naquilo que estamos a fazer. Gostava de ter formação de vídeo porque a minha máquina tem essa possibilidade de filmar. (Atualmente, trabalho com equipamento da France Press, depois da agressão da polícia na manifestação).

Na France Press, a abordagem em relação a aprender vídeo é diferente. Perguntam-me: "Estás interessada em aprender vídeo?"- Estou. "Então, damos formação. Tu és fotógrafa *stringer*. Estás lá para fotografar. Se vires que há uma hipótese de fazer vídeo, faz". Se sentir que há hipótese de fazer, faço e pagam-me mais por isso. Não sou

obrigada a fazer. Está no meu poder de decisão se vou ou não fazer vídeo. Agora, com os meus colegas em certos jornais, não é assim. Já vi colegas que estão a trabalhar com as câmaras fotográficas e com as câmaras de vídeo. Acontece na Global Imagens, por exemplo. Nós até já gozamos. Já lhe chamamos de realizadores.

24 - Se estiver numa manifestação e houver confrontos, mas que não são a realidade do que aconteceu ao longo de todo o dia, que fotos envia para a France Press. As das manifestações ou irá enviar as dos confrontos?

Lá está. Não concordo em estar ali porque as pessoas que estão a atirar pedras estão a tentar provocar distúrbios. Já não faz parte da manifestação. A manifestação já passou há horas. Mas sendo parte ou não da manifestação, tenho de enviar a foto desses distúrbios porque é uma coisa que está a acontecer. O meu dever é informar. Vou é explicar na legenda o que se está a passar e escrever que aquelas pessoas estavam incorporadas na manifestação e o que elas estão a fazer. Estão a arremessar pedras aos polícias, nas escadas da Assembleia. Não sei as razões por que isso acontece. Estou a trabalhar para uma agência. Tenho de ter fotos de tudo o que se passou. Quem escolhe são os jornais. Se estiver a trabalhar para os jornais, quando chega ao ponto em que já estava tudo a descambar e já há pedras por todo o lado, o meu colega do *Público* disse: "O meu trabalho está feito. Vinha fazer a manifestação e vou-me embora. Esta foto não vai sair". Foi-se embora, mas eu como fotógrafa de agência tenho de lá ficar porque aquilo está a acontecer, também é notícia.

25 - Nos próximos anos, como vê o futuro da fotografia em Portugal? Irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Acho que vai ser cada vez mais difícil existirem jornalistas com o mesmo conceito daquele que conhecíamos nos últimos dez anos. Quando comecei noa fotografia, havia fotógrafos de referência, havia sítios de referência para se trabalhar, havia revistas que faziam boa fotografia documental, histórias de fundo. Hoje em dia, não há nada disso. Os editores – alguns – acham que qualquer pessoa pode fotografar, desde que tenha uma máquina fotográfica. Isso é uma ideia que foi mal incutida na escola porque alguns fotojornalistas ou pessoas que estavam ligadas ao fotojornalismo, porque não conseguiram continuar as carreiras, foram dar aulas e há toda uma nova geração de fotojornalistas. É um fenómeno de moda. Muitas pessoas começaram a pegar numa

máquina fotográfica e a achar que adoravam ser fotógrafos. A fotografia até é uma profissão romântica, andar a fotografar é bonito, é giro, mas não se pode enganar as pessoas. Não é por se ir tirar um curso numa escola que se é fotojornalista.

Vai haver cada vez uma desvalorização maior pelo fotojornalista indivíduo e cada vez se vai valorizar o cidadão-jornalista.

26 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Não. Começando pela exploração do *staff*. É estar a dar imensas tarefas àquelas pessoas que lá estão, que já são poucas, pois já sofreram cortes de pessoal, e depois sai uma coisa com má qualidade, sem ter pés nem cabeça. É uma coisa *voyeurista*, mas já não é informação. O único jornal que faz isso como deve ser, mas precisava de mais recursos humanos para fazer melhor é o *Público*. Há já algum tempo que vem investindo no *online*. Muito antes do que os jornais todos. Ao *Público* aquela foto poderia não interessar, mas para outros jornais, como o *Correio da Manhã* interessava.

27 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Não. Pelas pessoas que estão nos cargos de editores e diretores de jornais nacionais, a fotografia não é valorizada. Não se valoriza as pessoas novas que vem, que trazem uma visão diferente das coisas e que querem trazer mais qualidade para a fotografia. Muitas vezes, o que interessa é a tal informação sangrenta, o que é mau e se vai vender o suficiente e não a informação de qualidade.

Entrevista Pauliana Valente Pimentel, fotógrafa do coletivo Kameraphoto

Realizada em novembro de 2011, em Lisboa

Biografia

Nasceu em 1975, em Lisboa, onde vive e trabalha. Como fotógrafa *freelancer*, faz trabalhos de fotoreportagem desde 2000 para diversas revistas estrangeiras e portuguesas, bem como exposições colectivas e individuais. Fez o curso de Fotojornalismo no Cenjor e frequentou *workshops* de fotografia com Amy Arbus, Bob Sacha, Alex Majoli, Eric Lessing, David Alan Harvey e Andrea Pistolesi, tendo trabalhado como assistente destes dois últimos fotógrafos. Em 2005, participou no curso de fotografia do Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística. Pertence ao coletivo Kameraphoto e ao grupo de fotógrafos artísticos "Doze". Para além das obras coletivas, em 2009, foi publicado o primeiro livro de autora *VOL I*, pela editora Pierre von Kleist. Está representada na Galeria 3+1 Arte Contemporânea no Chiado, em Lisboa, e parte da sua obra pertence a colecionadores.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Mostrar a realidade, aquilo que as pessoas não podem ver porque estão longe e a função do fotógrafo é, seguindo uma certa temática, mostrar o que está a acontecer. Pelo menos, essa é função desejada.

2 – Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes durante o exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

São as fotografias que têm que ver com o meu trabalho mais pessoal. Nos últimos anos tenho fotografado muito o meu dia-a-dia, as pessoas que me rodeiam, dentro da minha faixa etária, sem pensar muito nisso, mas é a minha vivência. São essas fotos que têm chamado mais a atenção de toda a gente, não só dos meus amigos, mas também de pessoas que não me conhecem e veem o meu trabalho. Porque é uma coisa contemporânea, do país que nós temos. Temos a tendência de procurar coisas lá fora e eu optei por fotografar o que me rodeia e noto que são essas imagens que têm mais impacto.

3 - De que forma tenta ser (ou não) objetiva na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada? 4 - A sua maneira de estar e de ser intervém no exercício da profissão?

Quando se trabalha para a imprensa, vamos quase sempre com um jornalista. Portanto, dou espaço ao jornalista para colocar as perguntas que quer e tirar as suas notas; primeiro, tento sempre que o jornalista fique à vontade e só depois fotografo. Quando fotografo, a minha objetividade vem da minha subjetividade, ou seja, da maneira como eu olho para essa pessoa ou assunto e tento captar a sua essência. Mesmo que seja um político, em dez minutos, tento criar uma certa relação com as pessoas. É esse momento mágico que tento estabelecer que depois quero passar nas fotografias.

5 - A que critérios recorre para selecionar as fotografias?

Acima de tudo, estéticos: enquadramentos, luz e, às vezes, um olhar, um gesto, um movimento diferente. Por exemplo, estou a fazer um conjunto de retratos e a pessoa olha para baixo, mas embora não esteja à espera, esse olhar é mais forte do que se estivesse a olhar para mim. Podem ser pormenores.

6 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

De técnica não uso nada. Detesto *flash*, uso sempre a luz ambiente; às vezes, uso tripé, em caso de trabalhos em que preciso uma grande profundidade de campo. Mas, em imprensa, não uso. Sempre que chego a um sítio que tenho de fotografar, privilegio sempre a luz e tento usá-la. Depois, é tentar enquadrar o assunto da melhor forma, com uma composição bonita e que não seja confusa.

7 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

A fotografia tem de estar bem em termos de enquadramento e de luz. Do ponto de vista documental, tem de mostrar qualquer coisa, tem de passar às pessoas aquilo que a notícia é. Quando vai trabalhar uma temática, o fotógrafo tem de se informar para saber o que quer transmitir.

8 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Não é um paradoxo; faz parte. A fotografia é captada por uma pessoa. É como o jornalista, também não acredito que ele seja completamente objetivo. Como fotógrafos, temos a nossa maneira de olhar e isso também é real. O nosso olhar sobre um acontecimento também é a realidade.

9 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Quando tentam aldrabar e recorrem ao *Photoshop*. Numa fotografia de guerra, porem mísseis ou balas a mais na parede. Para mim, isso é inaceitável, mas acontece. Fazem do dia, noite. Só não acho mal no uso do *Photoshop*, desde que esteja identificado como tal.

10 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É outra linguagem. É uma linguagem que não gosto; vejo cada vez menos televisão. Já assistir a bons programas, por exemplo, na RTP2, mas não é nenhuma concorrência. É outra linguagem que se devem complementar. Gosto de ver um programa televisivo imagens bem trabalhadas. Já fiz um documentário, embora não me veja a filmar.

11 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Se falarmos de fotojornalismo de ter de ter aquela imagem que mais ninguém tem, eu não tenho nada disso. Só trabalhei em imprensa a sério no jornal *I*, durante dois anos; desde que abriu até há pouco tempo, em que fomos todos despedidos. E uma coisa que me fazia muita confusão era quando tínhamos de ter aquela imagem que era feita no próprio dia, a fotografia exclusiva, numa notícia de última hora. Atrofio um bocado porque, para já, não gosto de ter vinte fotógrafos atrás de mim, faz-me confusão aquela ideia de ter de estar de cima do acontecimento. Para mim, a exclusividade é mostrar a maneira como olho um assunto e não apanhar o militar a ser morto. Aliás, se vir alguém a ser morto, não tiro a fotografia. Ainda há tempos, houve a manifestação junto da Assembleia da República, em que houve bastante confusão; quiseram entrar para a Assembleia, estava com João Pina, e, de repente, reparei que iria haver confusão, enquanto João Pina correu no sentido da confusão, para apanhar a imagem

exclusiva, eu, simplesmente, não quis saber. A imagem exclusiva é tentar mostrar algo único, dentro do meu trabalho.

12 - A fotografia tem sido valorizada pelos jornais onde tem colaborado desde que começou a trabalhar como fotógrafa? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e qual tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

No *i,* sim. Pelo menos, durante o primeiro ano. Agora, já não. A equipa de fotografia, que era a Kameraphoto, foi toda despedida.

13 - O trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, funciona como um bom trabalho de equipa?

Uns condicionam menos do que outros, mas há sempre condicionantes. Por exemplo, quando temos pouco tempo. Sempre respeitei os jornalistas-redatores e, a verdade, é que eles, às vezes, não têm em atenção o nosso trabalho. Normalmente, até prefiro fazer o trabalho sozinha porque tenho toda a liberdade e todo o tempo do mundo para perguntar o que queria e sentir a pessoa de outra maneira. Contudo, quando era política e como não me sentia muito à-vontade, sempre preferi ir com o jornalista. Condiciona negativamente em alguns casos e de forma positiva noutros, mas condiciona sempre.

14 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

É óbvio que é diferente em todo o lado. Também trabalhei em Istambul, no jornal principal da Turquia, o *Hürriyet Daily News*, onde estive dez dias intensos a trabalhar mesmo com eles e as preocupações são as mesmas, mas a forma de trabalhar é outra porque a redação é gigantesca e só conseguimos fazer um ou dois trabalhos por dia. Aqui, em Lisboa, é uma aldeia. Há países em que as condições são melhores, mas há outros em que são piores. Também não conheço assim tão bem a realidade internacional para estar a responder. Na medida do possível, não é mau de todo; é um trabalho mal pago, cada vez pior, mas, em termos de condições, não é mau. Trabalhava no *I* e era super bem tratada, tinha a liberdade toda do mundo; nem tinha que ir lá, enviava as fotografias de casa. Claro que também tinha os meus stresses; aquela coisa dos diários de ter de enviar os trabalhos no próprio dia e, às vezes, ficava

frustrada, mas gostava. Tive pena de ter de ir embora porque foi uma boa experiência. Ao princípio, nem éramos mal pagos, depois é que foram cortando.

15 - Geralmente, a legendagem das fotografias é da autoria do editor de secção? Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Não estou sempre em cima, mas nunca houve nada escandaloso. Já reparei que, no *I,* ou não punham o meu nome ou trocavam o nome da pessoa que era fotografada. Mais neste aspecto. Nunca vi uma coisa completamente fora do acontecimento. Até porque, normalmente, faço sempre os *file info*. Mesmo a nível internacional, temos um arquivo na Kameraphoto e sempre que vão buscar uma imagem nova tem lá a legenda.

16 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

A rapidez e poupei dinheiro. Mas ainda faço filme para certos trabalhos porque é outro *feeling*. Realizei o trabalho do Cáucaso das duas maneiras, mas depois acabou por fazer mais sentido o filme, mas a parte digital usei na galeria. São duas linguagens diferentes. No projeto *Diário da República*, fiz em digital por causa do tempo. Tínhamos que fotografar todos os meses, não havia muito dinheiro e tivemos de fazer em digital. Mas estou cada vez mais farta do formato do digital e já decidi que, se calhar, para o ano vou fazer filme ou começo a cortar o formato e opto por um 6: 7, de que gosto muito. O importante é o que se quer mostrar; depois, se é digital, se é com um *iPhone*, é irrelevante.

17 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Pouco. Não percebo nada de *Photoshop*. Normalmente, como fotografo em *Raw*, tenho de puxar os contrastes, um ligeiro enquadramento se a foto está um pouco torta. Posso retirar uma dominante de cor que não gosto tanto.

18 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Só mesmo tornar a imagem fidedigna ao que o fotógrafo viu. Se está num tom azul, corrigir essa temperatura de cor. No fundo, fazer com que a imagem seja o mais real possível.

19 – A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Não. Desde que seja bem explicado, há imagens que vivem do *Photoshop,* trabalhos mais artísticos em que isso é permitido. Não me chocaria ver publicado no jornal um trabalho artístico bem feito. É interessante, desde que esteja identificado.

20 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que conseguem divulgar, cada vez mais, as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Não acho nada mal. Se alguma coisa importante está a acontecer e existe alguém no local que possa captar uma imagem desse momento, isso é importantíssimo. Não é concorrência. O que acontece de perigoso é os próprios jornais, por estas fotografias serem gratuitas ou por se pagar um preço mínimo, deixarem de mandar fotógrafos profissionais a fazer o trabalho de reportagem. Há que continuar a distinguir um fotógrafo amador de um profissional. Basta olhar para uma imagem para saber se foi concebida por um amador ou por um profissional. Por algum motivo somos considerados profissionais. É como um músico amador e um profissional; consegue-se distinguir muito facilmente. E o profissionalismo tem de continuar a ser valorizado.

21 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

É consequência da crise e da falta de dinheiro. Há jornais e revistas a fechar. É o que estamos a viver neste momento e é muito triste. O *I* era um jornal muito interessante, com o trabalho da Céu Guarda e da Kamera, achava que era forte pela imagem, teve alguns prémios, se calhar, graças à fotografia e agora, de repente, foi tudo à vida. É o que está a acontecer e não há nada a fazer. A imagem vai sempre continuar a existir, agora vai desvalorizar a qualidade da imagem. Nos bancos de imagem também há fotografias bem conseguidas, mas, num assunto nacional, recorrer a um banco de imagens em vez de enviar um fotógrafo, nota-se sempre no resultado; há uma perda de identidade. Para assuntos de fundo, perde-se imenso não recorrer a um fotógrafo local que conhece a realidade que está a acontecer. Nem sequer faz sentido.

22 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? 23 - Os órgãos de

comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Do fotojornalismo, vão existir cada vez menos fotojornalistas. Então, em Portugal, é gritante. Aconteceu no *Expresso*, onde foram mandados embora muitos profissionais. Cada vez se paga menos e há menos jornais. Não sei onde é que isto vai parar. Para o fotojornalismo, não vejo um futuro nada risonho. Agora, a fotografia vai continuar a existir. Mais facilmente, vejo um futuro melhor para os trabalhos de autor, em que os fotógrafos começam a ter trabalhos pessoais; alguém que quer ir para fora fazer um projeto pessoal e angariar fundos para tornar isso possível. Como está a fazer João Pina. Acredito mais nesses fotógrafos alternativos, que começam a furar o sistema, a publicar livros. Apesar de usar o digital, vamos regressar aos primórdios.

24 - Considera que o seu trabalho é valorizado monetariamente?

É um trabalho super mal pago. Tive a sorte de entrar para o *I*, que quando começou eram todos muito bem pagos. Portanto, quando trabalhei para o *I* era bem paga, mas quando ouvia colegas de outros jornais falar e me diziam o quanto ganhavam, achava surreal. Mas isso durou um ano e depois começou a baixar e agora não existe. Também sou *freelancer*, não conheço muito bem a realidade das redações, mas acho que é muito mal pago para quem trabalha todos os dias num jornal.

Entrevista Paulo Alexandrino, ex-repórter fotográfico do *Semanário* e fotógrafo *freelancer*

Entrevista realizada em Lisboa, em outubro de 2013

Biografia

«Nasci em Coimbra, em 1965. Completei o liceu em Coimbra e depois fui estudar para a Árvore, uma cooperativa de ensino artístico, no Porto, onde tirei Fotografia. Não entrei para a primeira leva. Julgo que foi para o terceiro ano. O curso terá começado em 1983 e eu entrei em 1984 ou 1985. Era equivalente a bacharelato. Nessa altura, enquanto ainda estava a tirar o curso, trabalhei durante um ano como *freelancer*. Depois, comecei a colaborar com o *Semanário*, na delegação do Porto, em 1988/89. Em 1988, comecei com colaborações e, no ano seguinte, já estava com uma avença. Em 1992, convidaram-me para vir para a sede, em Lisboa, onde me mantive até 1998. Entre a delegação no Porto e a sede, em Lisboa, estive cerca de dez anos no *Semanário*. Sai do jornal numa altura em que houve uma convulsão com processos de despedimentos coletivos e, desde então, comecei a trabalhar como *freelancer*, muito com colaborações com a imprensa, nomeadamente com a *Notícias Magazine*, *Exame*, *Selecções do Readers Digest*, *Marketeer* e outros títulos. Atualmente, o jornalismo entrou numa espiral recessiva e torna-se mais difícil viver apenas das contribuições na imprensa.»

1- Como é que era a fotografia do *Semanário*?

O *Semanário* era um jornal que tinha eminentemente preocupações mais práticas, digamos assim. Apareceu no início dos anos 80 indexado a um projeto político que pretendia dar voz a uma certa direita portuguesa que, na altura, não a tinha. Tinha como diretor Victor Cunha Rego e não sei se Marcelo Rebelo de Sousa alguma vez chegou a ser diretor. O *Semanário* não era muito cuidado em termos de imagem. Era sempre uma guerra, mas o que é facto é que as coisas não corriam muito bem. Embora tivessem sido feitos alguns subprodutos interessantes. Havia a *Revista Semanário*, que surgiu no final dos anos 80 e tinha a ambição de ser uma espécie de *newsmagazine*, em formato grande. Depois, já nos anos 90, na direção de João Amaral, que agora tem responsabilidades no grupo Leya, criou-se um jornal que era uma rutura com o que

existia até então. Era em formato grande, com papel de jornal, mas agrafado e a cores – acima das revistas de hoje, como a *Visão*, a *Sábado*. A contribuição desse projeto, de facto, potenciou a fotografia, durante um breve momento. O que pretendo dizer é que, durante os dez anos que estive no *Semanário,* houve breves momentos em que a fotografia foi bem tratada. Não foram fenómenos reativos ao aparecimento d'*O Independente* ou de melhorarias do *Expresso*. Quando estive no jornal, houve alguns subprodutos culturais, como a *Mais Semanário* que dava um certo espaço para o retrato e a reportagem. De uma maneira geral e com muito pena minha, o *Semanário* nunca teve uma edição fotográfica muito cuidada e consistente, apenas pontualmente. Quando entrei, no Porto, estava eu e o Joaquim Norte de Sousa. Em Lisboa, estava Alberto Alves, Hermínio Clemente, José Pedro Santa Bárbara e Nereu Alves, um brasileiro que fazia, essencialmente, fotografia de social. Entretanto, Hermínio Clemente e José Santa Bárbara saíram. Fiquei eu, Alberto Alves e Nereu Alves. O Joaquim, no Porto. Depois, entrou João Cabral e António Bernardo e Helena Morais. À medida que iam saindo uns, iam entrando outros.

O *Semanário* teve um papel interessante na imprensa, em Portugal. Através da coluna que Marcelo Rebelo de Sousa lançou, a *Meia Desfeita*, deu origem a uma revista que era a *Olá Semanário*, a percursora das revistas de social que há hoje em dia. É muito engraçado folhear a *Olá Semanário* e folhear as revistas de sociedade de hoje e ver a diferença das figuras públicas. Antes, o social fazia muito mais com figuras dos meios tradicionais, da burguesia ou da nobreza, e hoje em dia encontramos o triunfo da mediatização. Traz uma fauna de figuras, não lhe chamo de públicas, mas publicadas. De facto, o único mérito que elas têm é terem sido publicadas. A *Olá Semanário*, que apareceu no final dos anos 80, foi percursora, em Portugal, e um produto de grande sucesso na altura.

2 - Como é que é trabalhar como *freelancer*, em Portugal, durante tantos anos?

O difícil de trabalhar em Portugal como *freelancer*, em primeiro lugar, é que não é um mercado regulado. Não há uma tabela minimamente regulada que seja *standard*. Os trabalhos são negociados pontualmente. Isto introduz um primeiro fator de entropia. É um bocadinho difícil. Depois, como hoje em dia a imprensa está na situação que todos sabemos, isso agrava as fragilidades económicas que existem no País. Começamos a ser confrontados com atrasos de pagamentos, revistas que têm vidas efémeras, com

outras que estão numa agonia longa e acumulam dívidas. Estas dificuldades de pagamento não acontecem nos meios mais tradicionais, como a *Notícias Magazine*, o *DN*, o *Público*, o *Expresso*. Mas até estes órgãos são hoje mais leoninos a negociar os fins do que eram há alguns anos. Como é trabalhar como *freelancer*? É preciso ter a noção, que também desenvolvi ao longo dos anos, que isto também é uma prática comercial e que temos de olhar com sangue frio e pragmatismo.

3 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

As funções podem ser várias. Agora, se uma fotografia documental quer ser bem-sucedida tem de criar empatia com o público. Tem de ter qualquer coisa que a prolongue no tempo, para além do que é o seu tempo útil de vida. A partir do momento em que essa empatia se estabelece com o público é que se podem estabelecer quais as funções sociais. Se estivermos a falar da fotografia documental tal como ela é entendida no sentido tradicional, como o trabalho do Lewis Hine, do FSA, entre outros, aí era denunciar uma situação que era madrasta. Todas elas geram uma empatia muito forte com as pessoas. As pessoas sociais podem variar caso a caso.

4 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes ao longo do exercício fotográfico? 5 - Aponte igualmente algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Lembro-me de uma reportagem em Angola, em 1992, nas eleições; da manifestação na Ponte 25 de Abril; de uma série de muitas reportagens de sociedade e essas talvez tenham sido os trabalhos mais interessantes que realizei para o *Semanário*, o qual tinha uma secção de sociedade forte. Realizei essas reportagens no início dos anos 90, nos bairros à volta de Lisboa. Era uma cidade muito mais cercada por aglomerados de barracas, muito mais pobre e que foram coisas que se perderam na espuma dos dias, mas foi essa experiência social de andar na periferia de Lisboa que me marcou mais. Os trabalhos que possam ter mais impacto no público? Acho que os meus sucessos são modestos e foram coisas que vivi na altura da edição do jornal. Penso que não tenho nenhuma imagem icónica. Às vezes, há pessoas que me falam de uma ou outra imagem. Se calhar, há. Ainda há tempos, alguém que me disse que não se esquecia de uma foto que eu tinha feito numa repartição de finanças. São coisas que uma pessoa não dá importância, mas que têm vidas que não antecipamos que venham a ter.

6 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

A objetividade é sempre um mito. Transportamos sempre qualquer coisa de nós e na maneira como abordamos uma situação. Eventualmente, se estiver a fotografar um congresso político de um partido de direita e o órgão de comunicação for de esquerda, tenho uma maneira de abordar a situação e os protagonistas. Calculo que isso se manifeste em muitas ocasiões. A edição *a posteriori* nos jornais também não é inocente. Quando digo edição, já não falo do editor, mas sim do diretor. No *Semanário,* não tínhamos editor fotográfico. Havia um diretor de arte e não conseguíamos fazer um controle muito efetivo da nossa produção. Havia o secretariado que tratava da agenda, mas não mais do que isso. Uma coisa que me marcou foi fotografar um candidato à Câmara de Lisboa e depois foi Presidente da República para uma entrevista. Era um político que não era grato na opção política do jornal. Cometi o erro de entregar a tira inteira de *slides*, algo que nunca mais voltei a fazer, e as chefias escolheram as fotografias onde o homem estava com a cara mais torta, com a cara menos simpática. Foi longe de mais e, a partir daí, passei a entregar apenas meia dúzia de fotografias.

7 - A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Claro. As minhas referências a nível fotográfico nem é gente muito ligada ao fotojornalismo. Gosto muito de Ralph Gibson, de Richard Avedon. Tem um tipo português que aprecio bastante, que é o Paulo Nozolino, embora, como toda a gente diz, não tem um feitio nada fácil. Gosto de Walter Evans, de Stieglitz, de Steichen, de todos os clássicos americanos. Agora, não me ouve dizer que quem me enche as medidas é o Cartier-Bresson. Gosto mais, por exemplo, do Doisneau, do Weegee, este sim fotojornalismo.

8- No momento de fotografar, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Os elementos técnicos são aqueles que servem a estética que se pretende obter. Depende das circunstâncias. Em certos acontecimentos, o que tem de ser valorizado é a informação, fazer a foto da maneira que ela seja legível. Em tendo tempo, tento ter

os cuidados que penso que são habituais aos repórteres fotográficos, com a composição, o enquadramento e a luz.

9 - Que critérios privilegia na seleção das fotografias?

Sempre me esforcei por perceber o que é que ia ser o texto. Nesse pressuposto, embora sabendo que uma imagem tem uma vida própria e pode viver autonomamente – e deve – sempre tentei fazer uma visão de conjunto do leitor. Ou seja, fazer uma imagem que fale por si, mas que não se afaste excessivamente da narrativa que estava na mesa.

9a) - Hoje em dia, a imagem tem tendência a afastar-se da narrativa do texto?

É algo estranho. Não nesse sentido que estou a dizer. Hoje em dia, a escolha na edição da imprensa portuguesa é muito mais previsível do que foi no início dos anos 90 com o surgimento de *O Independente* e do *Público*, que foram os jornais que marcaram a diferença.

10 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Tem de ter força. As pessoas não se podem esquecer dela quando viram a página.

11 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Não sei se ela alguma vez foi o reflexo do real em si, a partir do momento em que é filtrada pelo olhar de alguém. Talvez apenas na fotografia científica.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Ao longo de uma carreira, um tipo faz sempre uma "falcatruas" aqui e ali. Enfim, "falcatruas" nem é bem o termo. A nível de esforço físico, só se descobre quando se vive a situação e, embora tenha estado em lugares em conflito, nunca estive num cenário de guerra continuado. Não sei responder. Gosto de pensar que faria boa figura, mas não sei. A outro nível, a ética tem de ser a nossa moral. Há dias, Fernanda Câncio afirmava que «todo o jornalismo é violência». Violência no sentido que a relação que o jornalista estabelece com entrevistado é sempre de alguém que, a qualquer altura, pode trair o entrevistado em função dos interesses. Com a fotografia é a mesma coisa. Temos sempre de ganhar a confiança de uma série de pessoas. Ao fazermos uma série de fotografias, sabemos que estamos a ser predatórios. No

entanto, tem de se analisar, caso a caso, até onde esse sentido predatório pode ir. Não se podem ultrapassar determinadas barreiras.

13 - Em que situações a fotografia pode pôr em causa o compromisso com a verdade do jornalismo?

Nas mesmíssimas situações em que o texto pode ameaçar. Da mesma maneira que um repórter fotográfico pode enviar para a linha ou para a redação, um conjunto de imagens que traduzam uma visão muito pessoal de um determinado acontecimento, também o redator o faz.

14 - Alguma vez o trabalho do jornalista-redator condicionou o seu trabalho fotográfico ou, por norma, funciona como um bom trabalho de equipa?

Condicionar, não. Houve algumas discussões de equipa, mas por norma funcionamos muito em equipa.

15 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Lembro-me de um casal que foi fotografado para a *Olá*, numa reportagem sobre casais. O senhor não estava, mas estava o cão. Saiu a senhora e o cão, mas com o nome do senhor. Houve casos, mas benignos. Nada de importante.

16 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

São linguagens diferentes. A fotografia tem a vantagem de ter uma perenidade. Agora, há códigos narrativos que podem ter pontos de contacto. Isso pode ser interessante. Vejo como uma concorrência inelutável e não vale a pena estarmos a preocupar-nos muito com ela. É o que é.

17 - E como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos, em especial nos media *online*?

É algo que me preocupa mais do ponto de vista da ética. Apesar de tudo, nos órgãos de comunicação, há uma balizagem, uma filtragem. Podemos compreender mais facilmente o que é a informação vinculada por aquele órgão. Nos jornalistas-cidadãos, a veracidade das fontes e dos acontecimentos é incontrolável. No atual quadro em que

encontra o jornalismo, na tendência de quererem omeletes sem ovos, usarem fotos de jornalistas-cidadãos, não é correto. Tem de haver uma banalização profissional.

18 - A fotografia tem sido valorizada pelo jornais ou revistas onde tem exercido funções e colaborado ao longo da sua carreira? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

No *Semanário*, de uma maneira em geral, numa escala de um a dez, a minha satisfação com a maneira como o trabalho fotográfico foi tratado é quatro ou cinco. Mas depois, na *Notícias Magazine*, *GQ, Exame*, entre outras, houve muitos trabalhos em que olho para as capas e gosto de ver. Em percentagem, é difícil, mas diria 70/30 por cento a favor do texto.

19 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Em França, Inglaterra, Estados Unidos há órgãos de comunicação social de imprensa que são mais maduros. Têm mais tempo, história e capacidade financeira. Isso faz com que me pareça que a fotografia tenha, de facto, mais destaque e lhe é dado um papel mais nobre. Em termos gerais. Na imprensa estrangeira é superior à média da imprensa nacional. Colaborei pontualmente com alguns jornais estrangeiros. Mas apenas uma ou duas vezes por ano; não é nada regular.

20 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Nunca mais olhei para trás. Não tenho a mínima saudade do preto e branco e da fotografia a aparecer. Poupem-me a tretas. Aquilo era uma chatice. Também sou trapalhão de mãos e ficava sempre todo sujo com os químicos. Achava aquilo uma pastelada, uma seca. O ter um laboratório digital em casa foi a melhor coisa que me aconteceu nos últimos.

21 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Correção cromática e de nitidez, pouco mais. Posso fazer, eventualmente, como antes em que queimávamos uma parte do céu, clarear uma sombra.

22 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

A mesma coisa que referi. Nada de retirar ou acrescentar elementos. Enquadramentos, só se forem de forma muito sensata.

23 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

As pessoas desconfiam mais. Antes, no tempo dos laboratórios e do preto e branco, as alterações de imagem requeriam uma certa mestria manual. Hoje em dia, com os programas de edição de imagem, como o famoso Photoshop e quejandos, as capacidades de manipulação volatizaram-se. Não tenho uma sessão fotográfica com uma mulher em que ela não me diga: "Depois, retiro-me ou veja lá isso no Photoshop". Isso tornou-se quase uma parábola dos fotógrafos. Pensa-se que o Photoshop faz tudo e não é nada assim. Convém que o trabalho fique o mais perfeito possível quando se fotografa. Às vezes, estamos a fazer uma sessão de retratos e a agência ou companhia não quer contratar um maquilhador porque acha que depois no Photoshop se faz tudo. Enfim.

24 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Enquanto profissional, não vejo com bons olhos. Acontece por motivos economicistas. Está toda a gente a navegar à costa. Não foi só aqui. Os jornais, de uma maneira em geral, nunca anteciparam o choque que a Internet iria ter. Naquele primeiro momento em que se colocaram os conteúdos todos à borla abriu uma caixa de pandora. Agora, toda a gente quer ter tudo gratuito e não está disposta a pagar. Convínhamos que sem receitas é difícil fazer negócio. A imprensa em Portugal nunca teve a margem de lucro que outros mercados. Não é o Pingo Doce. Agora não pode acumular prejuízos todos os anos. O ideal para um jornal ser bem-sucedido e ter uma identidade visual definida é ter um corpo de fotógrafos a quem recorrer regularmente que percebem o espírito da linha editorial e da estética que se pretende criar. Evoluir dentro de uma consistência. Andar sempre a inserir fotos de agência descaracteriza. Não é que retire valor informativo porque as fotos das agências a esse nível são boas, mas a nível estético cria uma rutura.

25 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Não. Ganha-se menos agora.

26 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo, nomeadamente a aposta nas novas plataformas como os *tablet* ou as edições *online?*

Não. Anda tudo a navegar à vista. Ainda ninguém encontrou uma solução para o modelo de negócio. Espero que encontrem, mas não está fácil. Vejo sinais interessantes aqui e ali. *The Guardian* está a ter um bom retorno das assinaturas *online*. Aqui e ali, veem-se sinais de esperança. Agora, para pagarem, as pessoas têm de estar motivadas. O produto tem de ser bom. É uma pescadinha de rabo na boca. Se não há receitas, não se pode tornar o produto melhor e se o produto não é melhor, não há receitas. Está tudo um bocado embrulhado.

27 - Como vê o futuro do fotojornalismo? Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

O fotojornalismo vai continuar a existir, a ter um papel de destaque e a ser acarinhado pelo público, precisamente, pela perenidade da imagem fixa. Os concursos de fotojornalismo globais, como a *World Press Photo*, vão continuar a ser muitíssimo populares. A edição de livros de fotografia também vai continuar, o que é, de facto, o suporte natural de uma fotografia. Não é o *iPad* ou o computador, mas sim o papel. Seja na parede, seja em livros. Manuel Falcão, através da editora Amieira, está a lançar uma coleção de fotografia. Quer editar seis ou oito livros por ano. Apesar de tudo, pode vingar. Os livros são pequenos e não caros. Em todo o caso, a nível global, o fotojornalismo vai continuar a ser praticado. Não sei é se o eixo da divulgação do fotojornalismo passará cada vez mais por encomendas até um pouco mais conceptuais. Em Portugal, a sobrevivência vai ser mais dura. Há coletivos muito interessantes de fotógrafos novos que estão a fazer trabalhos muito bons e se atiram para o estrangeiro. João Pina, entre outros. Agora, não sei bem qual é o retorno real em termos financeiros. Em Portugal, o fotojornalismo esteve dependente, durante muitos anos, das remunerações dos jornais e agências e dos empregos que havia disponíveis. Esses lugares começam a escassear, o que torna a situação difícil para o profissional que quer só viver do fotojornalismo. Não digo que seja impossível, hoje em dia, os *freelancers* viverem só do fotojornalismo, mas é uma minoria. Para a

esmagadora maioria dos profissionais que tem o fotojornalismo como paixão, viver exclusivamente do fotojornalismo é praticamente impossível.

28 -Que mudanças merecem ser referidas em cerca de vinte e cinco anos de carreira?

A principal mudança que notei e que torna mais difícil fotografar na cidade, a *street photography*, foi a inocência que se perdeu do público. No fim dos anos 80, fotografava e ninguém se chateava. A partir do momento em que as televisões privadas entraram em cena, houve uma consciencialização do poder da imagem por parte do público que tornou as pessoas muito mais desconfiadas.

29 - O registo eletrónico também banalizou a fotografia?

São os espinhos da rosa. A fotografia tem uma coisa muito interessante. Qualquer amador pode fazer uma belíssima fotografia. Agora, o problema é a constância da produção e é isso que define um profissional e um amador. Uma coisa chata que acontece nos concertos é que os isqueiros foram substituídos por telemóveis. Nas manifestações, são milhares a tirar fotografias para pôr nos *blogues*, nos *facebooks*. Efetivamente, isso prejudica a ação do profissional. Não é nada que possa ser combatido.

Nos últimos dez a quinze anos, começou a aparecer rapaziada que faz cruzamentos interessantes no fotojornalismo e introduz elementos que não estavam muito presentes nas gerações mais antigas, que radicavam, não digo de neo-realismo, mas de uma certa maneira mais tradicional de fotografar, em que Cartier-Bresson era o papa. Por exemplo, as fotografias de Eduardo Gageiro são extraordinárias, tal como as de Alfredo Cunha Luiz Carvalho, Rui Ochoa, Acácio Franco, Fernando Ricardo e outros desse tempo. Têm, de facto, uma matriz plástica comum. Hoje em dia, se formos ver o trabalho, por exemplo, da Kameraphoto, são tipos que, mesmo na reportagem de fotojornalismo, introduzem elementos mais conceptuais. É interessante trazer esses elementos para a fotografia de imprensa.

O jornal *Público*, de facto, fez muito pela fotografia. No entanto, teve um momento em que se apagou, a seguir sair à saída de Vicente Jorge Silva. Ultimamente, têm uma excelente equipa de fotógrafos, Enric Vives-Rubio, Daniel Rocha…David Clifford, que já não está lá. Parece-me que estão a fazer um esforço, pelo menos, nas edições de domingo.

Paulo Carriço, editor de fotografia e multimédia da agência Lusa

Realizada na redação da Lusa, em Lisboa, a 28 de janeiro de 2013

Biografia

Nascido em Lisboa, em 1965, Paulo Carriço pertence à equipa de fundadores do jornal *Público*, onde permaneceu até 1997. Passou pela Edipress, onde ficou apenas dez meses para seguir para a agência na Lusa, em 1998. Ocupa as funções de editor há cerca catorze anos. Assumiu, inclusive, a chefia de redação da Lusa durante quatro anos, algo inédito em Portugal. Hoje, além da fotografia, é editor do multimédia da agência Lusa.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Informar as pessoas sobre o que passa no mundo.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes nos últimos vinte anos de exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Existem situações que me marcaram quer como editor, quer como fotógrafo. Como editor, foi estar a coordenar a equipa de jornalistas no processo de passagem de Macau para a China, quando deixou de ser território português. De repente, tinha todas as grandes agências do mundo a pedirem-me fotografias. Vi centenas de fotografias e tive de escolher as melhores. Foi um desafio para mim. Como fotógrafo, foi estar nos Jogos Olímpicos de Sidney, no sítio onde tudo estava a acontecer. Estar em Sidney, no outro lado do mundo, já é uma coisa extraordinária. As reportagens no Kosovo. Houve outros trabalhos ao longo destes anos, nomeadamente no *Público* que também me marcaram.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Através da procura da verdade. Há fotógrafos novos aqui na Lusa que estão cheios de pica e têm sempre tendência para que o lado estético da imagem prevalece na fotografia. Digo-lhes sempre que primeiro está o jornalismo.

5 - A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Tento que a minha maneira de ser não intervenha. Prezo muito a noção da invisibilidade do fotógrafo. Não temos de estar presentes nas fotos.

6 - No momento de fotografar, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Tecnicamente, não existem razões para as fotos não estarem boas. Primeiro a imagem tem de ser informativa, primeiro está o jornalismo, e depois a estética. Se pudermos aliar uma coisa à outra, melhor. Não posso deixar que se perca a noção do essencial porque a imagem tem umas linhas fantásticas.

7 - Que critérios privilegia na seleção das fotografias?

Na Lusa, temos de pensar que tanto estamos a fotografar para o *i* como para o *Correio da Manhã*. As fotografias têm de contar a história do que se está a passar, quer seja com uma única imagem como com uma série de fotografias.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Estar lá a história e, ao mesmo tempo, ter emoção.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Não é um paradoxo. O mais importante é que a minha presença não intervenha nos acontecimentos.

10 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Temos um código a respeitar e não estou disposto a ir onde possa pôr em causa essas regras éticas. A nível físico, até onde for preciso. Já estive numa situações perigosas, sem me aperceber. Às vezes, só no momento é que sabemos como reagir.

11 - Em que situações a fotografia pode pôr em causa o compromisso com a verdade do jornalismo?

Posso estar numa manifestação onde não aconteceu nada de extraordinário e, de repente, duas pessoas começam a provocar distúrbios. Se eu colocar uma teleobjetiva e fechar o plano nessas duas pessoas, transmito uma ideia da manifestação que não corresponde à verdade.

12 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Sempre trabalhei bem em equipa.

13 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada nalgum jornal alterar o sentido conotativo e denotativo das imagens da Lusa?

Aconteceu, mas não é algo que se verifique com muita frequência. Houve uma vez que fizemos fotografias da semana académica de Coimbra e, anos depois, houve uma revista que publicou essas imagens, mostrando os rostos dos estudantes, sobre um artigo sobre alcoolismo. Claro que as pessoas em causa protestaram. Eles disseram que a foto era da Lusa, mas escrevi uma nota onde deixava bem claro que a Lusa fotografa em determinados contextos e que a Lusa não pode ser responsabilidade quando as fotos são utilizadas em situações completamente diferentes.

14 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do leitor/observador num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

A fotografia tem outra linguagem e outra relação temporal com o observador. Mas são realidades que se cruzam.

15 - E como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos, em especial nos media *online*?

Não são uma concorrência. Não se pode preferir uma imagem de um jornalista-cidadão em detrimento da do profissional, mas só existe perigo se não se verificar a verdade da foto, como aconteceu há dias com o *El País*, que publicou uma foto de Chavez e não era ele.

16 - A fotografia tem sido valorizada pelo jornal *Público* e depois pela Lusa, onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

A Lusa sempre valorizou muito a imagem. Tem uma boa rede de profissionais em todo o lado para garantir que não existem falhas na cobertura dos acontecimentos.

17 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

A fotografia em Portugal já esteve melhor. Vivemos momentos de fortes cortes, mas acho que tentamos ainda - pelo menos, na Lusa - marcar a diferença.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

É muito mais rápido. Hoje estou a fotografar um jogo de futebol e conto a história toda do jogo porque, enquanto fotógrafo, estou a enviar imagens. Antes, eram nove da noite, saía a meio do jogo, e tinha de lhe pedir a casa de banho emprestada para improvisar um laboratório, revelar as fotos e enviar.

19 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Nada mais do que se fazia no laboratório.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Não se podem colocar ou retirar elementos.

21 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

As pessoas têm essa noção de que é fácil, mas ainda continuam a acreditar.

22 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Não desvaloriza a identidade. As agências, quando fotografam, tentam corresponder às várias linhas editoriais dos clientes.

23 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Não. Aqui, na Lusa, já pagamos mais. Temos vinte e cinco fotógrafos. Em Lisboa e no Porto, estão nos quadros e os restantes são colaboradores pagos por serviço. Hoje, já não posso pagar cem ou cento e cinquenta euros por um trabalho, como acontecia antes. Pago, por exemplo cinquenta euros. Mas no início de cada mês, tiro sempre umas horas para avaliar o trabalho de cada fotógrafo e ver quanto tempo demorou, o que precisou para que os trabalhos sejam pagos de forma justa.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo, nomeadamente a aposta nas novas plataformas como *os tablet* ou as edições *online*?

Aqui, na Lusa temos tentado, mas o problema é como rentabilizar os suportes *online*, que sempre foram gratuitos.

25 - Como vê o futuro do fotojornalismo? Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Enquanto não se arranjarem soluções para que a internet seja paga, será difícil. A situação irá cada vez piorar mais. Curiosamente, têm sido as versões para *iPad* que estão a ser mais bem aproveitadas.

Entrevista Paulo Duarte, fotógrafo da Associated Press e *Jornal de Negócios* (Porto)

Realizada a 12 de dezembro de 2012, em Lisboa

Biografia

«O meu percurso é muito "salta-pocinhas". Nunca fiquei muito tempo no mesmo sítio. Comecei a trabalhar em Lisboa, a colaborar com música, a fotografar bandas. Depois, quando fui para o Porto, comecei a colaborar com o *Blitz*, o *LP*, que era o concorrente do *Blitz*, no Porto, depois com *O Independente*, ao mesmo tempo que estava a estudar Fotografia. Em 1988, a meio do curso, comecei a trabalhar a tempo inteiro no *Liberal*, um semanário de centro-direita, que era de Santana Lopes e da Maria João Avilez. Estive lá cerca de meio ano e depois fui para o *Público*, antes de o jornal sair para as bancas, em 1989. Entrei de uma forma que considero que deveria ser a utilizada para toda a gente, mas infelizmente isso não acontece: *portfolio* com entrevista, no Porto. Entretanto, estava a estudar em dois sítios ao mesmo tempo, frequentava o curso de Fotografia, na Árvore, e na Faculdade de Letras do Porto, em Sociologia, e acabei por sair. Nessa altura, o *Público* exigia muitas horas e decidi sair. Mais tarde, voltei ao jornal, mas já como colaborador. Como no *Público* não havia hipótese de vínculo, fui para a Lusa, em 1993, onde estive cerca de ano e meio. Como me prometeram o quadro, mas não se concretizou, também acabei por sair. Mas dos sítios onde gostei mais foi do trabalho da Lusa, de agência. Da Lusa, mudei-me para *O Jogo*. Uma das razões porque sai da Lusa foi porque a redação do Porto dizia muito "ámen" à de Lisboa. Na altura, algumas coisas que eu reivindicada era a existência de uma linha fixa, nos estádios, que era imprescindível porque não havia digital, telemóveis, as fotos eram reveladas em película e cor. O facto de haver uma linha fazia com que pudesse estar no estádio. Não havendo, tinha de sair a meio do jogo, uma coisa impensável nos dias de hoje. O certo é que, quando sai, arranjaram uma linha para o estádio. Ou seja, o que dizia estava certo. Fui para *O Jogo*. Estive lá um ano e meio ou dois. Houve uns problemas familiares, regressei a Lisboa, sai d' *O Jogo* e fui para *A Bola*. Fiquei cerca de quatro anos e meio. Em 2001, despedi-me d'*A Bola*. Trabalhava muito para aquilo que pagavam. Fui trabalhar sozinho, no início, com outro sócio, também fotógrafo. Agora, basicamente, desde 2001 até agora, trabalho com dois clientes que é a Associated Press (AP) e o *Jornal de Negócios,* quando passou a diário.»

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A questão está respondida nos estudos que existem. Se pensarmos na escala global, há muitos papéis para a fotografia documental de imprensa. O mesmo acontece se entrarmos na escala temporária. A fotografia jornalística sempre teve papéis diferentes. O papel do fotojornalismo é mais importante do que aquilo que lhe atribuem na atualidade. Com a questão da multiplicidade de meios, com esta fragmentação de tecnologias, com a fragmentação dos autores. No tempo da invenção da fotografia, nem todos eram fotógrafos; no tempo de Robert Capa ou de Cartier-Bresson, nem todos eram fotógrafos; no tempo de Alfredo Cunha ou de Luís Vasconcelos nem todos eram fotógrafos. No 25 de Abril, temos muita gente na rua, mas poucos fotógrafos. Se pensarmos em fotografia de cor, ainda havia menos fotógrafos. Existem algumas fotos de cor do 25 de Abril, mas muito poucas. Hoje em dia, isso já não era possível. Portanto, se houvesse algo semelhante a uma revolução árabe, tudo estaria mais fragmentado. O fotojornalismo deve ter uma importância muito superior à que hoje lhe é concedida. Ao contrário do que acontece agora, deve escavar para lá da superfície. Há superfície, todos servimos. Algumas fotos das notícias de hoje em dia não são feitas por fotojornalistas. A foto do avião que aterrou no rio Woodsen não foi realizada por fotojornalistas, mas por pessoas que se encontravam no local. As fotografias das torres gémeas também. Nem todas, mas havia muitas de cidadãos. A fotografia tem mais importância do que aquela que lhe damos hoje e a questão fundamental é "escavar" além da superfície. Isto também tem a ver com outras questões.

2 - A Associated Press permite-lhe "escavar" para além da superfície?

Sim e não. A tendência está a ser diversificada. As *hardnews* são necessárias para a sustentabilidade da empresa. Nunca podem ser deixadas de parte. Ninguém pode viver sem pagar as contas. Pode haver uma alteração de *hardnews,* algo que se verifica hoje em dia. Não no caso de Portugal, que é como se fosse um pequeno estado americano ou uma cidade pequenina. Se pensarmos em França, Itália ou Espanha, as *hardnews* são os eventos, mas são também o social. As *hardnews* terão sempre de continuar a existir. Pode é haver mais espaço para fazer coisas além da superfície. É

óbvio que há muitas outras agências e não são todas iguais. As agências de notícias estão num extremo e as agências de *paparazzi* encontram-se noutro. E pode haver agências de autor noutro extremo. Aliás, há agências de notícias mais próximas das agências de autor. Portanto, hoje em dia, existem mais agências de notícias do que há alguns anos. Em termos de notícias, além das *hardnews*, a tendência será dedicar partes do dia a trabalhos que desenvolvem mais os temas. Hoje em dia, há pacotes de imagens que são programados com uma ou duas semanas e, ao fim deste tempo, as fotos são editadas e entregues na linha.

3 - É diferente trabalhar num jornal desportivo de um jornal generalista?

Não pode ser diferente. Se forem bons fotógrafos, o fundamental deveria lá estar.

4 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes desde o início da sua carreira? 5 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Julgo que não tenho nenhum trabalho que tenha marcado. Acho que se fala apenas entre colegas e poucas vezes sabemos do impacto que tem junto do público. Quando não havia Internet, nem *facebook*, nem outras redes sociais, talvez fosse mais democrático porque era a capa do jornal ou as reportagens. Agora, as coisas são mais elitistas ou de nicho. Quando os artigos estavam só no papel eram mais democráticas.

Eventualmente, em termos de imagem, talvez a fotografia da AP da queda da ponte de Entre-os-Rios. Foi a imagem mais usada do Guterres. Muitas vezes, o que acontece é que o trabalho é muito intenso para nós, mas em termos de imagem não tem muito impacto. E também acontece ao contrário. O acontecimento não teve muita intensidade, mas as imagens finais são interessantes. Se tivesse um livro publicado ou uma exposição feita, diria qual seria o trabalho. Não tendo, talvez as reportagens sobre a queda da ponte de Entre-os-Rios.

6 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

A questão da objetividade é cada vez mais importante. Há alguns anos, cometemos erros. É a mesma coisa que estar a escrever e cometer um erro ortográfico. Estou a falar em questões concretas, como da manipulação das imagens, está nos livros de estilo atuais, sobretudo, na Reuters e na AP. Mais do que no livro de estilo, nos eventos que aconteceram, há notas de pessoas que foram despedidas por coisas que

fizeram. A questão da objetividade é não colocar as pessoas, repetir ou encenar as cenas; se estiver a fazer um retrato, a legenda tem de dizer que é um retrato. Não posso dizer que é uma fotografia tirada espontaneamente. Mas isso não acontece. A questão dos nomes é importante; cada vez mais gosto de colocar os nomes das pessoas nas fotografias. Nem sempre consigo, mas tento. É uma questão de veracidade da notícia. Mais tarde, é mais fácil confirmar a realidade da foto se isso acontecer. Até para estar descansado. Há uma questão que colocamos quando somos fotógrafos ou fotojornalistas. Eu, pelo menos, gostava de ser mais fotógrafo do que fotojornalista. Primeiro, vinha o fotógrafo e o fotojornalismo vinha depois. Estamos a fotografar da nossa maneira, com as nossas lentes, determinada luz, numa posição escolhida por nós, ao editar estamos a escolher, a mostrar algumas coisas e ocultar outras, por isso, a fotografia não é uma representação da realidade.

7 – A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Há uma coisa muito importante que as pessoas se esquecem. Quando estão a discutir fotografia, podemos estar a referir-nos a pessoas do quadro ou *staff* ou a colaboradores. Aqui, a questão principal é as condições e o vínculo ao trabalho. Uma pessoa que trabalha no *Correio da Manhã* a ganhar quinhentos euros ou até menos, a trabalhar de manhã à noite, que tenha oito serviços, que trabalho é que vai apresentar no final do dia? Estamos a falar de realidades atuais. O grupo da Global Imagens tem vários jornais. Neste momento, os fotógrafos trabalham como os taxistas; têm um taxímetro e têm quinze ou trinta minutos para fazer um trabalho. O que é que vai sair no final de quinze minutos? Portanto, a questão do vínculo laboral e dos pagamentos é muito importante. Neste momento, os jornais desportivos têm ordenados antigos, com colegas a ganhar cinco mil euros e, depois, existe um colega ao lado, que entrou muito mais tarde, a ganhar quinhentos euros. Alguns deles, não podem estar na redação. Por causa das inspeções do trabalho, têm de estar em casa. Mas os dois podem fazer o mesmo trabalho. No mesmo jornal, trabalha-se o mesmo e um ganha quinhentos e outros cinco mil. Não sei se noutras profissões existem tantas disparidades, tanto em termos contratuais como salariais. Neste momento, há muita gente a trabalhar. Têm de pagar o seu equipamento e alguns quase trabalham de graça.

8 - No momento de fotografar, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Varia consoante o tipo de reportagem. Se for um retrato, o foco preocupa-me mais. Como faço muito futebol, há questões técnicas, como a necessidade de abertura, que têm de estar presentes. Geralmente, quase trabalho de "olhos fechados", quase sempre em manual. É raro trabalhar de outra forma. Quando trabalho, tento sempre assegurar o essencial da reportagem e depois posso abordar outras questões. Sou muito pragmático. Às vezes, até de mais. E quanto digo que sou pragmático é se estou a fotografar um jogo de futebol, procuro fotografar uma história. Estamos a falar de um jogo minimamente importante e que seja marcante. Há uma história, há com certeza intervenientes e um desfecho, que pode ser uma derrota ou uma vitória. Normalmente, gosto de jogar com esses fatores.

9 - Que critérios privilegia na seleção das fotografias?

No caso da AP, gosto de ver a cara das pessoas. Raramente envio uma foto de alguém de costas a olhar para o chão. Se tiver uma fotografia do Messi ou do Ronaldo, tenho de ver que é um ou o outro. Muitas das fotografias da AP têm dois *timings* distintos. Podem servir para o jornal de amanhã, mas se a imagem for boa e tiver espaço ou alguma leitura, pode ser guardada para ser utilizada mais tarde. Muitas vezes, ao fotografar, estou a pensar que a fotografia tanto pode ser usada no jornal da manhã ou posteriormente – e não estou a falar de jornais portugueses porque a AP só tem três clientes em Portugal (*A Bola*, *Visão* e *Expresso*). Os outros tinham, mas, por uma questão de custos, foram cortando. A diferença é que não estou a trabalhar para Portugal, ou seja, muitas vezes, tenho de fazer uma fotografia que não precise de legenda. A legenda só vai servir para identificar a data, a hora, porque é que aquela pessoa estava ali. Há muitas fotografias que faço de maneira distinta de colegas que trabalham para os jornais nacionais. Nem sempre consigo.

10 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

A notícia tem de estar na imagem. Podemos fazer fotografias artísticas muito bonitas e bem iluminadas, mas se estamos a falar de jornalismo tem de estar lá a notícia. Se conseguirmos ler o máximo possível da notícia naquela imagem, é boa. Por isso, é que essas é que são as imagens difíceis. Por isso, é que as pessoas podem ir trabalhar todos

os dias e poucos são aqueles que todos os dias conseguem trazer boas fotografias. A grande questão na boa imagem seria conseguir ter a notícia numa foto ou num conjunto de cinco imagens.

11 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Cada vez mais, a imagem fotojornalística é a perspetiva do fotógrafo sobre a realidade. Cada vez menos, é um espelho da realidade. Se for bem feito, é positivo. Se dissermos que é a nossa visão e maneira de ver as coisas, é positivo. Se não nos tentarmos iludir que aquilo é o espelho da realidade. Nós somos muito limitados; a fotografia vai ser sempre uma parte da realidade.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Se calhar, já passei alguma barreira ética inconscientemente, mas não de forma consciente. Essa questão cada vez mais se me coloca. Como trabalho sozinho, como sou colaborador, se não tenho rigor hoje, amanhã despedem-me. Se calhar, se tivesse num jornal era capaz de ser mais permissivo e mais maleável. Eu, pelo menos, cada vez sou mais rigoroso com a ética. Em termos de risco, não faz sentido nenhum pôr a vida em risco por causa de uma fotografia. Existem algumas técnicas para fazermos as coisas de uma ou outra maneira e há alturas que temos de sair. Não sou a melhor pessoa para falar porque não estive em guerra.

13 - Em que situações a fotografia pode pôr em causa o compromisso com a verdade do jornalismo?

A partir do momento em que há vários ângulos vai haver sempre fotógrafos que, comparando a um livro, conseguem escrever menos ou mais capítulos. Os bons sãos sempre bons e conseguem fazer boas fotografias de notícias quando há boa informação, mas também boas fotografias quando as coisas são difíceis e há pouca informação. Quando há uma manifestação, muita coisa a acontecer, pode haver espaço para muitas imagens. Agora, na regularidade é que se consegue perceber quem é um bom fotógrafo. É óbvio que quem nota isso é o editor, são os colegas que estão ao lado.

14 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Não. São mais as questões positivas do que negativas.

15 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Hoje em dia, muitas vezes, não há legendas nas minhas fotografias. Se alterou foi por descuido do que por intenção.

16 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não vejo como concorrência. A imagem televisiva começou nos anos 1950 e 1960, em Portugal. São plataformas diferentes. Com as questões dos direitos de transmissão, as televisões não podem transmitir resumos, por isso, usam as fotografias para falar de determinado jogo. Pelo contrário, não é concorrência. São plataformas diferentes. A fotografia encontra-se num patamar e a televisão e o cinema estão noutros.

17 - E como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos, em especial nos media *online*?

Os jornais publicam imagens de cidadãos porque é mais barato. Não são concorrência porque não é o jornalista-cidadão que vai vender mais jornais ou vai vender às agências. Não podemos estar parados. O nosso problema é que há trinta anos, o intervalo entre as coisas era maior e agora é menor. Não podemos dizer "no nosso tempo é que…". Não, o nosso tempo é este. No tempo do filme, era de uma maneira. Revelávamos a preto e branco. Cada fotografia a preto e branco demorava sete minutos a transmitir e uma fotografia a cor demorava vinte e um minutos. O nosso tempo com imagens digitais e com fotografias instantâneas é outro. Quando as coisas eram muito demoradas, tínhamos uns problemas, agora que as coisas são muito rápidas temos outros. Andamos muito mais pesados agora.

18 - A fotografia tem sido valorizada pelos órgãos de comunicação onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de

afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Nos sítios para onde trabalho – não trabalho onde, mas para -, sim. É um departamento de imagem e não faria sentido se assim não fosse. Nos outros sítios, mais em algumas alturas como noutras. No começo do *Público*, sim. A forma de composição inicial, de um terço fundadores, um terço de jornalistas já a trabalhar e um terço de estagiários era uma boa fórmula. A questão da idade é importante. Trabalho para um jornal da Cofina e vejo outras redações. Julgo que ter uma redação com uma média etária de vinte e trinta anos não é bom sinal. É perigoso. Mas também ter uma redação de setenta anos também o é. A questão económica influencia muito a forma como a imagem é tratada. Se houver mais dinheiro há mais espaço para a imagem, havendo menos, o espaço é menor. Havendo mais dinheiro paga a fotógrafos, havendo menos, não paga.

19 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

É uma pergunta difícil. Tem a ver com os mercados e com os países. Lá fora, se pensarmos na imprensa desportiva, temos dezenas de jornais na Grécia, na Turquia e em Espanha. Se calhar, no norte da Europa, quase não há jornais desportivos. Em comparação, é aí que estão os bons *magazines* e jornais de fim-de-semana. Já tivemos várias fazes, mas a fase em que nos encontramos é muito má.

20 - Como vê os últimos vinte e cinco anos de fotojornalismo?

A questão económica é muito importante, mas não explica tudo. Continua-se a gastar dinheiro em coisas que não fazem sentido. Já vivemos tempos melhores do que os de hoje. Não só porque há menos jornais, há menos concorrência entre eles, nem que seja por que aqueles que existem estão reunidos em grupos. Não há variedade como noutras alturas.

21 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Acho excelente. Trouxe, sobretudo, mais trabalho, mais peso. Antes, apenas andávamos com muito peso em viagem - na rua, isso não acontecia -, enquanto agora ando com o transmissor às costas. Em termos de mudanças, o digital trouxe mais

quantidade, mas também mais lixo. Temos de ser mais rigorosos a fotografar, mas também a escolher as coisas, ao mesmo tempo trouxe mais possibilidades. Todos os suportes são fantásticos. O livro vai continuar como nicho, assim como o jornal, os quais irão coexistir com os *tablet* e as edições *online* dos jornais. O digital permitiu transmitir as fotografias, na hora. Com todo o bom e o mal que isso tem. Enquanto antes demorava muito, o facto de transmitir na hora obriga ao contrário. Agora, o exercício que tenho de fazer é acalmar, aguardar alguns minutos e pensar bem ao editar, ao escolher e não me deixar levar pela quantidade enorme, rápida e fácil que temos atualmente.

Deve-se pensar mais a fotografia, para "escavar" para além da superfície. Mas da mesma forma que vai continuar a haver várias plataformas, tem de continuar a haver diversos níveis de leitura. Portanto, se quisermos fazer uma fotografia fácil, está num nível; se quisermos realizar uma fotografia mais duradoura e que fique, muito marcante, é outro. São fotografias que seguem a ideia de uma expressão que muitos autores utilizam, que é "deixar assentar a poeira". Garry Winogrand revelava o filme ao fim de um ou dois anos. Hoje em dia, isto é impensável. O objetivo era não se lembrar ao fim de um ano porque quando formos ler vai ser de outra maneira. Mas também podemos deixar assentar o pó em trinta segundos ou num minuto. Se estiver a fotografar, posso deixar passar quinze minutos e já tenho outro tipo de imagens. Só porque trabalho com o digital não tenho de andar a transmitir feito "barata tonta". Transmitir rápido, mas uma ou duas imagens, e não transmitir muito. Quando estou a fazer um jogo de futebol à noite, são dez e meia da noite. Na Europa, os jornais já fecharam, logo, não vou estar a trabalhar para a Europa. Os jornais fecham às cinco ou seis da tarde, na Europa Central. Então, vou fazer para a América Latina e vou concentrar-me nos jogadores dessa zona do mundo e editar com calma quando o tempo acabar. O tempo também determina muito o resultado da fotografia. Não podemos criticar o fotógrafo do *JN* ou do *Expresso* porque têm atitudes diferentes. É impossível. Ou do *Correio da Manhã*, porque o rapaz que está a ganhar oitocentos euros, que esteve das sete da manhã até às duas da madrugada, na porta do hospital, e que desfaleceu. É verdade e sei de casos. Teve de ser assistido porque o editor não o deixava sair de lá. Estamos no século XXI e o trabalho de escravo não existe só nas fábricas, mas também no fotojornalismo.

22 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

As mesmas que fazia quando tinha de imprimir a preto e branco. As técnicas são diferentes, mas essa questão tem a ver com a ética e deontologia do jornalista.

23 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Até aos mesmos limites razoáveis que empregava no laboratório. Há grandes fotojornalistas que manipularam fortemente as imagens. As fotografias não eram falsas, mas os negativos que imprimiam eram muito manipulados. Se calhar, algumas daquelas imagens não eram aceites hoje. Os limites são as mesmas regras que se utilizavam a imprimir a preto e branco. Não se pode colocar, nem tirar elementos porque, se não, aquela imagem não tem a veracidade, nem a autenticidade de um texto. Uma coisa é dizermos a fotografia não é o real completo, é uma parte da realidade, e a outra é esta fotografia é uma mentira. Posso ir a uma manifestação, onde estão dez mil pessoas, e só trazer um retrato. Mas esse retrato não é mentira. Está incompleto, mas não é mentira. O facto de hoje em dia haver mais ferramentas também obrigada a ter mais rigor e disciplina. Por isso, é que a idade é importante; o vínculo laboral e a questão financeira são relevantes. Quem ganha pouco, quem não tem nada a perder dá azo a fazer e a deixar publicar coisas eticamente inaceitáveis.

24 - A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Talvez, logo, obriga a que haja mais rigor e mais critério.

25 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação?

A questão fundamental é a financeira. Houve uma altura em que se pagava muito bem aos fotógrafos. Alguns bons ordenados que existem ainda hoje vêm desse tempo. Praticamente, agora não há editores e os que existem são residuais. Há poucos comparativamente com os que havia. Atualmente, *A Bola* não tem editor, assim como *O Jogo*, o *Record* praticamente não tem editor. O *JN* e o *DN* não têm editores. Na maior parte dos casos, os jornais são fechados ou por gráficos ou por redatores. A questão é sempre o dinheiro. Com a fragmentação dos meios e o facto de a fotografia se tornar mais democrática, passou a existir outras fontes para a imagem. Muitas notícias que chegam às redações são enviadas pelo assessor de comunicação. Parte do

texto já vem feito, apenas é complementado. Há situações em que também enviam fotografias.

26 - Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Pelo contrário, trabalho mais numa notícia de agência do que de outros meios. A fotografia de agência foi mais escrutinada do que a fotografia do jornal. A da agência passou por vários crivos antes de ser publicada. Conheço mais casos de pessoas que foram despedidas das agências por falta de rigor, porque aí são mais controladas, do que de jornais. De qualquer forma, as histórias dos jornalistas são importantes para construir as bases. Se houver falta de histórias e memória, não há termo de comparação.

27 - Embora já se tenha deixado algumas ideias nas respostas anteriores, como vê o futuro do fotojornalismo? Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada, nomeadamente nos novos suportes digitais, ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Cada vez melhor. Há cada vez mais e melhores fotógrafos. O facto de haver muitos fotógrafos não significa que piorem o trabalho. No fotojornalismo, se o trabalho foi publicado é porque ele está bem feito. O problema atual não é culpa da fotografia, mas de como colocam as fotografias. São coisas diferentes. O facto de ter muitos suportes e plataformas é bom. Sempre houve mudança. Todas as técnicas e as câmaras quando foram introduzidas tiveram reação à mudança. O que hoje em dia acontece é que o tempo de mudança é menor. É tudo muito rápido e as mudanças também são mais sucessivas. Agora, se calhar, obriga a outros cuidados. Agora, em termos de suportes, é positivo.

28 - Em Portugal, as empresas de comunicação e os jornalistas estão a saber aproveitar esses suportes?

Não. Mas estou muito otimista.

29 - O mercado jornalístico no Porto está ainda mais complicado do que em Lisboa?

É cada vez mais difícil trabalhar no Porto. Neste momento, não há trabalho. O Porto já teve quatro jornais diários – três matutinos e um vespertino - e agora não. Por mim, não há grande problema porque venho trabalhar e todas as semanas estou com

pessoas de Lisboa. De dois em dois meses, ou uma vez por mês venho a Lisboa ou ao Algarve trabalhar. Só que agora há cada vez menos jornais, menos pessoas no quadro e menos saídas. Os custos de uma reportagem são cada vez mais importantes.

Entrevista a Paulo Jorge Magalhães, repórter fotográfico da Global Imagens, em Braga

Recebida por *e-mail* a 2 de outubro de 2012

Biografia

Paulo Jorge Magalhães nasceu a 10 de agosto de 1975, em Ponte da Barca. Frequentou a área escolar de Artes Plásticas na Escola Secundária Carlos Amarante, em Braga, e depois as licenciaturas em Engenharia de Produção e, posteriormente, Optometria e Ciências da Visão, na Universidade do Minho, Braga, até ao 2ºano. De dezembro de 2003 a setembro de 2004, trabalhou como fotojornalista na Agência Noticiosa Intermeios. Participou no livro *As Origens do Abade de Priscos de Domingos Xavier*, com fotografias da sua autoria, editado em março de 2004. Foi colaborador fotográfico no diário escocês *The Scottish Sun*, durante esse ano, e de outubro de 2004 a julho de 2005, assumiu funções de fotojornalista n' *O Comércio do Porto*. Ao longo destes anos, colaborou no semanário *Global Minho & Porto*, na revista *T3* (2006); foi fotojornalista nos jornais do *Sporting Clube de Braga* (julho de 2004 a abril de 2006), no bimensal *Entre Vilas* (agosto 2005 a maio de 2010) e na revista mensal *Maxi Tuning* (outubro de 2005 a janeiro de 2009). Entre fevereiro de 2007 a dezembro de 2008, colaborou no jornal *Barcelos Popular*. Nesta altura, passou a fotojornalista do *Diário de Notícias*, onde permanece de julho de 2007 a março de 2010. Colabora com as revistas do jornal *NS*, *Notícias TV* e *Notícias Magazine*. Entre maio de 2010 a fevereiro de 2012, trabalhou como fotojornalista na revista *Fama*. Desde março de 2010, é fotojornalista na agência fotográfica Global Imagens, com publicações em todos os meios da Controlinveste (*Jornal de Notícias*, *O Jogo*, *Diário de Notícias, 24 Horas, Global Notícias, NS', Notícias TV, Notícias Magazine, Evasões*, etc..) Desde março de 2011, também tem colaborado na agência fotográfica Framephoto (Brasil).

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Possibilitar a visualização de uma realidade, boa ou má, que até então poderá ser desconhecida por parte do leitor.

2– Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes desde que trabalha na fotografia de imprensa?

Fotografias que contêm uma interpretação metafórica, paradoxal e irónica.

3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Muito raramente o *feedback* do público chega aos fotojornalistas da imprensa escrita.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Conforme a publicação a que se destinam, as fotografias têm um carácter mais objetivo (ex: abertura de um hotel, com publicação num jornal), onde privilegio o realismo da imagem ou, menos objetivo, (ex: abertura de um hotel, com publicação numa revista) onde privilegio alguma abstração e detalhe.

5 - Enquanto editor, a que critérios recorre (ou recorreu) para selecionar as fotografias?

Boa execução técnica, enquadramento e "força" da imagem.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Enquanto fotojornalista, a forma como abordo as pessoas e/ou os assuntos poderá determinar uma maior recetividade por parte das mesmas.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Técnicos: Velocidades baixas, uso de *flash* indireto e ligeira subexposição.

Estéticos: Composição equilibrada, sintonia das linhas da imagem e imagens limpas.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Concreta, visualmente forte e emotiva.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Considero que nenhuma imagem é, em absoluto, objetiva, pois estará sempre intrínseca a perspetiva do fotojornalista.

10 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Nas situações em que a imagem possa padecer de múltiplas interpretações.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não considero que haja essa concorrência porque o vídeo e a fotografia são dois suportes completamente distintos. A estaticidade confere à imagem fixa uma vantagem memorial e de análise que o vídeo não permite.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Até onde pressupostos deontológicos e a norma ética o compreendam.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelos órgãos de comunicação social onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Sinto que a fotografia tem sido, gradualmente, cada vez menos valorizada porque os editores contentam-se com imagens técnicas e visualmente pobres, em detrimento da qualidade que um fotojornalista pode acrescentar em qualquer temática. Para além disso, com a democratização fotográfica possibilitada pelo digital de massas, a seleção editorial tem privilegiado o baixo custo (ou ausência dele), socorrendo-se dos jornalistas que executam a imagem aquando da realização do artigo escrito. O artigo escrito tem uma relevância de 80 por cento e a fotografia 20 por cento.

14 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Considero que um bom trabalho só se consegue com uma perfeita consonância entre o jornalista e o fotojornalista, onde haja predisposição de tempo e de esforço de ambas as partes.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Trabalhando para publicações nacionais e internacionais, julgo que a fotografia é bastante mais privilegiada fora do país.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Sim, já.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

A evolução da fotografia digital e da Internet permitiu entregar trabalhos exponencialmente mais rápido e, assim sendo, todo o processo produtivo e editorial foi acelerado.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Ligeiras correções de luz e, por vezes, de enquadramento. Todas as imagens são redimensionadas para uma mais rápida transferência para a redação.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Cabe a cada profissional saber usar devidamente a edição, sem desvirtuar a realidade.

20 – A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Não, não considero de todo. Determinadas publicações são conhecidas do público por o fazerem e essas padecem já de uma certa incredibilidade. Existem alguns países que utilizam abusivamente a alteração da imagem a fim de mostrarem um maior potencial bélico, por exemplo. Essa situação ultrapassa o fotojornalismo.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Com o advento da tecnologia, que possibilita a captação de imagens com qualquer aparelho que não necessariamente uma máquina fotográfica, os chamados «jornalistas-cidadãos» é algo inevitável. Para mim, não são concorrência, pois é impossível o fotojornalista conseguir estar permanentemente no local certo à hora certa e, portanto, estas imagens funcionam como uma solução de imediatez.

22 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização

da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Apesar de não concordar com a medida, o aumento do recurso às fotografias de agência deve-se à tentativa de uma diminuição de custos nos órgãos de comunicação. No entanto, quero frisar que o nível de qualidade dos profissionais das agências é elevadíssimo. O aumento do recurso às fotografias de agência deve-se à tentativa de uma diminuição de custos, nos órgãos de comunicação. No entanto, essa redução deveria ser feita no topo das estruturas editoriais, que são realmente dispendiosas. Não considero que desvalorize, pois os fotojornalistas de agências são profissionais com bastante experiência e aptidão para qualquer tipo de trabalho. E a referenciação da identidade das fotos protege a imagem e o trabalho de autor, sem prejuízo da mesma.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Socialmente, considero que o valor da imagem não se desvirtuará. Editorialmente, seguindo-se o crescente hábito de o "jornalista fazer a imagem", considero que haverá uma enorme deterioração da qualidade e um possível fim da profissão.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Se considerarmos que o período de mudança que se vive no fotojornalismo se prende com a questão dos «jornalistas-cidadãos», considero que os órgãos de comunicação estão a aproveitar o sentido de oportunidade "estar no sítio certo à hora certa". No que respeita aos fotojornalistas, estão a vincular a qualidade e, caso os meios permitissem, poderiam apostar na realização de reportagem onde o conhecimento técnico e teórico se distinguem.

25 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Não. Pessoalmente, neste momento, o preço por peça é o mesmo que em 2004. Nos quilómetros efetuados com viatura pessoal, que até 2010 ainda eram pagos, o preço não se alterou desde 2004. As refeições deixaram de ser pagas. Para além de todas estas supressões, do aumento dos custos e da crescente precariedade dos trabalhadores a recibos verdes, torna-se urgente o aumento remuneratório da profissão.

Entrevista a Paulo Pimenta, repórter fotográfico do *Público*

Realizada no Porto, no Centro Português de Fotografia, a 29 de agosto de 2011

Biografia

Nasceu no Porto, em 1967. Em 1994, conclui o curso superior de Fotografia, na Escola Superior Artística do Porto (ESAP). É fotojornalista do *Público* desde 1997. Antes, colaborou com o grupo Impala, no jornal *Tal & Qual*, revistas *Hei* e *Visão*. Venceu o prémio do Fotojornalismo Português 2010 Estação Imagem Mora com uma reportagem fotográfica sobre a linha de comboios desativada do Sabor, em Trás-os-Montes.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Essencialmente, é o direito de informar, de transmitir uma parte importante da informação, de denunciar; mostrar é basicamente o que motiva a imagem fotojornalística, o sermos úteis na sociedade.

2 – Indique que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes desde que começou a trabalhar na fotografia? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

O único espetáculo que fiz com a Pina Bausch, em que fui um dos únicos fotógrafos a ter o privilégio de vir daqui para Lisboa para fotografar a última atuação dela. Foi a título pessoal, fotografei a pessoa e cheguei ao Porto e telefonei para Lisboa a dizer que tinha um trabalho da Pina Bausch. Consegui publicar no jornal e no dia da apresentação dela, ela deu-se ao trabalho de me telefonar, de me conhecer e ver as fotos. Ainda hoje, as fotografias andam pelo mundo; ofereci-lhe oito fotografias com a condição de me dar um autógrafo e, no fim, ela disse que não queria só as fotografias, mas que as queria usar. Por exemplo, o trabalho que realizei, a título pessoal, sobre uma miúda que ia ser retirada aos pais. Fiz uma sessão fotográfica de moda sem compromisso nenhum, apresentaram as imagens a uma agência de manequins e a miúda agora, passado um ano e tal, voltei outras vezes a fazer o trabalho e ela está a ser requisitada para produções. Senti-me útil. Às vezes, não é só o ir lá, estar a

trabalhar para o jornal, é também depois o que anda à volta. Estou a acabar um projeto ao qual me dedico há cerca de um ano, em que entro na casa de famílias que vivem no limiar da pobreza. Faço isso na minha cidade, Porto, século XXI e é uma maneira de mostrar e denunciar, tentar ser útil para essas pessoas. Às vezes, vemos fachadas e não imaginamos o que existe do outro lado de lá, pessoas que vivem abandonados. Naquelas famílias, a pensão é de duzentos euros e cem é para os medicamentos. Já fotografei treze casas, sempre assegurando a privacidade dessa pessoa.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Quando estou a trabalhar para o jornal é ser o mais concreto e objetivo em termos de divulgar e fazer a imagem. Isso faz parte do dia-a-dia do jornalismo. Concebemos a reportagem e temos uma história com vinte imagens, temos de resumir o trabalho a duas ou três imagens. Neste aspecto temos de ser precisos e saber o que é que estou a fazer, estar super informado sobre o trabalho que estou a realizar para o jornal e depois arranjar uma linha condutora quando estou a fotografar para ser o máximo objetivo. Às vezes, tenho de mostrar numa só imagem o que vinte imagens deveriam mostrar.

5 - A que critérios recorre para selecionar as suas fotografias?

Acima de tudo, a situação, o tema. Uma coisa é estar a fotografar uma tragédia, por exemplo, um incêndio. Temos de estar a pensar na notícia, na informação e na quantidade de fotos que vão entrar. Se é para a primeira página, se é para o local, se vai sair a duas colunas, se vai sair a cinco, se vai para o *P2*, onde posso oscilar entre cinco a seis imagens. Se for para o *portfolio* posso pôr mais imagens. Se for para o *online* – e cada vez trabalho neste suporte – faço sempre as minhas narrativas fotográficas. Depende muito do tema e do sítio para onde vai ser publicada a fotografia.

6 - A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Tento sempre seguir ao máximo aquilo que sou, aquilo que acredito e o porquê de estar no fotojornalismo. Quando vou para os cenários de reportagens, tento ser o mais representativo, através da minha visão, e não fugir ao que está a acontecer, não

alterar as situações. Até é uma coisa que tento ao máximo é estar presente, não estando. Às vezes, até me custa estar nos sítios porque, por vezes, a minha presença interfere. Quando estou num funeral, numa manifestação quando mais ausente estiver melhor – a ideia da invisibilidade.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Gosto de dominar a máquina e não ser a máquina a dominar-me a mim porque é útil, rápido e agradável estar a trabalhar com programas automáticos, mas quando sou eu, tento trabalhar ao máximo o manual. Porque quero ser eu a comandar ao máximo o que se está a fazer. Também há o outro lado: porque a fotografia é luz, o desenho da luz, eu poder trabalhar a luz e não ser o programa automático a determinar o resultado da imagem. O saber que, se usar um 5,6 f a 1/120, sou eu que estou a escolher o resultado da imagem. Passo muito tempo a fotografar inúmeros cenários; é normal que, para mim, é como estar a conduzir, é como estar a meter a quinta ou a quarta.

Há situações que dá para pensar em trabalhar o fundo, por exemplo, em situação de retrato ou criar uma linha em direção ao fundo, posso trabalhar a cor e o contraste, ter a noção das linhas no enquadramento; no subconsciente, estar a trabalhar o ponto de fuga e a linha direcional e isso, às vezes, é fantástico. Quando começo a falar das linhas direcionais e do ponto de fuga que tenho na cabeça, quem me rodeia começa a olhar e a pensar que estou na brincadeira. Uma das cadeiras que tive na escola foi essa e é fantástico ter tido essa educação de olhar para as linhas e criar dinâmicas; saber por que estamos a fazer as coisas. Não está lá nada, mas sabemos que está lá tudo.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Por exemplo, no fotojornalismo é olhar para uma imagem em termos de informação, do momento, em termos de expressão é retida pelo nosso cérebro; uma imagem que vai ser lembrada muitas vezes. Basicamente, é a imagem que marca, que toca. Mesmo quando fotografo, olhar a imagem e pensar que nem parece a fotografia que fiz; a imagem que me surpreende a mim próprio.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

As duas ideias estão presentes na fotografia. Cada um de nós é que tem de ter a noção do que está, realmente, a fazer. Quando se trabalha em fotojornalismo, tenho de ter sempre presente que o meu dever é informar e não haver dúvidas no trabalho que estou a realizar e não criar dúvidas nas pessoas com que estou a partilhar a informação e para as quais estou a difundir a imagem, dar o lado real e objetivo de um acontecimento. Temos de ter consciência que não podemos manipular. Há pessoas que alteram os cenários porque a imagem fica mais bonita e depois ganham prémios; há outras que fazem a fotografia tal qual está na realidade e é isso que defendo.

10 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

A banalização; o não respeito pelo outro. Acima de tudo, não ter respeito pelo outro. A cena dos paparazzi e quem consome aquilo tipo de situações; as pessoas não quererem ser fotografadas e os paparazzi não respeitarem a sua vontade. Preferia não trabalhar em jornalismo do que fazer esse tipo de trabalhos; prefiro fazer casamentos e batizados porque isso vai contra os meus princípios. Acima de tudo, gosto de fotografar; o que me faz respirar é ter o privilégio de estar a fazer uma coisa que gosto; não é estar no *Público*, que é minha fonte. Não me imagino a trabalhar noutro jornal. Antes de entrar para o *Público*, tinha o sonho de trabalhar neste jornal… Existe o *Público*, o *Expresso,* a *Visão* e não há mais nada. Há sempre a possibilidade de mudar de área, mas o fotojornalismo em Portugal foi sempre aquilo que eu sonhei.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não considero como concorrência, mas uma outra linguagem. É uma linguagem diferente. Uma coisa é uma imagem estática, que se pode fixar e outra é o movimento. Vinte e cinco *frames* por segundo são diferentes de uma imagem estática.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

É ver, sentir, estar no terreno, a minha maneira de estar no terreno. É tentar sempre, num primeiro clique, estar insatisfeito e em evolução. Em qualquer que seja o trabalho que estou a desenvolver, sentir-me bem e seguro.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelo *Público*? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Por enquanto, ainda sim. E digo por enquanto porque o cenário está a mudar cada vez mais. Agora toda a gente acha que é fotógrafo e a administração não investe na fotografia. Mudou muito.

Percentagem: Neste momento, as pessoas não têm muito tempo para ler. Às vezes, fazem-se aqueles *dossiers* brutais e muito interessantes, com muita teoria e prática, mas os leitores não leem; não há tempo. Para mim, o *P2* é muito importante porque consigo ter quatro fotografias e, por vezes, ainda ter direito à capa. Isso valoriza a imagem fotográfica no jornal. Em termos de história, a abordagem é diferente, tem de se construir uma história com a pessoa que vai escrever. É importante poder existir esse lado. Há um grande texto, mas também há quatro ou cinco imagens a acompanhar. Comparativamente com o que acontecia há vinte anos, o *Público* continua a dar valor à imagem. O problema é, de um momento para o outro, as pessoas começaram a privilegiar os *layouts* e a pensar no espaço para a carinha. Às vezes, fazem-se quatrocentos ou quinhentos quilómetros para publicar uma fotografia a duas colunas e isso aí é frustrante. Quando se está a fazer uma notícia não com a preocupação na notícia em si, mas que é para duas colunas e um texto com três mil caracteres, isso é de loucos. Não faz qualquer sentido estarem só a pensar no *design*.

14 - Considera que o trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Não. Aliás, é o que defendo sempre quando vem nova malta da escrita e dizem “o meu fotógrafo”. Digo-lhes sempre que não é o meu fotógrafo, mas que estamos sim a fazer um trabalho de equipa. O fotógrafo tem de estar tão ou mais informado do que a pessoa que está a escrever. Com os estagiários, ainda existe a ideia de cada um para o seu lado. Não é admissível que um estagiário venha agora dizer como faço o meu trabalho porque eu tão pouco lhe vou dizer como é que ele deve escrever.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Claro. Só temos o *Expresso*, a *Visão* e o *Público*. Vamos para Espanha e até nos jornais locais a aposta em fotografia é superior e vendem mais jornais.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem ou reportagem da sua autoria?

A legenda é a pior coisa. Às vezes, assassina e deita por terra um trabalho porque não fazem sentido nenhum. Já aconteceu legendas alterarem o sentido conotativo. Mesmo estando a fazer legendas, é preciso ter muito cuidado com a informação que se está a colocar. Um dia fui fazer uma fotografia à Sé do Porto sobre os lojistas em pânico por causa do regresso do tráfico de droga em grande ao bairro e então quando é situações de droga e prostituição é perigoso fazer uma fotografia geral. Tentei fazer uma foto que identificasse só as lojas e tinha um casal a passar. Apercebi-me que o casal ia a passar, pus baixa velocidade e ele ia com uma criança ao colo. Embora a criança esteja meio desfocada e, como se virou, não é reconhecível, mas a legenda dizia "regresso de droga em peso ao bairro da Sé". Parece que é eles que regressam. A fulana quis processar o jornal e o editor. Disse-lhes que faziam muito bem. Por acaso, não aconteceu porque não se reconhecia muito bem a criança. Chegaram a ir a tribunal. São as tais situações: estão pessoas a passar; ali não tinha que pôr legenda.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Basicamente, o aparecimento do digital trouxe essa ilusão de que toda a gente é fotógrafo e toda a gente sabe fotografar. No entanto, ainda acredito que é preciso sentir o que se está a fotografar porque a máquina é só um meio; podemos ter a melhor máquina do mundo, mas se não sentirmos, se não soubermos olhar, não adianta o digital. Agora é verdade que é mais fácil; as pessoas estão permanentemente a fotografar. No *Fugas*, por exemplo, já há colegas que até tiram uns bons planos e publicam-se as fotos. Um dia destes, a malta da fotografia também pode começar a escrever e depois pode-se dispensar também os jornalistas que escrevem. A minha maneira de escrever é através da fotografia, vejo o meu mundo e a minha forma de escrever é a imagem. Leio muito e encontro malta a escrever que eu nunca conseguiria

fazer igual; como também há muita gente a escrever que nunca poderia fazer uma boa fotografia.

Quanto ao meu dia-a-dia, acima de tudo, o estar independente e ser sempre eu a fazer tudo, enquanto no analógico se tinha que estar sempre com o coração nas mãos com o tempo ou estar à espera se tínhamos a fotografia que fica na cabeça. Agora, num jogo de futebol podemos estar a disparar e, ao mesmo tempo, estar a descarregar as imagens para o computador. Em meio minuto, temos a foto a circular no mundo, enquanto antes eram precisas horas; levar os tanques para imprimir, o material para revelar.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Não trabalho muito, apenas o básico: puxar o contraste. O céu foi ao ar e não vou pegar na ferramenta e pôr lá o céu. Não sou apologista de fazer manipulação na imagem. Quando se faz mal, paciência. Agora estou a trabalhar muito em *Raw*, aquilo tem milhares de opções.

O que tento é, quando estar a fotografar, fazê-lo bem.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

No fotojornalismo, não tem de se usar. O fotojornalismo não é moda. Quando se está a lidar com uma tragédia, não se pode dar mais cor ou luz. Se estivermos a falar de outras áreas da fotografia, é diferente.

20 - A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Depende do sítio onde se trabalha. No *Público*, todos nós estamos formatados e defendemos a não manipulação. Agora, às vezes, há situações em que se detetam grandes jogos. Então quando é de agências e cenários de guerra, fico com dúvidas. Mais fumo ou o fulano está com o braço no ar. Agora, no meu meio não acontece. Por coisas tão pequeninas, o leitor dá-se ao trabalho de escrever. Temos de ter a responsabilidade de saber que não se está a manipular.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais divulgam as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Continuo a acreditar que têm de continuar a existir os jornalistas, os fotógrafos. Por um lado tem sido bom que haja outros. Graças aos jornalistas-cidadãos, tivemos as primeiras imagens do Irão, Síria; não há lá jornalistas, mas estão lá pessoas que sofrem

e são massacradas. Agora, entre isso tem de haver sempre os profissionais, que estão mesmo formatados para passar a informação.

22 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

É a evolução dos tempos. Nada é eterno. Tenho de estar sempre preparado para alternativas e não a pensar que isto vai durar sempre, pois não estou num trabalho de função pública. Tenho de acompanhar a evolução e, de um momento para outro, se acabar o *Público*, não entrar em desespero porque a fotografia tem outros canais. Tenho de estar acima do *Público* e lutar pela fotografia. Se existir alguém que faça cinco em um é o ideal. Alguém que faça edição em vídeo, fotografia, texto e montagem para pôr na net, é ótimo. Depois, há outros que continuam a investir em trabalhos específicos e, por isso, é que marcam a diferença, conquistam o leitor e mantêm-se.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Muito sinceramente, não sei. É a mesma coisa que se falava o que iria ser dos pintores quando surgiu a fotografia. Temos que acreditar nisso. O fotojornalismo não vai deixar de existir e a ser importante no futuro; estamos sim a assistir a inúmeras mudanças.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Cada vez mais, é preciso estar disponível e aberto a outras linguagens, a outros meios; é estar operacional para não poderem dizer que só faço fotografia. A minha área é fotografia, mas posso dar um cheirinho de outras áreas multimédia. A nossa estrutura mental é impressionante porque conseguimos passar a ver as coisas de uma maneira diferente e a adaptarmo-nos. Dá-me cada vez mais gosto fazer as minhas narrativas para o *online* ou para o meu *blogue*. Pode-se criar uma apresentação de vinte ou trinta imagens e na pós-produção ainda colocar texto. Qual é o problema? O desafio é maior e a estrutura no terreno é diferente. Começa-se a trabalhar não apenas para o jornal, mas também a querer fazê-lo para outro lado. Para o jornal, pronto, já fizemos a foto.

Mas quando se quer trabalhar para *online*, a abordagem tem de ser mais profunda e envolvente.

25 - Monetariamente, acredita que o seu trabalho é valorizado?

Para o sítio que estou e para o que faço, acho que sim. Há pessoas muito bem pagas para aquilo que fazem, editores e diretores de arte.

Paulo Ricca, fotojornalista e editor de fotografia do *Público*, na redação do Porto, desde a fundação do jornal até novembro de 2012

Entrevista recebida por *e-mail*, em outubro de 2011, no Porto

Biografia

Paulo Ricca nasceu no Porto, a 19 de fevereiro de 1955. Completou o antigo 7º ano do secundário e frequentou o primeiro ano do curso superior de Engenharia. Foi colaborador do *Expresso* durante cerca de três meses, em 1989, ano em que iniciou a colaboração com o jornal *Público*, onde ficou *a* trabalhar a tempo inteiro desde o seu arranque e publicação, a 5 de março de 1990. De 2001 até 2013, exerceu funções de edição na redação do Porto. Foi dispensado do jornal em novembro de 2012, depois de vinte e dois anos ao serviço do jornal.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Nenhuma em geral e, muitas vezes, em particular conforme cada caso. A função social da fotografia não vem desligada dos conteúdos que a acompanham, da oportunidade da sua publicação ou mesmo do suporte em que é publicada.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes nos últimos vinte e dois anos de exercício fotográfico?

Nenhuma em particular, a minha opinião, aliás, vai variando ao longo dos anos quanto a essa importância.

3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Não me ocorre nenhum caso.

4- De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Não tenho presente, a não ser em casos muito específicos, a objetividade, já que ela aplicada ao exercício fotográfico é a maior parte das vezes uma ficção.

5 - Enquanto editor, a que critérios recorreu para selecionar as fotografias?

Ao resultado combinado de critérios estéticos e informativos, e ainda à combinação texto/imagem. Na atividade de edição, considero importante nunca sacrificar os

critérios estéticos à "quantidade" de informação de uma fotografia. Mas ainda assim é de informação que se trata nesta profissão, não de arte.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Sim.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Do ponto de vista técnico, nada pode falhar (foco, iluminação, etc.), exceto em fotografias únicas captadas em condições precárias que ainda assim devem ser publicadas. Do ponto de vista estético, para além de regras mais ou menos académicas que podem muitas vezes ser ultrapassadas, questões que muitas vezes se prendem com critérios de sensibilidade e referências pessoais.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

A fotografia que faça parar o leitor dois segundos é uma fotografia ganhadora. Ressalvo a demagogia rasteira, que neste mister também se usa.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Não vejo paradoxo, pois como já disse acima a objetividade da imagem é ficção. E nem sempre fotografar e publicar se trata de dar ênfase a uma mensagem, pois nem a mensagem existe, mas sim um simples registo.

10 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Quando ela é manipulada, o que acontece com demasiada frequência.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Nunca foi questão que me preocupasse enquanto fotógrafo; são meios de divulgação de imagem completamente díspares e não concorrem.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

A nenhum lado, havendo condições para a fazer, faz-se.

13 - A fotografia tem sido valorizada no jornal *Público*? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Sim, foi valorizada a princípio e agora nem tanto. A questão não é, penso, de espaço físico. Esse, eu não saberia dizer. Mas a importância da fotografia face ao texto nesse total de 100 seria variável conforme o suplemento de que se trata. Penso que 5 para 95 está bem, porque a edição de fotografia deixou de ser algo de útil no jornal.

14 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Conforme o jornalista-redator, mas de uma forma geral sim, trabalho de equipa é como se faz.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Não tenho dados para responder de forma inequívoca, mas julgo que não haverá grandes diferenças.

16 - Geralmente, a escolha da legendagem das suas fotografias é da sua autoria do editor ou outro? Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Do editor-redator da secção onde ela é publicada. Que me recorde, nunca aconteceu.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Muito maior rapidez no tratamento, edição e entrega do trabalho.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

De uma forma geral, os acertos que se fariam também na câmara escura quando a fotografia era analógica. Acertos de *levels* e contraste, pequenos reenquadramentos.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Até começar a alterar a realidade fotografada, e não é preciso muito para isso. Nada pode ser tirado ou acrescentado, evidentemente.

20 - A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Não tenho informação que me permita responder. A sensação que tenho é que não.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Mais uma vez não se trata de concorrência e nada tenho contra a publicação dessas fotografias.

22 - E como vê o aumento do recurso das editorias dos media a fotografias de agência e não dos profissionais da redação?

Vejo com desgosto, evidentemente, pois a utilização de fotos de agência "normaliza" a imagem do jornal. Lá se vai o tal trabalho de equipa, lá se vai a identidade da publicação. Mas claro que há casos em que o recurso a agências se justifica plenamente, e nem sempre apenas por razões financeiras. A especialização é por vezes importante.

23 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redacção? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Penso que está respondido na questão anterior.

24 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Que sei eu… a deterioração da profissão é um fenómeno do presente, não sei, no entanto, se deva ser considerada à parte da deterioração de outra profissões igualmente, umas ligadas ao jornalismo e outras não.

Especificamente na fotografia, há de facto uma banalização da imagem desde que qualquer um tem acesso barato a meios técnicos de a fazer, editar e divulgar. Isto pode ser um problema ou uma oportunidade. Se por um lado haverá tendência para muitos se considerarem tão "fotógrafos" como um profissional experiente, o que já acontece hoje em dia, por outro lado, eleva a fasquia de exigência desses profissionais experientes, para que o seu trabalho sobressaia e se imponha.

Entrevista a Pedro Letria, fotodocumentalista e ex-membro da Kameraphoto

Realizada a 16 de janeiro de 2013, em Lisboa

Biografia

«Nasci em Lisboa em 1965. O meu percurso na fotografia começa de uma forma inócua. Quando tinha catorze anos, há uma pessoa que faz um *workshop* de fotografia em sua casa, que eu frequentei. Gostei muito e passados dois anos entendi que era isso mesmo que me interessava estudar, explorar, como sítio para funcionar e para fazer uma vida. Na altura, estávamos em 1983, não havia em Portugal qualquer curso de Fotografia. Eu, por força das circunstâncias da vida, tinha sempre frequentado o sistema de ensino inglês e naturalmente continuei. Aos dezoito anos, vou para os Estados Unidos onde faço um curso de Artes Plásticas, o B.F.A, na *The School of the Art Institute of Chicago*, em que não havia áreas de especialização. Era uma estrutura extremamente livre, o que permitia cada aluno escolher as suas disciplinas, à medida que descobria os seus interesses. Fiz tanto fotografia, como vídeo, pintura. Acabo esse curso em 1987 e volto para Portugal. Nessa altura, a vida podia ser exatamente aquilo que eu quisesse. Era jovem, o país tinha uma dinâmica muito interessante na altura. Comecei a trabalhar para ganhar a vida e fiz fotografia de vários tipos, desde comercial, onde alguma vez ganhei mais dinheiro desde então, a várias encomendas jornalísticas. Ou seja, por via da família (filho do jornalista Joaquim Letria) e de amizade, conhecia muitos jornalistas, particularmente, estrangeiros. Na época, havia uma jornalista, uma pessoa fantástica que vivia em Portugal chamada Jill Jolliffe, que trabalhava para vários jornais no estrangeiro, o *The Guardian*, *Toronto Star*, entre outras publicações de vários países. Ela precisava sempre de um fotógrafo. Ela era *stringer* de várias publicações e eu *stringer* de um *stringer.* Portanto, a ideia de estar a trabalhar, fazer uma imagem com alguma brevidade, aprontá-la, enviá-la e na altura não havia meios digitais. Esse contacto exige sempre algum tempo. Realmente, quando venho para Portugal e começo a trabalhar em fotografia, faço um bocado de tudo, comercial, alguma imprensa. Mas começo a perceber que se, de facto, começo a enveredar pela fotografia é porque encontrava nela um processo e um meio com o qual podia falar de coisas minhas. Nesse sentido, em 1992, começo a separar o tipo de atividade que não me interessava para poder aprofundar trabalho meu, trabalho

autoral que teria como objetivo a exposição ou a edição em livro. Em 1994, paro com toda a atividade comercial. Tinha juntado algum dinheiro e faço o meu primeiro projeto pessoal que publico no final de 1994. Tudo isso foi uma aventura. Mesmo tendo a declaração da secretaria de Estado da Cultura como sendo de interesse cultural, o mecenato não funcionava. Falei com mais de 40 empresas e ninguém apoiava o projeto. Por exemplo, o trabalho passava-se numa estrada que frequentei durante seis meses. Andei nessa estrada para trás e para a frente. Quando pensei em quem é que poderia apoiar a edição do projeto pensei logo nas gasolineiras. Nessa altura, as gasolineiras espanholas entravam em Portugal com alguma força, a Repsol, Cepsa…Tive uma reunião na Repsol, em que o diretor de marketing ouviu-me com muita paciência e no final disse: «O seu trabalho é interessantíssimo, apoiamo-lo, mas não lhe podemos dar dinheiro. Não temos dinheiro para essas coisas. Podemos dar-lhe é gasolina. Fossem as bombas liberalizadas como são hoje, eu teria dito que sim. Deem-me um camião cisterna e vou logo ver dela. Na altura, fiquei a olhar para o senhor. O que faço com a gasolina?» Mas consegui. Desde essa altura, o que faço é uma série de projetos em fotografia que são declinações dessa ideia inicial e o aprofundar de questões que senti que aquele trabalho tinha levantado. Se calhar, o que acabei de fazer é a última etapa nesse percurso. Desde 1994 que tive o privilégio ou a compensação pelo esforço de só trabalhar em projetos meus. Até 2007, o país viveu uma conjuntura em que isso foi possível. Nem só têm havido encomendar institucionais durante o ano. O meu último livro editado em Portugal é de 2007. Nessa altura, havia essa presença em relação ao mercado de fotografia. Eu era contactado para me apoiarem. É uma situação muito simpática. Hoje impensável. Obviamente porque o trabalho era mais importante do que outros confortos materiais. Como disse antes, nunca vivi tão bem do que quando trabalhava em publicidade. Mas, de facto, não conseguia conciliar essa atividade, o estar a trabalhar num certo tipo de meio, com o tempo necessário e a liberdade que o nosso trabalho permite.

O primeiro jornal onde publiquei uma fotografia foi o *Bild Zeitug*, na Alemanha. Tinha 15 anos e estava a passar férias ao pé de Viseu. Soube que umas crianças iam ser vendidas. Estávamos com uma amiga nossa cujo namorado era correspondente desse jornal. No meio das férias, fiz uma história. Vim a Lisboa revelar as fotos, para pôr no correio e seguir para o jornal. O *The Guardian* também foi um sítio onde publiquei

bastante. No início dos anos 90, havia a situação dos timorenses no estádio do Jamor, onde fomos muitas vezes e saiu muitas histórias. O *Harold Tribune* também tinha um correspondente em Lisboa que me contactava muitas vezes. Acabava por trabalhar um bocado como freelancer e como muitos contactos entre a imprensa estrangeira. Na imprensa nacional era mais complicado porque havia – e há ainda – um sentido corporativo muito grande entre os corpos residentes de fotógrafos. Qual ir buscar alguém de fora. Por causa disso, trabalhei quase sempre para publicações estrangeiras. Fotografar a Amália para o *Der Spiegel*. Em Portugal mesmo, acabei por participar em vários projetos em que os jornais nacionais já se abriam um pouco ao exterior, como aconteceu no *Público*, no *24 Horas*; a *Visão* também fez uma coisa do género. Na *Marie Claire*, a Maria Elisa era diretora na altura e encomendava-me uns portfólios. Também acontecia na *Egoísta*. Sou também professor na Licenciatura em Artes Plásticas, na Escola Superior de Artes e Design, nas Caldas da Rainha.»

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Há diferenças culturais muito grandes na forma como a fotografia é entendida em Portugal em relação a outros sítios onde estive. Para ser sincero, acho que não há cultura visual em Portugal. Houve momentos raros, ou por haver praticantes com uma capacidade extraordinária ou por haver editores com uma visão fora do comum, que a fotografia teve momentos muito bons. Estou a falar de Benoliel ou de uma geração seguinte. Por exemplo, João Ribeiro que trabalhava n' *O Século*, *A Capital* e que conviveu ainda com essa geração. E depois, nos anos 60, com pessoas como Eduardo Gageiro. São pessoas que tornaram um nome de um fotógrafo conhecido fora do meio. Depois, há um editor fundamental que foi Vicente Jorge Silva. Tanto na sua passagem no *Expresso* como, mais tarde, no *Público*, para mim, teve muita importância. Não é uma questão gráfica. Por exemplo, *O Independente* teve uma importância fantástica no alargamento das hipóteses da utilização gráfica da fotografia e isso abriu campo para que alguns praticantes também tivessem emergido nessa altura. Mas num contexto tradicional de imprensa, a maneira como a fotografia foi entendida por Vicente Jorge Silva foi particularmente especial. Tornou-se possível um conjunto de imagens narrarem uma série de acontecimentos e fornecer informação

sobre os mesmos. Ele criou esse espaço. Tenho pensado nisso recentemente até por defeito de ausência na atualidade. Hoje em dia, há uma redundância total na forma como a imagem é inserida num jornal. Ou pela forma como o título ou a legenda anula a imagem ou a relação dessa imagem com o corpo de texto em que se insere. É como a imagem só servisse para "encher chouriços". O *Público* marcou muita a diferença, como já antes tinha feito a revista do *Expresso*. Por um lado, acho que uma fotografia simples de um acontecimento é insuficiente para qualquer pessoa perceber o que se passa. É necessário um contexto. Para mim, essa imagem, falando de informação, precisa de ser contextualizada pelo texto que a acompanha, ou na forma de legenda ou pelo texto maior que a poderá acompanhar. Muitas vezes, fico perplexo ao olhar para uma imagem e não perceber o que é que se passa. Claro que identifico o que se passa na imagem, posso identificar uma figura, como, por exemplo, Angela Merkel, mas o que é que se passa? De facto, não sei. Isto acontece não por eu duvidar da imagem, mas por ela ser incompleta.

Sinto muito que aqui se assume que as pessoas ao verem uma fotografia na banca de jornais, primeiro vão acreditar naquilo que veem. Por enquanto, ainda o fazem. Mas o acreditar não cria a obrigação de aceitar. E para aceitar são necessários outros mecanismos de explicação e validação da própria imagem.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes nos últimos vinte anos de exercício fotográfico? 4 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Cada um dos trabalhos que tenho editado em livro têm sido muito importantes para mim. Cada um tem cumprido uma parte importante e ainda bem, caso contrário, acho que me estaria a repetir para eu próprio me conseguir aguentar. Talvez o último porque é aquele que está mais presente. Nesse último, encontrei uma comunidade que não sabia que existia. Uma comunidade de luso-americanos, na zona de Providence, nos Estados Unidos. Entender que estava interessado em passar tempo com essa comunidade. Provavelmente, eu próprio me sentia deslocado. Depois, encontrei pessoas com quem estabeleci laços de afeto e de amizade. Isso tudo serviu para tirar fotografias. Apeteceu-me fotografar as pessoas com quem estava e com quem gostava de estar. Essas fotografias serviram para eu pensar mais aprofundadamente a minha relação com a fotografia e a forma como a escrita, o meu

interesse pela escrita, se associa à fotografia. Há uma expressão inglesa muito engraçada, embora possa não fazer sentido em português: *doing what you say in the same* (acabo por fazer um trabalho que é sobre o trabalho que eu fiz). Portanto, é quase como um mecanismo literário de o trabalho ter sido construído, sendo que a sua própria construção era o próprio trabalho.

3 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Não penso nisso. O que me preocupa sempre é fazer um bom trabalho.

4 - A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Não tenho distinção entre quando fotografo ou quando vou levar a minha filha à escola. Como não vivo disso, não estou obrigado profissionalmente a estabelecer essa separação. Nesse sentido, acho que não é muito aplicável. Quando vou fotografar para um contexto de imprensa, tento ligar ao máximo ao assunto que me estão a pedir. Os outros meus assuntos são demasiado ténues e exigem demasiado tempo pós-facto fotográfico para os fazer sentido.

5 - Como descreveria a sua fotografia?

A razão por que me interessa a fotografia ou a forma como uso a fotografia é como uma ferramenta para compreender questões de deslocação e pertença. Nesta altura em particular, interessa-me muito a fotografia combinada com a escrita. Sinto que, nesta altura, 2013, a escrita está maravilhosamente colocada para permitir que a fotografia adquira de novo a possibilidade de ser lida. Quando referi a deslocação e pertença, referia-me a uma coisa que sinto desde há muito. Tento refletir sobre isso e está implícito no meu percurso pessoal. Esta coisa de ser pequenino e os meus pais me levarem para outro país, depois voltar, para posteriormente ter de sair outra vez. Quando chego aos vinte e dois anos, tinha vivido metade da minha vida fora de Portugal, sento que metade dessa metade, um quarto, sem os pais. Convivo bastante com as perguntas do Gaugin, de onde vimos, onde estamos e para onde vamos. A fotografia, pela sua natureza, permite-me colocar num sítio. Essa ligação interessa-me. Interessa-me a ligação da fotografia com exatamente a ligação que as pessoas fazem da fotografia com a verdade ou com uma aparência de verdade.

6 - No momento de fotografar, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

É necessários colocar elementos na imagem que ajudem a perceber o assunto. A composição não tem regras para isso. Já vi demasiados exemplos para achar que exista uma regra qualquer que tenha de ser cumprida.

7 - Que critérios privilegia na seleção das fotografias?

Hoje, o que me tem acontecido é que tiro as fotografias e escolho-as da forma mais simples. Faço-me valer das coisas que ao longo do tempo fui achando engraçado. Ou porque a cor está engraçado ou porque o assunto é interessante. Há um pormenor qualquer na imagem que pode ser interessante. Quando olho para as imagens, há sempre uma ou duas que me parecem diferentes das outras. São sempre essas que escolho. Depois, o que acontece é que essas imagens passam a ser úteis para olhar para elas de novo. Talvez como um segundo fotografar. Nesse segundo fotografar, escrevo. Se calhar, essas imagens tiveram um motivo qualquer que me levou a tirá-las de um conjunto, mas depois é o que consigo fazer com elas que me interessa. Se não consigo, também não as uso.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Uma fotografia de imprensa tem certas obrigações, como ser clara naquilo que pretende que seja visto. Há certos requisitos de organização da informação dentro da imagem que são obrigatórios. É como os cinco W de uma notícia. Faz sentido que isso seja visível. De alguma forma, quando trabalhei para imprensa, foi sempre em ligação com um redator. Havia questões que interessavam aprofundar. Quando se ia a algum sítio falar com alguém, havia sempre um motivo. Era importante esse motivo estar identificado na imagem ou arranjar maneira de ligar a fotografia àquilo que encontraria no sítio ou na situação, e que o jornalista também havia discutido.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Por paradoxal que possa parecer, a fotografia permite os dois estados: de testemunho e de construção. Tem vários momentos. Hoje em dia, vemos as pessoas a fotografarem inúmeras coisas com telemóvel e depois aquilo não tem sentido para nada. Vê-se

aquilo a perder-se, a ficar diluído. Pensando a fotografia um pouco mais séria, como atividade, existem vários momentos em que a fotografia tem espaço para assumir vários papéis. Tecnicamente, não é possível fabricar uma imagem que não use uma lenta e um aparelho com um sensor. Isso é condição essencial para se dizer que aquilo é fotografia. Tirando isso, tudo é muito ambíguo. Existe o tal momento fotográfico quando a câmara faz o clique, mas após esse momento, quando olhamos para a imagem ou prova fotográfica, o momento que contém não é só esse. Aquilo que é descrito tem o seu próprio tempo e o nosso tempo de leitura da imagem também é outro. Se calhar, conseguimos acumular vários tempos. Pode-se acumular esse acumular de tempos como uma construção e não como um testemunho. Não se pode depreender mais da imagem do que ela encerra.

10 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Não tenho ética deontológica porque não sou jornalista. Não tenho carteira. Acredito que as coisas têm de ser ditas de forma clara. Por exemplo, há três ou quatro anos, houve um trabalho de um excelente fotógrafo português, que teve uma encomenda do *The New York Times*. Fotografou sítios que se encontravam lapidados por causa da crise, nos Estados Unidos. Para mim, o único problema é que não estava dito, simplesmente, que era um trabalho autoral. Teria tido a mesma validade informativa, eu teria visto as mesmas coisas que me fariam pensar sobre a questão da crise do que se fosse um trabalho com carteira profissional. Tem de existir clareza nessas coisas.

11 - Em que situações a fotografia pode pôr em causa o compromisso com a verdade do jornalismo?

Não sei. Se calhar, não parto do mesmo prossuposto de capacidade da fotografia. Acho que ela não é capaz nem de afirmar, nem de desmentir. Apenas é só mostrar. Tenho lido muito Norman Mailer. A certa altura, ele faz uma conferência em 1970, onde fala da ligação da ficção e do real. Ele dizia que ninguém fala tão bem sobre o real como um autor de ficção porque passa toda a sua vida a olhar para poder criar as suas personagens. Portanto, li isto e pensei: a fotografia passa muito por isto. Um trabalho feito intencionalmente como ficção, utilizando a fotografia com a sua ligação ao real é tão capaz de pensar sobre a atualidade, quanto uma imagem na primeira página do jornal. Isto porquê? Por que ao ver, de facto, uma imagem na primeira página, acompanhada de um texto, um lead, um super *lead*, uma legenda, eu não sei se, de

facto, compreendo tão bem aquilo como era para perceber. Estamos sempre a ver coisa agenciais, fragmentos de algo, possibilidades e indícios em relação ao que é a evidência das coisas. Se calhar, estou demasiado cínico, mas a culpa não é só minha, em relação ao que me dizem sobre as coisas. Hoje, temos acesso a tanto sítio. Muitos deles tão bem validados. Acabei de ouvir que caiu um helicóptero em Londres. Fui ao telefone, ao *The Guardian*, e tentei saber mais. Tinha a notícia, vídeo. Já mostrou mais do que vi na BBC. Voltando à fotografia, coitadinha, acho que ela é uma parte fundamental, mas muito incompleta na maneira de descrever as coisas.

12 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Condicionamento não, mas diferenças de personalidade. Mas corria sempre tudo bem.

13 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem ou narrativa da sua autoria?

Sim, totalmente e com frequência. Senti muitas vezes que a pessoa que escreveu a legenda não percebeu nada do que estava a ver. Nem do que estava a ver nem do que lhe havia dito. Os órgãos estrangeiros com os quais trabalhava eram muito picuinhas com a informação que eu fornecia. Tudo identificado e sei que foram verificar, mais do que uma vez. Cá nunca aconteceu. E em Portugal, nem tinha a ver se o nome da pessoa estava correto, mas o tom da legenda estar errado. Era uma questão mais editorial do que técnica de legenda.

14 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Nem vejo que seja uma concorrente.

15 - E como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos, em especial nos media *online*?

Vejo a existência do "jornalista-cidadão" como uma coisa fantástica, mas isso só sublinha a importância da imprensa como mecanismo de validação. É diferente ver as

coisas no *facebook* do que no *Le Monde*. Acredito mais nas coisas no *Le Monde* porque eles tiveram mais cuidado em verificar aquilo que alguém disse.

16 - A fotografia tem sido valorizada pelos jornais e revistas com os quais tem colaborado como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Em temos mais simples, sim porque a fotografia tem merecido mais espaço de página do que tinha antes. Há um entendimento diferente na maneira de ver a imagem em página, desde a *Nova Gente* ao *Expresso*. Há a noção que a imagem merece espaço ou que a informação que contém é passível de criar ou manter leitores. Nesse sentido, acho que sim. Agora, sinceramente, vejo cada coisa. Nota-se perfeitamente que não foi pensado. E não falo por quem faz os jornais, mas para quem lê. Tem a ver como se discute educação visual na escola. Aliás, como se pensa a escola em Portugal e posso generalizar. Sou pai de duas crianças que estudam em Portugal e eu estudei no estrangeiro. Tenho amigos estrangeiros com crianças a estudarem cá. Sem querer, há uma comparação permanente. Não se ensinam as nossas crianças a fazer perguntas e isso é dramático. Porque, quando se é crescido e se vota, também se deviam fazer perguntas ou quando se compra um jornal também devemos questionar sobre o que se lê. Eu dou aulas e passo grande parte do início do meu semestre a soltar aquelas línguas.

17 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Só discordo da ideia de valorizar. Valorizar pode ser o espaço que tem na página, quanto recebe o fotógrafo, essas coisas. Mas vejo as coisas de outra maneira e dou o noticiário como exemplo. Até muito recentemente e ainda acontece com frequência, são imitidas imagens para acompanhar uma notícia no telejornal que não têm a ver com o facto da notícia, mas sim algo semelhante. Quando isso ainda acontece, poderíamos estar aqui horas a falar de valorização da imagem, mas é porque quem a faz não percebe o erro que está a cometer e quem vê não se queixa. Isto acontece n vezes. É papel de parede. Já nem o nome se põe. Quantas fotos aparecem fotos com DR. Já nem o nome se põe.

Hoje, há muitas mais publicações do que existia em 1965 e não há censura. Há todo um contexto diferente em que as coisas acontecem. Mas se formos ver edições da *Flama,* já para não falar da Ilustração Portuguesa ou do Século Ilustrado, em que houve momentos de expressão gráfica que já não temos. *O Independente* foi um dos exemplos. Houve picos, mas que nunca mudaram mesmo o paradigma. Foram engordando o paradigma. Existem mais títulos, mais imagens e isso destorce um pouco a pergunta ou a minha resposta.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Em termos profissionais, não tem qualquer influência no ato fotográfico. Em termos amadores, sim. As pessoas passaram a ter dinheiro para tirar as fotografias. Em termos de imprensa, introduziu um elemento importante que é o pixel. Podemos construir uma imagem sem máquina fotográfica. Aí, sim, é mais complicado. Nos Estados Unidos, lembro-me de um dia comprar um jornal, na altura da Guerra da Nicarágua, que envolveu o escândalo com o Irão. No *Chicago Tribune*, sai uma imagem de uma avioneta com umas pessoas ao lado da avioneta e uns sacos. A imagem dizia: avião sanguinista carregado com cocaína com os Estados Unidos como destino. Li a legenda e continuei a ler o jornal. Não pensei mais no assunto. Dois ou três dias depois, na seção de errou, vinha uma pequena nota que dizia: «O jornal no dia tal, publicou uma legenda…Não podendo a direção do jornal confiar a autenticidade da imagem, vem declarar que não se compromete com a sua veracidade». Fonte da imagem: Casablanca. Na altura, não era a questão do que vinha contido na imagem que era disputado, mas a fonte e a credibilidade da fonte. Hoje, também já não estamos nesse ponto. Podemos pôr ou tirar uma pessoa da imagem de maneira que não se consegue, de facto, distinguir ou saber eletronicamente. Há aqui uma mudança de paradigma brutal. Isto não envolve nenhuma teoria conspirativa, agora o poder haver a qualidade técnica e de circulação da imagem sem haver esse tal momento fotográfico é que é uma possibilidade muito concreta.

19 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Desde que trabalho com máquina digital, tenho de usar o Photoshop. Nunca trabalho muito as minhas imagens. Só acertar tons, nunca retiro nada da imagem e não altero

os tons para fazer parecer que a imagem foi captada noutra hora do dia. Vi coisas feitas com película mais extremas do que faço em *Photoshop*.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Desde que haja clareza, até onde for preciso. O primeiro exemplo de uma coisa parecida com o que se viria a tornar o *Photoshop* foi ainda no assassinato de Anwar Sadat, em 1981. Os serviços americanos tentarem refazer a situação do momento do assassinato e para isso despuseram de duas ou três pessoas que estavam a fotografar. Uma delas nem era fotógrafa e, por exemplo, no enquadramento, no canto dinheiro, aparecia um bocadinho do tipo com a arma a apontar ao Presidente. Na altura, alguém estava a fotografar o desfile militar e não estava a fotografar para o sítio onde ocorria o atentado. Não havia ainda *Photoshop*, mas foi a primeira instância em que conseguiram com a eletrónica da altura encontrar informação sobre o crime. Não é o nascimento do Photoshop, mas a ideia que se consegue aumentar a nitidez de uma imagem no sítio onde não havia nada. É exatamente o *Blow Up* ou o *Blade Runner.*

21 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Quase toda a gente tem um computador - se não é com o Photoshop é com o Picasa - e já se percebeu que se pode tirar os olhos vermelhos das fotos, mudar as coisas. Creio que isso tem sido muito importante na mudança. As pessoas tomaram consciência que lhe foi dito que existia uma possibilidade de verdade que nunca houve.

22 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Acho que pode desvalorizar a identidade. Mas é preciso ter um contexto histórico. A primeira vez que entrei na sala dos fotógrafos, na redação de um jornal, nenhum daqueles fotógrafos haviam estudado jornalismo ou fotografia. Muitas dessas pessoas tropeçaram na fotografia; alguns deles tinham sido motorista do jornal ou moços de laboratório filhos de uma senhora da limpeza que tinham ido para lá trabalhar. Essas pessoas, quando exerciam a sua atividade de fotojornalista, não se sentiam e não tinham a capacidade para se julgar iguais a um redator. Nem eles tinham essa capacidade, nem lhes era atribuída essa importância. Há um momento muito

importante na classe jornalística, que é quando, a pulso para alguns fotógrafos e editores, é atribuída igual importância na redação ao fotógrafo. Lembro-me de ir almoçar com fotógrafos de imprensa e eles estarem envaidecidos por terem sido ouvidos numa história ou assunto. Não ser só ir fazer o serviço. Isto é um momento muito recente, no início dos anos 90, e ainda não está acabado. Lembro-me de entrar na redação daquele que era o maior jornal nacional e de eles estarem à espera para saberem o serviço, como qualquer motorista de táxi, à espera da Rádio Táxi. A capacidade de compreensão do que estava em causa era muito pouca. Ou seja, o fotógrafo recebia uma folha de papel que dizia: «Vá à Assembleia da República» fotografar determinada pessoa. Tinha o título da notícia e não sabia mais nada. Não era inteirado, nem se preocupava em se inteirar melhor de qual era o assunto. Com sorte, estava lá o redator que lhe dizia quem era a pessoa a fotografar. Não nos iludemos: nós viemos disto. Não nos podemos comparar com a *Life* que, em 1948, paga 25 mil dólares para um senhor fotografar a cidade durante uns meses, mas quando o fez, achou que o trabalho não ficou bem e devolveu dinheiro. Isto é tudo surreal. Agora, que isto tudo mudou, mudou. Estes miúdos de agora têm uma cultura que atrás não existia. Se são melhores jornalistas? Provavelmente, não. Ainda não. Se calhar, não o serão. Quando deixa de haver uma relação afetiva a uma entidade editorial, as pessoas hoje têm sorte em ter trabalho e já não é trabalham no sítio onde gostavam. As pessoas mais antigas estão a ser afastadas dos jornais. E isso é importante. Tem de haver uma ideologia, uma maneira de entender o seu papel na sociedade. Na altura em que houve uma concorrência saudável na fotografia, foi quando havia – creio - valores editoriais e campos muito vincados. As pessoas integravam-se em campos editoriais diferentes, de forma assertiva. Vivemos um paradoxo. Acaba-se a corporação, que é onde outros países já estiverem e que abriu o campo. A crise aperta, acaba-se com a corporação, mas não se substitui pelo *freelancer*. Ficam com a agência. Essa sim tem outros desígnios que não são, certamente, os de qualquer publicação em Portugal, incluindo a Lusa.

23 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Quando há empresas a pagarem quarenta euros por um trabalho, isso inibe as pessoas a viverem do seu trabalho. Em vez de estar numa semana num sítio a pesquisar uma história, faz-se num dia. A profundidade que se consegue das coisas é menor e isso,

nesse sentido, é mau. No entanto, estamos sempre numa questão de grau. Nunca em Portugal os jornalistas tiveram o tempo, como outros países, para trabalharem nas histórias. Quando trabalhei para publicações estrangeiras, foi-me dado sempre tempo, como os meus amigos portugueses sempre se queixaram que não tinham.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo, nomeadamente a aposta nas novas plataformas como o *iPad* ou as edições *online*?

O *online* é um espaço fantástico porque abre imensas possibilidades de informação. Uma galeria pode ter som, pode trabalhar muito mais um assunto *online* e ter mais fotografias do que alguma vez teria na versão impressa. É óbvio. Mas isto também implica que quem dirige ou edita soubesse ir procurar isso. Creio que, em Portugal, isso ainda está sub explorado. Embora graficamente, as revistas, não *online*, mas no *iPad*, estejam muito mais interessantes. Houve um *life* qualquer quando apareceu o *iPad* e redesenharam aquilo. Acho muito mais interessante do que acontece no *online*.

25 - Como vê o futuro do fotojornalismo? Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Da fotografia de imprensa, vejo muito mal. Não há anunciantes, vendas e a tendência é para acabar. No meu caso, deixei de publicar em imprensa assente numa decisão sobre o meu trabalho que não passava por esse suporte. Pessoas que conheço muito próximas, porque já não lhes pedem trabalho. Há vários níveis para esta resposta, em ternos internacionais, enviar alguém a outro país para cobrir um acontecimento, é impossível por causa dos custos; segundo, está lá alguém com uma máquina digital que faz uma coisa mais ou menos parecida, com o barulho das luzes e os títulos. Portanto, é um momento complexo. A economia é cruzada com o acesso das pessoas à informação e a dados. Por vezes, há uma desvalorização de dados. Acho que está a mudar, quer queiramos quer não. Não está nas nossas mãos não mudar. Agora, acho que há coisas que deveríamos manter, que são canais de liberalização das coisas. Compro um jornal por causa das pessoas que lá escrevem, porque reconheço nessas pessoas a capacidade de me darem, na medida que o jornal permite, vários aspetos de um acontecimento ou da realidade. Se acabam com essas referências, as coisas ficam

muito complicadas. Há uma manipulação que acontece sempre e o jornal passa a não ter nome.

Embora tivesse havido um pico no fotojornalismo, nos anos 90, não sei se foram anos áureos porque não havia freelancers em Portugal. Todos os fotógrafos trabalhavam para os jornais e tinham trabalho, mas não tinham *freelancers*. Nem tudo funcionava. Áureo, para mim, não é não ter freelancers. Havia era, de facto, mais dinheiro a ser gasto com a imprensa. A imprensa é um negócio. Correndo mal o negócio, a imprensa fica muito pobre. Pobre de aspeto e a fotografia vive muito do aspeto das coisas.

26 - Como é que o seu trabalho mais autoral coabitou com a imprensa?

Gostei sempre de o facto da fotografia de imprensa se fazer valer da capacidade das pessoas suspenderem a sua descrença. Que é um bocado o que fazemos quando lemos um livro, se não o livro não funciona. É um mecanismo que me interessa. E não quer isto dizer que se mente descaradamente a pessoas ingénuas por via do meio onde veem as imagens. No meu trabalho autoral, as pessoas não veem em lado nenhum que aquilo é informação. É um trabalho livre.

Entrevista a Pedro Loureiro, ex-fotógrafo d'*O Independente*, Kameraphoto e ex-editor da revista *NS*. No presente, trabalha para a revista *Ler*.

Realizada no Chiado, em Lisboa, a 12 de dezembro de 2012

Biografia

Influenciado por um fotógrafo amigo do pai, que viajava pelo mundo e que parava na Gafanha da Nazaré, sempre que vinha a Portugal, Pedro Loureiro, natural de Aveiro, sentiu muito cedo que queria registar as vivências do mundo através da fotografia. Frequentou a área de humanidades no liceu e, em 1989, partiu para Paris para estudar Fotografia, na MI 21 /Ecole des Arts et Metiers de l'image. Regressou a Portugal em 1991 e bateu à porta da redação d'*O Independente*.

Os retratos do seu portfólio surpreendem João Tabarra, depois de avaliar o trabalho de uma vasta fila de candidatos, e fica a trabalhar de imediato no jornal, onde permanece até 1998. De Hasselblad na mão, criou um nome, mas, como contou em entrevista, "era visto de lado por outros colegas de profissão". Em 1996, foi bolseiro do programa comunitário Leonardo da Vinci, em Paris. Depois de sair d'*O Independente*, projeto que abandonou por já não se identificar com o tipo de fotografia que se fazia, ficou como colaborador permanente da revista *Grande Reportagem*. De mensal, a revista passou, em pouco tempo, para semanal até que a Lusomundo, que detinha a publicação, vendeu o grupo editorial à Controlinveste. A *Grande Reportagem* fechou, em 2005. Assumiu a edição da revista *Notícias Sábado* (NS), dirigida por Francisco Camacho. Manteve-se na NS até 2008, altura em que foi criada a agência Global Imagens. Quando saiu da revista, Francisco José Viegas convidou-o para a *Ler*. Com as suas fotos de formato quadrado contribuiu para a afirmação da fotografia ética, na imprensa portuguesa. Hoje, colabora permanentemente com a revista Ler. Anteriormente, colaborou nas revistas *Vida Mundial, Cosmopolitan*, *Elle*, *DNA*, *Diário de Notícias*, *Volta ao Mundo*, *Semanário Económico*, assim como grandes títulos internacionais como *The New York Times*, *The Telegraph*, *The Sunday Telegraph*, *Le Monde*, *The Guardian*, *National Geographic Magazine*, *Le Point*, *L'Express*, *Jornal du Diamanche"*, *People@.pt*, *La Croix* e, entre outros, *Libération*.

Em 2005, abandonou o coletivo Kameraphoto, desde que viu a imagem de uma menina ferida a afastar a câmara, num cartaz do Festival *Visa pour L'Image*, em

Perpignan. Continua a realizar muitos trabalhos de autor, como o recente *The Return of the Real,* que esteve exposto no Museu do Neo-Realismo até dezembro de 2012, além de assumir a direção fotográfica de inúmeros documentários.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A fotografia documental é uma memória futura de alguma coisa. Tem a ver com o registo. Há situações em que pode chegar à função de denúncia. A forma como muitas vezes se pratica é que já não concordo. A violência explícita não tem de ser fotografada. Acho que algumas daquelas figuras consideradas os grandes fotógrafos de guerra, com James Nachtwey, são quem provoca a violência. Porque estão no epicentro. Acho que se não estiverem lá, não há violência. A partir do momento em que um fotógrafo aponta uma câmara, ele já está a provocar realidades que se não estivesse lá não aconteceriam. Se Eddie Adams não tivesse fotografado aquele coronel a apontar a arma à cabeça do vietcongue, no Vietname, possivelmente, não era morto. No documentário de Nachtwey, o tipo que é cortado às catanadas, se o fotógrafo tivesse baixado a máquina, ele parava. Não tenho dúvidas disso. Já li sobre isso.

2 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Sempre. A presença do fotógrafo já altera a realidade.

3 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes desde que iniciou o exercício fotográfico? 4 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Não tenho a perceção das fotos que marcaram. Estive numa aula, na Faculdade de Belas-Artes, com cento e tal pessoas na sala e fiquei admirado quando algumas das pessoas presentes mencionaram certas fotografias minhas. “Lembro-me da fotografia sua, publicada em tal ano, na revista”. Já não me lembrava. Há um trabalho que fiz para uma encomenda da Assírio & Alvim, *As Topografias da Vinha e do Vinho*. O livro tem um texto do Pedro Rosa Mendes absolutamente genial. Há fotografias do projeto *The Return of the Real*, que tem imagens que me marcaram muito, como a do pescador, pela relação que tenho com este homem. Ele é muito sensível; parece quase

um bailarino... O trabalho sobre a família de ciganos de Oleiros, que fugiam da polícia, etc. Passei uma semana com eles.

5 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Não tento, de todo, ser objetivo. Todas as minhas referências influenciam a minha maneira de fotografar.

6 - Enquanto editor, a que critérios recorre para selecionar as fotografias?

Depende da publicação e do tipo de trabalho que se pretende. Gosto de falar com as pessoas, de as pôr à vontade. Não gosto, nem uso teleobjetivas. Por exemplo, ia para Moscovo com um jornalista e, durante o dia, ele ia para um lado e eu para o outro. À noite encontrávamos e ele contava-me a minha história e eu mostrava as minhas imagens próximas da história dele. Há um momento em que as coisas se relacionam e não ilustram. Desde sempre que a fotografia é vista como uma mera ilustração. Acredita-se que "uma imagem vale mais do que mil palavras". Isso não é verdade. Usam a fotografia para demonstrar que um acontecimento ou notícia é verdade. Eu escolhia o meu trabalho com base na minha maneira de contar essa história. Em retratos individuais, tento contar a história em nome próprio. Eu coloco as pessoas em determinadas situações e com certos pormenores que, se observarem esse trabalho com atenção, percebem quem é a pessoa retratada. Quando trabalhava em reportagem, o que tentava era contar, de alguma forma, aquilo que eu senti no momento.

7 – A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Completamente. Aquilo que sou, a minha educação, o que aprendi com os meus pais, o sítio onde nasci, as relações que tenho com mulheres, com o mar; tudo interfere na minha maneira de fotografar. N' *O Independente* ia muitas vezes fotografar com João Tabarra ou com Céu Guarda. Éramos gozados pelos colegas por irmos os dois fotografar. Depois, misturávamos o trabalho. Não tem mal nenhum. Depois, perguntavam a gozar: "Quem é que deu o clique?". O que é que isso importa?

8 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Privilegio essencialmente a luz. Não faço distinção entre o preto e branco e a cor. Depende dos temas. Privilegio o olhar. Sobretudo, privilegio a relação que tenho com as pessoas que estou a fotografar. Nunca usei teleobjetivas para fotografar ao longe. Não tenho. Trabalho com as lentes fixas 50 mm. Tenho alguma proximidade com as pessoas. Elas sabem que estou ali. Gosto que saibam que estou ali. Não tenho a ideia de invisibilidade do fotógrafo, nem quero ter. Os que falam da invisibilidade dos fotógrafos são os mesmos que acreditam na frase do Robert Capa "se a fotografia não estava boa era porque não estavas o suficientemente próximo do acontecimento". Não acredito na invisibilidade do fotógrafo.

9 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Uma boa imagem é aquela que permite contar uma história nela própria, sem ter de ter grandes legendas e teorias à volta dela. Nem precisa de ter grandes construções.

10 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Não vejo como paradoxo. Exceto nos primórdios da fotografia, no tempo de Niépce, ou quando o registo fotográfico era utilizado como documento pela ciência, pelas polícias forenses, que ainda hoje usam a fotografia. Ela é sempre a realidade do fotógrafo. A partir do momento em que se consegue mexer nas placas, trabalhar com luzes, é tudo manipulado. Exceto no caso da fotografia ao serviço da ciência, sempre houve a tentação de manipular o real. Para mim, este é um não tema. A fotografia tem várias funções e uma delas é, de facto, servir de prova do real, como as fotografias da polícia, da medicina, etc.

Na fotografia documental fotojornalística, o que vemos é a realidade do fotógrafo. O que eu sou, os filmes que vejo, o que leio marca o meu trabalho. Estou a fazer um trabalho sobre Ruy de Castro, no Brasil, e ando a ler o autor e a preparar-me. Já vou com a minha realidade daqui; os conceitos. Era bom que houvesse uma nuvem, a noite; já sei os sítios onde quero ir.

11- Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de

prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não vejo como uma concorrência. Aliás, nem vejo qualquer televisão. Os jornais e a televisão não exercem a função que deveriam ter. Atualmente, as crianças estão a jantar e veem imagens violentas nos noticiários, mas já nem ligam. Hoje, já não sinto a falta de ler, por exemplo, o *Público.* Ele não cumpre a sua função; não é rigoroso.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Não passo nenhum limite ético. Nunca estive disposto a ir a nenhum sítio onde houvesse sangue, por exemplo. Sempre me opus a esse tipo de fotografia. A nível físico, já fui muito longe e passei mal por causa de uma reportagem ou de uma imagem.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelos órgãos de comunicação onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

O Independente valorizava a imagem, a *Grande Reportagem*, a *NS*, etc. O *Expresso* também já valorizou muito a imagem. Às vezes, acontecia ser dado muito destaque às imagens apenas porque os textos não tinham grande informação e tentava-se puxar pela imagem. Ao contrário, Francisco Camacho chegava a cortar texto para poder dar destaque à imagem, se elas fossem boas.

14 - O que distinguia a fotografia d'*O Independente*?

Uma grande liberdade no ato fotográfico. Os leitores compreendiam a imagem de *O Independente* porque era uma novidade; viam um olhar novo. Nenhuma fotografia era condicionada por uma escola antiga. Tudo ali era novo, mas que já existia na imprensa estrangeira como no *Libération*. No final de *O Independente*, o jornal já não fazia sentido nenhum. Era uma "freekalhada". Hoje em dia, há muita gente que se apropria indevidamente da fama de *O Independente*. Encontro pessoas que dizem que trabalharam no jornal e é curioso: não me lembro de ter trabalhado com elas. Estiveram pouco tempo e no final.

15 - O trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, por norma, funciona como um bom trabalho de equipa?

Condiciona sempre. Quando me irritaram por mandar fotografar aqui ou ali. Não suporto, nem nunca permiti que um redator me apontasse o dedo para dizer o que devo fazer. Um dia, Paulo Martins começou a fazer isso no Alentejo. Peguei no carro e deixei-o lá. Nunca mais voltou a fazer isso. Isso também foi algo que *O Independente* mudou. Ficou bem claro que não podíamos permitir que isso acontecesse.

16 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Não. Depende mais das publicações do que se é nacional ou estrangeira. Tem a ver com inúmeros fatores, com os custos que a publicação implica, com as flutuações de mercado, etc.

17 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem ou narrativa da sua autoria?

Que me lembre, não. Miguel Esteves Cardoso, às vezes, escrevia aquelas legendas, mas todos sabem como ele é.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Acho ótimo. O digital e a internet são janelas cheias de possibilidades. Nem compreendo os tipos que se dão ao trabalho de meter as fotos com marca de água. As minhas fotos estão na net com qualidade suficiente. Se alguém se dá ao trabalho de tirar a imagem da net, gastar dinheiro na ampliação para pôr a fotografia na parede, acho que é bom.

19 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

O mesmo que já fazia no laboratório e nada mais. Abrir o céu um bocadinho, por luz aqui ou retirar ali. Não tenho a ideia que não se pode tirar borbulhas das modelos. Se é para moda, qual é o problema? O que gostamos mais? De ver as meninas bonitas ou com borbulhas? Preocupa-me sim, quando a fotografia é usada, como aconteceu no cartaz de Perpignan de 2005, que mostrava uma menina ferida e a pôr a mão à frente, claramente a pedir "não me fotografem". Os tipos não só publicaram, como editaram a imagem. Depois, ao abrigo da ideia de denúncia, exploram o sangue.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Não se deve mexer para além do que é a realidade.

21- A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Não, as pessoas não pensam nisso. Há uma ou outra pessoa que sim, mas geralmente não.

22 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media online, e como vê o aumento do recurso das editorias dos media a fotografias de agência e não dos profissionais da redação?

Não vejo como uma concorrência. Acho bem. Com a internet e os telemóveis é normal que as pessoas tenham acesso à imagem. Mas não se pode confundir com jornalismo. É outra coisa.

23 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

As agências desenvolvem um trabalho cada vez melhor. É muito difícil competir com elas. E não são trabalhos baratos. Ao contrário do que se julga, os bons trabalhos de agência são muito caros. Não acho que desvalorize a identidade porque quem escolhe essas imagens são os editores de fotografia, que conhecem muito bem a linha editorial do jornal que estão a fazer.

24 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Acho que um dia esta crise vai terminar. Quando menos se espera e sem darmos por isso, no outro dia isto tudo passou. Vai haver lugar para nichos de mercado com muita qualidade. O *Jornal de Notícias*, *DN*, *Expresso*, *Público*, etc. é que não vão ter lugar no futuro, assim como a televisão. Depois, vai haver pequenos projetos que se vão tornar grandes em termos de realidade. Isso já está a acontecer. Há projetos muito bons na internet.

25 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Não. Há coisas muito boas a serem feitas a título particular, mas não pelos grandes grupos económicos. E é bom que reajam e pensem o que andam a fazer, pois quando se aperceberem já foram.

26 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Não. Hoje em dia, nada é valorizado. Mas isso vai mudar de um dia para o outro. Quando há grupos a pagar quarenta euros por serviço, está tudo dito. Contas feitas, está-se a pagar para trabalhar. Não há meios para fazer reportagens. Ao contrário do que se diz, a culpa não é das agências, que têm um trabalho muito bom e que, como disse, não é barato.

27 - Como começou o projeto Kameraphoto?

Foi quando tinha uma visão romântica das coisas. Falamos entre nós e, em 2002, juntamo-nos. A Sandra trabalhava n' *A Capital* com a Céu Guarda. Apareceu o Guillaume que era o namorado da Sandra. Simpatizei com eles e achei que poderia ser um grupo interessante. A Céu tem aquele lado apaziguador, maternal. Achámos por bem criar uma empresa para dividir espaço, equipamento, ideias… Acreditávamos que iríamos ter contratos de trabalho, mas eles do alto da cadeira do poder nem sequer nos deixaram partilhar. A Kameraphoto nasce como uma ideia de amigos, de ideia de documento social. Aquilo tomou outro rumo e, para manter amigos, sai. Sai em setembro, depois de Perpignan. A Kamera investia muito em Perpignan, mas nunca gostei do lado do espetáculo. Ainda sou muito amigo deles; os novos, conheço vagamente. A Kameraphoto continua a fazer acreditar as novas gerações que gostam de fotografia que é possível. Recebia jovens e eles ficavam muito admirados pelo simples facto de eu os receber. Em Portugal, os editores nem se dão ao trabalho de receber os jovens que querem começar a trabalhar em fotografia. Chega a haver medo que surjam fotógrafos bons.

Entrevista Reinaldo Rodrigues, editor executivo da Global Imagens

Realizada em Lisboa, a 10 de dezembro de 2012

Biografia

«Estudei no Ar.Co, que é uma escola que tem muito pouco a ver com fotojornalismo, mas tem dado algumas contribuições interessantes. Depois, fiz um percurso anormal para quem está nesta profissão. Terminei o curso em 1995 e fui trabalhar como assistente de um fotógrafo de publicidade. Comecei a trabalhar com vários fotógrafos e, no final 1995 ou princípio de 1996, acabei por entrar num estúdio como fotógrafo industrial e de publicidade. Estive lá seis anos. Fiz o percurso normal de começar a enrolar cabos até passar a ter alguém que enrolasse cabos por mim. No estúdio, aprende-se imenso. Costumo dizer que a minha escola foi o Ar.Co, mas a minha segunda escola foi o estúdio. Na fotografia, aprende-se muito a ver como se faz. Em 1998, um pouco antes da Expo, ainda estava no estúdio, mas comecei a trabalhar com jornais. Em 2001, sai definitivamente do estúdio e passei a trabalhar como *freelancer* para vários jornais. Também trabalhei muito tempo na área da música, onde fiz muitos trabalhos com músicos portugueses, capas de discos, etc. Mas tinha sempre o apelo do jornalismo. No início de 2004, comecei a colaborar, com um *restyling* que houve da *Notícias Magazine*. A revista tinha algumas particularidades e precisava de ser atualizada. Nessa atualização, comecei a trabalhar para a revista com no estúdio, onde se aprende imenso. Costumo dizer que a minha escola foi o Ar.Co, mas a minha segunda escola foi o estúdio. Na fotografia, aprende-se muito a ver como se faz. Trabalhei com um fotógrafo brasileiro muito bom. Ele fazia parte de uma empresa exterior à Lusomundo e quando saiu fui convidado para ser editor de fotografia da revista. Fiquei editor da revista *Notícias Magazine*, com direção da Isabel Stilwell. Estive lá até ela sair. Depois, a certa altura não havia editor da revista. Nos últimos anos, é mais conturbado, porque no final de 2009 ou início de 2010, já com esta administração, depois de terem passado vários presidentes pelo grupo e este ter mudado de nome, fui convidado a assumir a edição das revistas todas do grupo, a extinta *NS*, herdeira da *Grande Reportagem*, a *Volta ao Mundo*, a *Evasões,* a *Notícias TV* e uma publicação mensal, que é a *Life*. Estive cerca de um ano e meio e depois, em

2010, quando começou a agência, fui convidado por Pedro Tadeu e por Alfredo Cunha, os mentores da Global Imagens, para assumir a edição executiva, que partilho com Adelino Meireles, no Porto.»

1 - A opção pela agência desvalorizou ou não a identidade dos jornais do grupo?

A minha opinião é que sim, desvalorizou. Qualquer jornal ou revista ganha em ter um editor a tempo inteiro que zele pela fotografia. Portanto, não vejo qual foi a vantagem da criação da agência. É óbvio que há uma vantagem financeira, mas essa opção tem custos editoriais. Isso está patente nos jornais. Também há uma vantagem: trouxe uma riqueza de olhar que antes não existia nos jornais. De repente, passou a ter nas suas páginas outros olhares, além do das seis pessoas que trabalhavam para a publicação.

1b) - Deixar os correspondentes redatores fazerem a imagem no local, como acontece na Global Imagens, em vez de enviarem os repórteres fotográficos para o terreno não é também uma opção negativa, a nível editorial?

Isso não tem a ver com a Global Imagens, mas com a Controlinveste. O papel da Global Imagens é, precisamente, o contrário, ou seja, é criar as condições para que não seja necessário recorrer a esse tipo de coisas. A meu ver, essa opção também tem a ver com um assunto mais profundo, que é a democratização da fotografia. Hoje em dia, o que os correspondentes fazem é o mesmo que faço se acontecer um acidente junto de mim: fotografo com o telemóvel.

2 - E como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos, em especial nos media *online*?

Honestamente, vejo com bons olhos. Sei que não é uma coisa consensual entre os meus pares, mas eu vejo de uma forma positiva. A democratização da fotografia é uma coisa boa. Hoje em dia, as coisas são mais noticiadas e tornadas públicas por serem de fácil acesso. Hoje em dia, cabe aos jornalistas e aos jornalistas fotógrafos provar que há outros caminhos. Cabe-nos a nós provar que existem vantagens de ser um fotógrafo profissional a fazer.

3 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

É um documento para o futuro, uma testemunha e deve ser o mais verdadeiro possível. É um assunto que também não é o mais pacífico entre os meus camaradas. Nisto costumo citar o Manoel de Oliveira, que disse numa entrevista, quando lhe perguntaram porque é que faziam planos tão longos, ele respondeu que "se puser a imagem por mais tempo, fica". A fotografia é exatamente isso. Fica.

4 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É outra linguagem e não uma concorrência. Muitas vezes, são complementares, mas se pensarmos em acontecimentos recentes, como o da carga policial de 14 de novembro, os melhores documentos são fotográficos. Não há um único documento tão claro e que exponha tanto o que aconteceu como os documentos fotográficos que foram feitos. Se formos ver os trabalhos de Rafael Marchante, da Reuters, são de uma grande assertividade. Claro que ser virmos televisão também fica, mas as fotografias ficam mais na nossa memória. Em Espanha, há uma fotografia, também da Reuters, de um indivíduo a ser agarrado por vários polícias e essa imagem correu mundo, assim como a fotografia de José Manuel Ribeiro, da miúda agarrada ao polícia. Aí é que se nota que um cidadão repórter não tem a assertividade para fazer a foto.

5 - Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes nos últimos vinte anos de exercício fotográfico? 6 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Sou um pouco pessimista em relação às coisas que faço. Acho sempre que podia fazer melhor e penso que os últimos trabalhos são um pouco melhores do que os que fiz há uns anos. Há coisas que fiz, na área de retrato, que tiveram algum impacto. Trabalhei muitos anos com Camané, que é mais fotografia documental e que eu, um dia, até gostava de publicar isto de outra forma por que é uma altura da vida dele e também da minha. De facto, aquilo correu muito bem. As pessoas não se aperceberam do trabalho que está ali. Viram muita coisa daqueles e não se aperceberam. No fotojornalismo, para já passo muito tempo fechado na redação, não sei. Mais uma vez, na questão do retrato tenho alguma coisa interessante. Fiz uma reportagem sobre o metro de Lisboa que para mim foi muito importante. Adorei fazer aquilo. O trabalho

foi publicado em agosto, por isso, para o público não deve ter feito muita diferença. Acho que fiz um bom trabalho com poucos meios. São imagens que quando há cronistas, sistematicamente são aquelas que saem. Foi um trabalho que teve alguma visibilidade. Embora não tivesse a trabalhar, as fotos que fiz na manifestação de 14 de Novembro também me agradaram. Acho é que só os fotógrafos é que ligam aos nomes pequeninos. As pessoas até podem achar que a fotografia é gira, mas não veem a autoria.

7 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tento ser objetivo e acho que toda a gente tenta. Só que a objetividade jornalística vem da parte do fotógrafo. Nós não somos máquinas e tentamos dar o nosso olhar. Acho que essa também é uma vantagem em relação ao cidadão que fotografa. Sou adepto de que o trabalho tem de ter envolvência. Para mim, é mais valioso dar um contexto. Se estiver num jogo de futebol, o importante não é fotografar a cara do jogador que marcou golo, mas mostrar a envolvência, o estádio, se está vazio ou cheio. Tento dar isso. Essa é a diferença da fotografia no jornal.

8 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Nós não somos máquinas. Vivemos numa época especialmente conturbada. A fotografia pode ser algo que faça a diferença. Ontem, ouve o lançamento do *12.12.12*. Na minha opinião, este projeto é algo extraordinário de como doze jornalistas conseguem documentar o país como Portugal, num dia destes. Esses projetos são muito importantes. Daniel Rocha tem um blogue do *Público*, que é os rostos do desemprego. Acho que ele coloca, uma vez por dia, imagens de alguém. Dificilmente, alguém que não fosse um fotógrafo com a sua opinião e sentimentos sobre o que se está a passar, poderia fazer este tipo de registo.

9 - No momento de fotografar, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Tecnicamente, sou muito exigente, para mim e para os outros. Admito que uma foto tirada no meio de uma carga policial possa estar um pouco desfocada. Não admito noutras circunstâncias em que não haja estas atenuantes. Para mim, o foco e até o desfoque tem de estar bem feito; posso querer dar a entender que há qualquer coisa

que me está a tapar. Acho que é uma das vantagens que podemos jogar. Dou atenção à composição, à cor, ao foco. Gosto dos meus trabalhos muito contrastados, respeitando os limites de não ser uma coisa ilegível. Tenho essa perspetiva porque também fui criado a ter noção do que é isto e a saber controlar. É quase uma coisa irracional. Tenho fotos minhas que acho interessantes, mas não as publico porque não apresentam os padrões técnicos que deveriam ter.

10 – Que critérios privilegia na seleção das fotografias?

Privilegio muito a questão técnica. Focos a 50 por cento não há. Para mim, ou está focado ou não. Privilegio muito a imagem ser o olhar particular do fotógrafo. Tem de ser uma foto que faça a diferença. Sinto que é uma foto pensada por um fotógrafo e isto pode ser melanésias de segundo. Isso faz muita diferença.

11 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Tem de ser uma imagem objetiva, que conte uma história, ou seja, que consiga transmitir, mais ou menos imediatamente o que estamos a falar, através de alguma coisa, quer seja a composição ou a luz. Se fotografarmos um desempregado é difícil dar a imagem de desemprego, mas se a imagem for bem composto, com uma luz bonita. Uma das coisas que acho mais bonitas na fotografia é a subjetividade que temos para criar objetividade. Uma boa imagem jornalística cria uma pré-informação. Olhamos para o título e para a fotografia a seguir.

12 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Parece-me que a construção através do olhar do fotógrafo é o seu real. Se estiver numa sala a ser fotografada por dez fotógrafos, possivelmente, será fotografada de dez maneiras diferentes e nada deixa de ser real. A questão é essa. É só a nossa maneira de ver o real.

13 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

De esforço físico, por experiência própria, posso dizer-lhe que vou até onde for preciso. Já fotografei com 40 graus. No dia 14 de novembro, tive de fugir da polícia e não levei umas bastonadas por mero acaso. Fisicamente, não tenho limites. Do ponto de vista deontológico, estou disposto a ir até muito pouco. Há várias coisas que prezo

muito por ter vindo para este mundo por opção. Não estagiei em nenhum jornal, ao contrário de quase todos os meus colegas. Tenho na minha cabeça alguns tabus deontológicos que, para mim, são muito difíceis de quebrar. Também acho que há alguns tabus que se dizem regras deontológicas que são as pessoas que as inventam, nomeadamente o retrato. As pessoas fazem o complexo à volta do retrato. Acho que não é nada disso. Para alguém ser retratado, a foto pode ser encenada e pode ser uma foto divertida. Não temos de estar todos com um ar chateado a olhar para a máquina.

14 - Em que situações a fotografia pode pôr em causa o compromisso com a verdade do jornalismo?

Há várias alturas em que acontece. Um fotógrafo pode estar no parlamento a fotografar um debate e o ministro das Finanças ri-se durante dois segundos. Aquela fotografia vai para a linha. O tipo está a falar de uma coisa gravíssima que vai tramar a vida a dez milhões de pessoas e o tipo ri-se. Nós pensamos: "O tipo ri-se perante isto". Um bom exemplo deste tipo de fotografias fora de contexto era uma página que existia no *Tal & Qual*, que era a rubrica Submarino ao Fundo. O jornal tinha sempre uma foto tirada de contexto com uma frase. É, de facto, o exemplo supremo.

15 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, por norma, funciona como um bom trabalho de equipa?

Já condicionou. Por exemplo, tenho uma foto gira de um determinado indivíduo e tenho outra menos boa de outro. Os dois estavam presentes, mas, no texto, o jornalista só fala daquele que não ficou bem fotografado, é óbvio que só vai publicar a minha foto menos interessante. Este é um exemplo. Tiro fotos. Numa imagem, a pessoa está mais triste e noutra mais alegre; ponho as duas na linha. O tom do artigo irá condicionar a escolha.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Já. No meu caso pessoal, aconteceu numa reportagem de manifestações. A legenda dava uma leitura que não concordava, mas são coisas que acontecem em agências de todo o mundo. Como não estamos nas redações, não controlamos isso. Não é nada que também não aconteça com a Lusa, Reuters e AP. Gostava muito quando trabalhei nas publicações porque controlava mais os trabalhos. Por exemplo, tive um trabalho na *Notícias Magazine* sobre as estivadoras e acho que a paginação deturpou o sentido

da reportagem. Existe, não lhe chamaria uma ditadura gráfica, mas uma falta de tempo gráfica.

17 - A fotografia tem sido valorizada pelos títulos de imprensa onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Acho que sim. Se pensarmos em 1990, quando o *Público* apareceu, foi um momento que revolucionou o fotojornalismo em Portugal, pela mão de dois senhores absolutamente fora de série, Luís Vasconcelos e Alfredo Cunha. A edição de imagem, que era algo que não existia cá, foi revolucionada. Depois, aconteceu com Rui Ochoa, que era coordenador no *Expresso*, passou para editor e depois para diretor. Depois, no *Diário de Notícias*, Rui Coutinho. Foi um momento extraordinário. O *Público* apostou em coisas diferentes. *O Independente*, que fez uma coisa muito boa, tal como o *Público*, que foi aliar o grafismo à fotografia. A fotografia e o grafismo eram aliados. Não eram inimigos. Algo que os outros meios não conseguiram fazer até hoje. Por exemplo, no tempo que trabalhei na *Notícias Magazine* foi um período muito bom para mim porque conseguia trabalhar muito bem com o departamento gráfico e todos nos entendíamos. Embora a *Notícias Magazine* fosse tida para o público feminino de domingo, que me lembre foi a revista que teve, durante mais tempo, um espaço para a fotografia. O *DNA, em que* Augusto Brás e Jorge Nogueira fizeram um trabalho fabuloso e graficamente também. Houve projetos jornalísticos que valorizam muito a fotografia. E ainda há, mesmo estando o país de baixo de fogo. Há projetos que mudaram e tocaram a forma das pessoas verem a fotografia. Hoje em dia, há edições pontuais, que acontecem em todos os jornais, do *Expresso*, ao *DN* ou ao *Público.* Neste momento, vivemos um momento mais difícil porque as publicações estão mais dependentes da publicidade, o número de páginas está condicionado para cada artigo. Há condicionantes que limitam muita gente. Nesse campo, *O Independente*, por ter aliado o grafismo à fotografia de uma forma tão divertidamente maravilhosa, com um olhar diferente dos dois lados, mudaram algumas perceções.

18 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Trabalho com algumas pessoas lá fora e tenho algumas relações privilegiadas com alguns profissionais de fotografia e Portugal é um espelho pequenino do que se passa lá fora. O que acontece é que há passos que estão a ser dados lá fora que aqui ainda não foram dados.

19 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Trabalhei ainda durante muito tempo no analógico. Sou fã do digital, em vários aspetos. Primeiro, porque é muito mais ecológico do que as revelações e a seguir porque houve uma democratização da fotografia. Hoje em dia, há um miúdo que vê que pode fotografar e que pode vir a ser grande, ele só consegue chegar lá, se puder fotografar. Antigamente, ou estava no jornal e tinha os filmes à borla, e ir praticando e melhorando, ou então não tinha hipótese. Hoje em dia, um jovem que quer começar consegue ter uma máquina aceitável e consegue aprender alguma coisa num estágio de três meses.

19a) - Mas essa "democratização" e facilidade de acesso à profissão não pode ter contribuído para a desvalorização do fotojornalismo?

Democratizou a profissão e é uma coisa que os profissionais aceitam mal. Não concordo que a fotografia tenha perdido qualidade. A fotografia é hoje uma coisa muito mais dinâmica, com muito mais fôlego e espaço do que antes. Acho que é muito mais poderosa do que era antigamente. Lembro-me de saber de casos de fotógrafos que iam para um serviço com um rolo de trinta e seis e faziam três trabalhos diferentes num só rolo. A partir daí, é claro que houve algumas coisas que se melhoram. Agora, claro que é muito chato. Há dias, fui fotografar um concerto e estavam vinte e um fotógrafos. Nitidamente, há aqui uma densidade populacional exagerada. No caso dos concertos, cabe às organizações filtrarem quem lá vai fotografar. Nos acontecimentos grandes isso não acontece. Há uma democratização e acho que isso é bom. Lembro-me que um fotógrafo de publicidade com quem trabalhei dizia uma coisa interessantíssima que nunca me esqueci, ainda no tempo do analógico: "Tens um copo com uma imperial fresquinha numa mesa em frente a uma praia estupenda. Qualquer pessoa faz uma boa foto disso. O mais complicado é a cerveja estar morta, a praia estar toda suja e quase a chover. Aí é que se faz a diferença". E realmente é mesmo isso. Se formos a ver, na maior parte das

manifestações que ocorreu nos últimos tempos, há milhares de fotos em *blogues*. Agora, que nos lembremos que sejam boas, se calhar, nem dez. É nisso que os fotógrafos têm de acreditar. Há qualquer coisa no seu trabalho que os torna diferentes.

20 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Cor e enquadramento, só.

21 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Cor e enquadramento.

22 – A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Num outro dia fui criticado numa conferência por causa disso. Na minha inocência, acho que a fotografia é das coisas mais verdadeiras que se pode ter. Agora, sei que há clonagens, *vintagem* – aqui, menos mal. Uma pessoa vai fazer uma foto da Áurea e quer pôr uma *vintagem*, neste caso, não acho muito mal. Agora, colocar ou tirar elementos da foto, acho uma coisa grave. Quando recebo estagiários, desencorajamos a alterar a imagem e dizemos que isso é completamente proibido. Se o polícia levou uma pedrada e está a escorrer sangue, mas na verdade não aconteceu, aí somos nós e nossa credibilidade que está em causa.

23 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Por que é mais barato. Não passa só pelos fotojornalistas, mas pelo facto de vivermos numa crise económica. Acontece o mesmo no Porto e em Lisboa. Às vezes, acontece uma coisa em Évora e não temos dinheiro para mandar um profissional de Lisboa. Vai o correspondente local. Há escala acaba por acontecer isso. Defendo sempre que se envie um fotógrafo para o terreno, mesmo em acontecimentos jornalísticos que são cobridos pela Reuters. É uma visão nossa. Mas não é a palermice de entrevistas o português que está na Síria; é dar uma visão nossa. Estou-me a lembrar um trabalho interessantíssimo que Jorge Simão fez, quando foi a revolta no Cairo, e que ganhou o prémio Gazeta. A Reuters poderia ter feito, mas não era a mesma coisa.

24 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Nada bem pago, nem bem remunerado, nem bem reconhecida.

24 a) - Como é que se chega a este ponto?

Pela mesma democraticidade da fotografia. Porque se acha que qualquer tipo com uma câmara pode fazer qualquer coisa. Agora, estamos a chegar a um momento em que tentamos fazer de tudo para que se perceba que não é bem assim.

24b) - Fala-se que a Global Imagens é dos sítios que pior paga pela fotografia. Como é que se chega ao ponto de se pagarem quarenta euros por serviço?

A Global Imagens chega a este ponto por três motivos. A Global Imagens foi criada para salvar o posto de trabalho de vários fotojornalistas, que se juntaram para evitar que, numa conferência de imprensa, chegassem a estar quatro fotojornalistas do mesmo grupo para "fazerem a mesma foto". A Global Imagens entra para racionalizar os custos e tem como fito salvar o posto de trabalho das pessoas, ou seja, racionalizar e garantir-lhes o posto de trabalho. A necessidade de ter colaboradores é muito mais reduzida. Usamos muito menos colaboradores do que o grupo, na totalidade. No início, não foi. Porque choveram pedidos dos jornais quando perceberam que podiam ter tudo. Pediram tudo e mais cem por cento. Hoje em dia, já não. Atualmente, apenas usamos colaboradores quando há folgas ou férias associadas e não tenhamos pessoas. Nós temos poucos colaboradores e temos uma verba diminuta para distribuir pelos colaboradores. Só trabalho para a Global Imagens, mas devem ser dez ou vinte fotógrafos. Temos menos dinheiro e não é alheio a isso o facto da Global Imagens vir de um processo que, antes de ser criada, ter havido uma situação de despedimento coletivo na empresa. Basicamente, a Global Imagens tem mesmo menos dinheiro e não é porque não quer pagar aos fotógrafos. As pessoas não acreditam nisto, mas não há mesmo dinheiro. Sou uma pessoa *low profile* e já estive em conferências onde se diz "agora paga-se trinta euros para tirar uma fotografia". E não é verdade. É quarenta euros e, se demorar mais do que não sei quantas horas, é o dobro e, se for à noite, ganham ainda mais. O que acontece é que nós, como temos menos colaboradores, acabamos por pagar um pouco melhor aos colaboradores que trabalham com regularidade porque não alargamos muito o grupo. Imaginando que eu dava trabalho a cinquenta fotojornalistas da Grande Lisboa e cada um levava cem euros. Há fotojornalistas e fotógrafos com que eu adorava trabalhar. Tive quatro anos só com a *Notícias Magazine* e disseram-me "nós não podemos trabalhar com este valor" e eu

compreendo perfeitamente. Mas a verdade é que não temos dinheiro. No grupo, por exemplo, o *JN* vende bem, mas não chega para tudo.

25 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo, nomeadamente a aposta nas novas plataformas como os *tablet* ou as edições *online*?

Outro dia estava a ler que o grupo do Murdoch fechou o diário que tinha para *iPad.* Não basta dar um jornal em *iPad*. Há pessoas muito mais dotas que irão perceber isso. Seguramente, eu não serei uma delas. Agora, acho que não estamos a conseguir conceber e explicar, passar a mensagem ao leitor. Há coisas nas nossas aplicações para os *iPads* que são absurdas.

26 - Como vê o futuro do fotojornalismo? Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

O futuro do fotojornalismo é exatamente aquilo que os fotojornalistas decidirem que seja. Está nas mãos dos fotojornalistas conseguirem provar que o fotojornalismo é viável, e não nas mãos dos diretores dos fotojornalistas. Iniciativas como o *12.12.12*, o trabalho de Daniel Rocha, o projeto República fazem um bocadinho a diferença. Estes projetos têm, no entanto, mais visibilidade fora dos jornais. O fotojornalismo, independentemente do suporte, é isso: é fazer o registo de uma época, tal como estes projetos. Mesmo assim, os jornais continuam a preferir que as fotos sejam feitas por fotojornalistas. E porquê? Porque o jornal fica melhor. O jornal precisa de um jornalista que escreve e um jornalista que olhe.

27 - Vê com bons olhos os fotojornalistas também fazerem vídeo?

Podem ser complementares, depende da situação. Não se deve tornar os fotojornalistas em videolistas. Portugal sofreu o *boom* da histeria do vídeo. Agora, acalmou um bocadinho e pode ser que venhamos a testemunhar uma coisa mais equilibrada como aconteceu no *El País* ou no *New York Times*. Um dos grandes blogues do *New York Times* é o *Lens*, que não tem o vídeo. O *El País* tem o vídeo, mas só quando há um acontecimento de grandes dimensões que o justifique, mas criam-se equipas específicas para o efeito. Começarmos a andar com uma máquina fotográfica numa mão e uma de vídeo na outra, vou dizer, por experiência própria, que não resulta. Ou se faz bem uma coisa ou outra. Caso contrário, não resulta. Se calhar, é

falta de elasticidade mental da minha parte, mas eu, às vezes, esqueço-me que também estou com uma câmara de vídeo.

Ricardo Meireles, repórter fotográfico *freelancer* e membro da agência 4See, na região Norte

Entrevista realizada por telefone, em dezembro de 2012

Biografia

Nasceu em 1975, no Porto, onde vive. Entrou para o *Comércio do Porto*, em 1999, altura em que também frequentava a Escola Superior de Jornalismo. Atualmente, desenvolve o seu trabalho de fotografia na vertente de fotojornalismo e de retrato, publicando regularmente nas revistas *NS, Notícias Magazine, Sábado*, *Exame*, *UP Magazine*, *Ler* e no jornal *i*. Em 2010, ganhou o 1º Prémio na categoria Notícias do Prémio de Fotojornalismo Estação Imagem Mora. Trabalha igualmente com clientes diretos e agências de comunicação na área da fotografia corporativa. Em 2012, ganhou o Prémio Mora, na categoria de Desporto, por uma reportagem sobre uma competição de cavalos. Integra a lista de fotógrafos da 4See.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Hoje em dia, o fotojornalismo deve ter uma função mais aproximada à fotografia documental e deve fugir daquilo a que chamamos "o olho do furacão", que são as *hard news*. Os fotojornalistas devem ficar um pouco para trás à espera das consequências que as notícias tenham e não andar sempre a responder ao imediato.

1a) - Em conceito, de que forma distingue a fotografia documental de que fala do fotojornalismo?

Os conceitos são muito difusos e as pessoas fazem sempre interpretações diferentes. Até os próprios profissionais, não sabemos onde termina uma coisa e começa outra. O que penso é que com a facilidade de acesso à tecnologia que há – e não crítico e não tenho qualquer tipo de mágoa em relação a isto – qualquer pessoa pode publicar fotografias. Só no ano passado, conceberam-se dez por cento das fotografias que se fizeram até agora, na História. Como qualquer pessoa pode fotografar e publicar uma fotografia, perante esta realidade, cada vez temos que ter uma visão mais sublime e mais refinada da realidade; saber apresentar as coisas que acontecem com outra sensibilidade. Caso contrário, acabamos por estar ao serviço dos jornais como as

câmaras estão ao serviço das televisões. Apesar de já terem o estatuto de jornalista, a maior parte deles não é mais do que operadores do jornalista.

2 - Que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes ao longo do exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

A partir de 2009, o fotodocumentalismo ou fotojornalismo documental passou a ser mais interessante em Portugal. Sempre me queixei que aqui não acontecia nada. Até é um bocado perverso dizer isto porque é óbvio que quem me dera que este rolo não nos tivesse passado por cima, mas se passou criou-se um terreno fértil para documentar. Em 2009, houve um trabalho que fiz para o jornal *i* sobre a crise do calçado, em São João da Madeira, que me deu prazer profissional. Foi das poucas reportagens em que me foram dados os dias e condições de que precisava para fotografar, o que é a prova que quando temos meios, o trabalho é bem feito. Este trabalho marcou-me não só pelo que aconteceu - não era um acontecimento em que se tivesse concentrado naquele momento -, mas sim por perceber que quando nos são dadas as mínimas condições de tempo e disponibilidade na nossa profissão, as coisas a acontecem bem na nossa profissão. E foram reconhecidas. Aquilo era uma crise passageira, não foi nada que me marcasse, mas preferi realçar este trabalho por causa disso.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

A objetividade é o nosso princípio base. É uma premissa à qual temos de obedecer e temos de cumprir. Agora, até que ponto a nossa presença não pode modificar e interferir na própria realidade? E isso é estar a ser objetivo, a fugir da realidade, é estar a ser isento? É óbvio que temos de ser objetivos, mas nós não somos indiferentes e insensíveis ao que presenciamos. Por isso, temos de gerir, da melhor maneira, a nossa sensibilidade em relação aos dilemas com a objetividade e daí sai o produto final.

5 - A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Muito. No início da minha atividade, não tinha o mesmo à-vontade e capacidade que tenho hoje. Sendo eu uma pessoa reservada, o ato de fotografar é uma invasão de privacidade e sempre tive alguma dificuldade em gerir essa sensação e sempre tentei

combater isso. Só comecei a ficar contente com o meu trabalho quando percebi que não valia a pena estar tentar combater essa invasão e decidi adaptar o meu trabalho à minha forma de ser, em tentar ser o mais discreto possível. Hoje, acho que o meu trabalho é reflexo disso. Não é melhor ou pior. É um reflexo do meu temperamento e da maneira de estar na vida.

6 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Dou aulas de Fotografia e num dos módulos mostro uma série de vinte ou trinta fotografias minhas de há dez anos, que é o que acho que não se deve fazer em fotografia. Em vez de estar a mostrar imagens de outros, prefiro mostrar imagens minhas. E se as tenho é porque as fiz mal em algum tempo. Há uma série de artifícios que um fotojornalista só deixa de usar quando começa a realizar o seu trabalho de uma forma mais pura e mais isenta e deixa de querer exibir a sua apetência técnica; quando desaparece essa cortina e a imagem deixa de ser "olha o que eu consigo fazer com a câmara e com a minha sabedoria". Quando se nota que isso desapareceu é que se percebe que o fotojornalista chegou a um ponto de evolução satisfatório.

7 - A que critérios recorre para selecionar as suas fotografias?

Isso vai ao encontro do que expliquei. Tento que a mensagem passe com o mínimo de artifícios possíveis. Sem que seja preciso lembrar que estava ali um fotógrafo bom ou mau. Que a imagem faça pensar e não seja uma mera representação da realidade. Que junte elementos, não entre em demagogias, mas deixe a pessoa, o leitor a pensar.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Para ser uma imagem válida enquanto documento, é importante que o fotógrafo não ceda demasiado à tendência da época. Há imagens com dez anos que se olha para elas e já estão datadas porque correspondem às influências da época. Quanto menos as fotografias corresponderem às exigências estéticas e editoriais da época em que se está a viver, mais hipóteses essa imagem tem de se tornar um documento com qualidade para o futuro.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Nem sequer considero um paradoxo. A fotografia é, com certeza, a interpretação de alguém que fotografa. Representação do real só se for uma câmara de vigilância.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Pode e há vários exemplos disso. Estou a lembrar-me de uma imagem que ganhou a *World Press Photo*, de quatro pessoas que viajavam num descapotável, no Líbano. Toda a gente ficou com a ideia da indiferença das classes privilegiadas perante os confrontos, como se fossem quatro terroristas que estavam a passar por um cenário de guerra. Mais tarde, vem-se a descobrir que não era nada disso. Era uma família de desalojados que, por acaso, tinham um descapotável, que hoje em dia se pode comprar bem mais barato, em segunda mão; era uma família de classe média que ficou sem a casa e foi visitar o prémio onde viviam que ficou destruído com os bombardeamentos. O fotógrafo não teve culpa desse equívoco porque, na altura, não conseguiu identificar as pessoas. Mais tarde, quando aqueles quatro jovens se viram retratados naquela imagem e numa situação com a qual não se identificavam - "nós não somos uns imbecis ricos que vieram aqui passear" – descobriu-se que a foto não era nada do que parecia. E agora? Quem é a culpa disso? Não há culpa. A imagem, por defeito, é isso. As imagens sozinhas, às vezes, podem ser perigosas. É daqueles problemas que é difícil contornar. Não houve uma atitude errada por parte de ninguém; ninguém ultrapassou uma linha ética. São acidentes.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Nunca vim como concorrência. Sempre se disse que qualquer dia desapareceriam os fotógrafos porque se ia começar a retirar *frames* das câmaras de filmar e isso acabou por não ser assim porque se percebeu que a linguagem televisiva é completamente distinta da fotográfica. Quem ocupou essa posição não foram as câmaras de televisão, mas sim o uso de câmaras fotográficas pelos redatores. A nível do significado, uma imagem estática dá sempre mais liberdade e causa menos stresse, dá sempre mais espaço a quem a vê do que a imagem televisiva. Não estou a falar da imagem televisiva

de um documento, mas sim de um noticiário, em que há um conjunto de imagens com planos de três segundos.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

A nível ético não estava disposto a passar nenhuma fronteira. A nível físico, antes de ser pai, estava disposto a correr todos os riscos e a ir até ao buraco mais perigoso e cheio de terroristas que houvesse. A partir do momento em que fui pai, sofri uma mudança que até a mim me assustou. É impossível sair descansado para um cenário perigoso. Se bem que nunca tivesse sido o tipo de trabalho que alguma vez tivesse feito. Nunca trabalhei em jornais ou agências que tivessem orçamentos suficientes para isso. Se essa questão se colocasse neste momento, teria de colocar uma série de condições que, com certeza, ninguém aceitaria.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelos jornais ou revistas onde tem colaborado como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

A fotografia não é valorizada. Acho que os diretores dos jornais deste país são analfabetos visuais. Na retórica deles têm presente a ideia que, hoje em dia, a imagem vale tudo; vale muito, mas não percebem de fotografia e do que uma imagem pode causar. Não percebem nada. Então com os orçamentos reduzidos e com a eliminação dos editores de imagem, a falta de qualidade é evidente. Nos jornais, as más edições alastram-se por causa destes fatores conjugados. Não conheço nenhum diretor de uma publicação diária ou semanária que, neste momento, tenha essa sensibilidade. A falta de orçamento e a falta de capacidade intelectual das direções que cada vez são mais braços armados das administrações do que, propriamente, jornalistas.

14 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Sim, mas também não vou dizer que lá fora é que é porque conheço realidades internacionais bem mais complicadas do que a nossa. Como estamos a comparar Portugal com o resto do mundo, o que acontece é que no estrangeiro há mais maus exemplos, mas também há mais bons exemplos. É normal que haja uma dúzia de publicações no mundo que ainda respeitem o trabalho do fotojornalista.

15 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, por norma, funciona como um bom trabalho de equipa?

Depende dos redatores, mas com o tempo vamos evoluindo e aprendemos uma série de artimanhas para levar o redator a bom porto. Não para fazer aquilo que queremos, mas para chegar a um consenso. Ao contrário da televisão, o trabalho de imprensa é o resultado de duas visões que se têm de conjugar. É óbvio que se estiver a afastar-me numa reportagem e ele me chamar porque há uma história interessante, um retrato, temos de fazer. Tudo depende de como as pessoas fazem a abordagem. Depende da atitude de cada um. Os dois podem ser vítimas.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Não me lembro nenhum caso, no momento, mas já me aconteceu. Aconteceu com Ferro Rodrigues, na altura em que ele estava no meio do furacão do caso Casa Pia. Foi na altura da campanha pelo PS e aparecia o Ferro Rodrigues a oferecer um rosa a uma criança. Não me lembro do comentário, mas o imbecil do diretor escreveu uma "piadola" que quase levou a despedimento, no *Comércio do Porto*. Foi o único jornal em que trabalhei numa redação. Desde que fechou, fui sempre freelancer. Isso foi o exemplo mais gritante e que, na altura, me irritou. Não era nada disso. A direção acabou por reconhecer o erro. Mas isso acontece todos os dias, a toda a gente, sobretudo, em fotografias de arquivo, quando são publicadas e tiradas do contexto. Aí é ainda pior.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Apanhei toda a mudança. Fui dos primeiros fotógrafos em Portugal a usar a internet móvel. Em 2002, um telemóvel GSE, se perdesse um palminho da rede, a fotografia ia a baixo. Lembro-me perfeitamente dessa altura. Mudou tudo a vários níveis. Foi uma revolução. Apanhei as duas fases. Aprendi no analógico e depois com três anos de trabalho tive de modificar. Mudou em termos de imediatez. Passamos a fazer mais trabalhos por dia porque não precisamos de perder tempo a revelar o filme. Num jornal diário, a mudança era radical. Agora, no nosso método de trabalho, houve aspetos que melhoraram. Passamos a ter uma perceção imediata da imagem e a possibilidade de editar no momento e ainda durante o acontecimento tentar fazer um

plano melhor ou mais bem iluminado do que aquele que temos. Provavelmente, isso trouxe qualidade à imagem. A perda da qualidade da imagem acontece quando, por exemplo, estamos num congresso, o líder está a falar, mas o jornal está a fechar e temos de mandar uma imagem. Estamos a perder o melhor porque estamos agarrados ao portátil a enviar a imagem porque não existe, nem existirá, nos próximos cem anos, um profissional só para enviar as imagens. Somos os fotógrafos e os técnicos que enviam a imagem.

17a) - A democratização ou banalização da imagem poderá ser uma consequência do digital?

Isso é um desafio para os profissionais. Por um lado, passamos a estar com a máquina ao peito e não sermos o centro das atenções. Com cinquenta amadores à nossa volta, podemos passar mais despercebidos e fazer um trabalho mais à vontade, dependendo, naturalmente, das situações. Para mim, por vezes, é um alívio estarem trinta pessoas com câmaras ao peito, que até são parecidas com as que uso. Uma câmara de mil euros é muito parecida com uma de três mil. Não há praticamente diferença visível. Por outro lado, para nós, o digital é um desafio por que toda a gente sabe fotografar. Se a pessoa estiver empenhada, agora, num mês aprende a técnica que eu aprendi em anos. Onde é que nos temos de diferenciar? É na sensibilidade e na capacidade de sintetizar tudo da forma mais eficaz para transmitir às pessoas.

18 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Espero que não esteja para breve o que aconteceu na *Guerra dos Mundos*, com Orson Wells. Um dia, o que pode acontecer é um grupo de cidadãos juntarem-se e dizerem "vamos pregar uma partida às redações de todo o mundo". Vamos geminar imagens manipuladas e toda a gente pode entrar em pânico. Estou a dizer isto para dar um exemplo do perigo que pode ser um jornalista-cidadão, para não falarmos nas grandes organizações económicas ou políticas que podem usar isso como uma arma para interferirem nas notícias. Nisso, ainda estamos na idade da pedra. Estamos numa fase precoce, mas está-se a criar o terreno para que esses fenómenos aconteçam.

19 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Concordo com reenquadramentos e faço. Porque podemos estar a fotografar e querer aproveitar uma parte da película. Não vejo problema quanto a isso. Tratamento de cores, desde que não interfira na matriz da imagem, como fazer uma imagem de entardecer fazer parecer do amanhecer. Realçar em termos de contraste aquilo que queremos destacar em termos de imagem também não me parece mal.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Ao contrário do que se pensa, o que se deve fazer ou não está bem definido. A edição tudo acaba quando se quer acrescentar ou retirar algum elemento da imagem. Clonagem da imagem está fora de questão.

21 – A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

No tempo da película, havia bolinhas de variados tamanhos para colocar no negativo quando a imagem não tinha bola. Até houve um dia em que o *Público* e o *Diário de Notícias* saíram na primeira página com a mesma fotografia, a mesma posição, os dois fotógrafos estavam ao lado um do outro e captaram o mesmo momento, só que num tinha bola e no outro não. O *Público* não tinha bola. A foto era de Fernando Veludo. Isto aconteceu em 2002 ou 2003, quando fechou o *Comércio do Porto*.

As pessoas não se questionam em relação a isso. A polémica acontece mais dentro da profissão. Tirando as banhas da barriga do Putin, que foi o fotógrafo oficial, ou da miúda da playboy que falta o umbigo porque o tiraram para limpar virtualmente a pele, mas depois esqueceram-se de o voltar a colocar; exceto estes pequenos episódios que já se sabe que se está ali a vender sonhos, no fotojornalismo, há algumas histórias da guerra com mais ou menos mísseis, mas aí a mentira tem perna curta e as manipulações acabam por se descobrir. Acho que não há uma desconfiança por parte do público. Em tudo há pessoas mais ou menos sérias, mas as que conheço são sérias.

22 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

O uso da agência acontece por motivos economicistas. O recurso a freelancer ou agência claro que desvaloriza a identidade do jornal. Apesar de cada editor do jornal poder quer dar uma interpretação diferente ou editar com sensibilidades diferentes,

não é mesma coisa porque o fotógrafo de agência tem uma visão distinta de um profissional do *staff* do jornal. Na altura da última pancadaria à frente da Assembleia, até que ponto seria útil aquela confusão toda? As pessoas estavam muito contra os manifestantes e aquelas pessoas estavam a fazer a vontade das agências, que precisam destas imagens. Qual a imagem que temos da Grécia? Um velho a morrer de frio num hospital e a pancadaria em frente ao Parlamento, que servem qualquer leitor distraído. As agências não vão ao fundo dos acontecimentos. Captam muito bem meia-dúzia de imagens, mas não aprofundam. Nem querem aprofundar. Faz parte das suas rotinas serem assim. O fotógrafo do *staff* do jornal tem a obrigatoriedade de ir até ao fundo das notícias e não andar ali no superficial. Não substituem porque as agências e os fotógrafos da redação têm uma função diferente. As agências andam à procura de *hard news*, aquilo que acontece que é mais fácil de apanhar. Essa superficialidade da agência também acontece por motivos economicistas. Cada vez se investiga menos. Se houver pancadaria em frente ao Parlamento, para uma agência como a Reuters e a France Press, isso é ótimo. Não gastam muito de deslocação, como se tivessem de ir a Trás-os-Montes fazer reportagem numa escola que não tem dinheiro para o aquecimento.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? J.

As mudanças de suporte vão dar maior independência aos projetos mais pequenos. Vai deixar de serem necessários grandes investimentos em papel, rotativas, distribuição por um país inteiro e, quando se eliminam estes gastos, o que é que sobra? É preciso um bom fotógrafo, um bom *webdesigner* e meter o programa no *iPad* para vender em qualquer parte do mundo. A grande mudança vai passar por aí. Agora, as organizações convencionais é uma guerra perdida. Há menos dinheiro, não há publicidade. Não há uma crise temporária. Aliás, nem sequer há uma crise, os jornais estão é a sofrer uma evolução que está a ser confundida com a crise. A diminuição do orçamento na imprensa não tem a ver com a crise, mas o facto de essa publicidade estar a migrar para outros meios.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Ainda não. Neste momento, está toda a gente perdida e baralhada. Primeiro, porque os instrumentos ainda não estão o suficientemente afinados. Em termos de suporte, ainda estamos quase na fase Beta do vídeo. Quem sofre com isso é quem faz fotografia. Daqui a uns anos, vamos ter os canais suficientemente bem afinados para poder fazer publicações independentes. Se se vender uma publicação semanal por um euro e se cem mil pessoas gostarem daquilo, no mundo todo é uma percentagem ínfima, mas pode ser um projeto viável.

25 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Não. A passagem para o digital e a diminuição dos custos de material foram um argumento para se começarem a pagar menos pelos trabalhos. É um argumento falacioso porque o nosso grande investimento é de tempo. Nós perdemos é tempo. O projeto que fizemos, o *12.12.12*, obviamente que vai ser um prejuízo. É um projeto mais conceptual, mais social e fiz três ou quatro quilómetros só entre Braga, Chaves e toda aquela área, que é a minha zona de ação. Perdi muitos dias. E quanto é que isto custa? Fiz imagens que gosto e sei que é aquilo que queria fazer. Não posso queixar-me de nada. Investi tempo e dinheiro naquilo. Mas o que é que aquilo custaria se quisessem comprar ou fazer um trabalho daqueles por encomenda? Uma fortuna, a preços razoáveis por dia. Portanto, claro que somos mal pagos.

26 - De que forma é diferente trabalhar na zona do Porto e não em Lisboa?

Só para dar um exemplo: é a segunda vez que me ligam de Lisboa para marcar um trabalho em Leiria porque acham que tudo o que é a Norte de Lisboa já tem de ir um fotógrafo do Porto. Somos vítimas de um profundo desconhecimento de quem trabalha nas redações em Lisboa. As pessoas em Lisboa não têm noção das questões logísticas. Há um incêndio em Vila Real. Se fosse no Alentejo era meia hora. Mas de Vila Real a Viana do Castelo são várias horas por meio do monte. Quando foi a queda da ponte, em Castelo de Paiva, mandaram o fotógrafo de Aveiro porque aquilo ficava no distrito de Aveiro, embora estivesse muito mais perto do Porto. Sempre tive muita queixa disso. Às vezes, até fui vítima de algum preconceito em Lisboa. Só a partir de uma certa altura é que me começaram a respeitar. Há um ditado que diz "quem está longe da fogueira aquece-se sempre menos". Quem está longe da redação é sempre um elemento estranho à redação; não participa nas reuniões, etc. Com a facilidade de comunicação que existe à distância, não faz sentido. Ainda durante dois ou três anos, a

redação da *Sábado*, no Porto, era a nossa sala de jantar. Eu e a minha mulher trabalhávamos para a *Sábado* para fazer os roteiros, as reportagens, etc. A partir do momento em que a minha mulher foi trabalhar para o quadro do *Jornal de Notícias*, eles deixaram de fazer trabalho aqui em cima. Pontualmente, vinha alguém de Lisboa fazer cá reportagens, quando há bons jornalistas no Porto que estão desempregados. Não estou a falar de jornalistas amigos, mas bons jornalistas que estavam desocupados. Por acaso, na fotografia isso não acontecia. Não me posso queixar. O editor confiava em mim. Já tive casos em que sei que sou mais bem pago pelos trabalhos do que os fotojornalistas em Lisboa. Não porque sou melhor do que eles, mas porque havendo menos pressão, há necessidade de segurar as pessoas.

Entrevista Rita Carmo, jornalista na área de música, jornal *Blitz*

Realizada em março 2011, em Lisboa

Biografia

Rita Carmo nasceu em Leiria, em 1970, e licenciou-se em *Design* de Comunicação pela ESBAL. Em 2012, completou vinte anos de carreira como fotógrafa de música, sendo hoje o nome mais sonante na área. Iniciou a publicação de fotografias no semanário *Blitz*, em 1992, onde permanece como fotógrafa residente. Tem fotografias editadas no jornal *Expresso*, revistas *Visão*, *Ler*, *UP Magazine*, *DIF*, entre outros títulos nacionais, além de ter publicado nos britânicos *Melody Maker* e *Daily Mail*, nos japoneses *Rockin'On* e *Snoozer Mag,* assim como no *Bizz*, do Brasil. Em 1995, formou a dupla Espanta Espíritos, em conjunto com António Afonso.

Em 1999, foi dos cinco fotógrafos presentes na Fotobiografia comemorativa dos vinte anos dos Xutos & Pontapés. Em outubro de 2003, foi autora dos retratos dos quinze criadores de moda, no livro *15 Histórias de Hábito*, de Cristina L. Duarte, da Edições Quimera. No mesmo ano, editou, pela Assírio & Alvim, o álbum fotográfico *Altas-Luzes*, onde reuniu cerca de duzentas imagens que retratam momentos únicos da história das atuações ao vivo em Portugal e de sessões fotográficas com artistas. Desta edição resultou uma exposição que esteve patente em várias cidades do País, ao longo de mais de seis anos. Em 2005, a convite da Alcatel Portugal e da Numero, expôs no 4º Festival Portugais, na Fnac Forum Les Halles, em Paris.

Em 2008, no âmbito do Congresso Feminista, expôs na Fundação Calouste Gulbenkian, além da edição do álbum fotográfico *Portugal XXI - Imagens de Sons Portugueses*, com a revista *Blitz* e o apoio da Alcatel-Lucent, um trabalho que juntou retratos de vinte e um artistas sob o mote da portugalidade e a música. Em julho de 2009, apresentou parte do seu trabalho relacionado com concertos ao vivo, no Festival Alive. Como *freelancer*, é responsável por diversas capas de CD e imagens de divulgação de músicos portugueses.

Foi júri do Prémio FNAC Novos Talentos Fotografia em 2004 e 2005. Dá *workshops* sobre Fotografia de Espetáculos, no Instituto Português de Fotografia, na Associação Portuguesa de Arte Fotográfica e na Restart. É formadora de Fotografia de Espetáculo, na Restart.

1 - Descreva a experiência de em formato revista?

Por ser um trabalho maioritariamente noturno, nunca estive propriamente na redação. Em pouquíssimos meses, tive lá uma secretária e uma cadeira. Sempre tive o meu próprio equipamento. Neste momento, também já sou apenas uma colaboradora permanente, mas mesmo quando pertencia à redação não estava lá à espera que marcassem serviços, mesmo tendo uma avença fixa. Sempre tive os meus horários e organizava a minha vida, que é uma parte muito melhor. Sempre me deram essa liberdade e isso é muito bom. Quando tinha uma sessão fotográfica com a banda, ser eu a marcar com ela, a escolher o sítio.

2 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Testemunhar acontecimentos que não puderam ser presenciados pela pessoa que lê o jornal.

3 – Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes nos vinte anos de exercício fotográfico? 4 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Sempre fiz o meu percurso profissional normal e só comecei a ter algum *feedback* sobre se as pessoas gostavam quando editei o livro, em 2003. E já estava a trabalhar há onze anos nessa altura. Porque antigamente, não havia Internet, não havia *e-mails.* De vez em quando, recebia uma carta – e guardo-as ainda por que são tão poucas – ou as pessoas me diziam alguma coisa durante os concertos. Do público em geral, não havia o retorno das pessoas de chegarem ao *facebook* e dizerem "gostei muito" ou "não gostei nada". Ou até no *site* do *Blitz*, onde algumas vezes me cascam e dizem que já fiz coisas melhores – isso é absolutamente normal e, por vezes, até é verdade. No caso específico da música, é diferente do que o da maioria dos meus colegas fotojornalistas porque envolve paixões, algum seguidismo e, às vezes, de uma forma que ultrapassa a paixão e acaba por ser até de uma forma quase doentia. Muitas vezes, sei que dizem que gostam da fotografia, não pela imagem, mas sim pela banda. Portanto, estou consciente que, geralmente, quando os comentários são muito bons são pela paixão que a banda provoca. Há essa mistura na música, que me deixa com dúvidas, se estão, de facto, a falar daquela imagem ou da banda. E isto tanto a favor

como contra. Também já aconteceu dizerem mal só porque não gostam daquela banda. Na música, envolve uma série de sentimentos que não são os naturais. Às vezes, sei que a imagem agradou às pessoas quando o elogio me vem dos meus superiores ou, por exemplo, em casa. O meu marido é bastante crítico e é bastante isento na avaliação que faz às minhas fotografias. E até dos meus colegas. Muitas vezes, sinto mais esse retorno fiável quando vem dessas pessoas que estão a ser isentas à própria música.

Durante muitos anos, não fui boa editora de mim própria - o *Blitz* não tem propriamente um editor fotográfico. A equipa é muito pequenina e sempre foi a *designer* gráfica, que paginava o jornal. Faço obviamente a minha pré-seleção que entrego. Mas tem de ser uma seleção alargada; não podem ser duas ou três. Às vezes, ela escolhia imagens que eu própria nunca escolheria. Lembro-me de, uma vez, no tempo do preto e branco, que ainda era muito novinha e com uma autoestima muito pequena, e fiquei admirada por ela ter aproveitado uma imagem minha. Era a preto e branco e apenas ampliava três ou quatro fotografias de um concerto. Ela escolheu especificamente uma e admirei-me porque não daria nada pela imagem. A edição é algo que vamos aprendendo com a idade. Às vezes, fico admirada porque vejo editores muito jovens ou com muito pouca experiência, pois considero que é preciso ter alguma experiência e cultura visual. Hoje em dia, é quase imediato. Às vezes, edito o meu próprio trabalho e, em cem minutos, seleciono entre cem fotografias porque já estou habituada a deitar fora. Também já sou mais desprendida do próprio trabalho. Não me prendo e não fico a pensar muito. Voltando a atrás, a edição do livro foi importante para mim. Na altura, pensei que pretensiosismo o meu estar a editar um livro, porque ainda havia muito poucos sobre música e poderia ser interpretado pelos meus colegas como pretensiosismo. Mas avancei. Fiquei contente com a reação que obteve e foi um sinal importante para me indicar que deveria continuar. Em certos momentos, cheguei a ponderar a hipótese se deveria continuar e o livro foi um marco para mim, uma prova que deveria continuar e até a investir mais no que estava a fazer.

5 - De que forma tenta ser (ou não) objetiva na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Não é uma coisa que me preocupe muito, para ser sincera. Quando uso grandes angulares - que uso, e muitas vezes, sou criticada com isso -, tento dar o meu cunho

pessoal. Não é uma coisa que eu me preocupe muito. O jornalismo hoje em dia não é como era antigamente. Toda a gente assina os seus textos e tem responsabilidade sobre eles. Nos anos 70 e 80 - lembro-me porque durante muitos anos o *Blitz* teve junto com A Capital e o arquivo fotográfico não tinha registo de quem fotografava as coisas. As pessoas fotografavam e era da equipa de *A Capital*. Hoje em dia, vai-se à procura de uma fotografia e é uma dor de cabeça descobrir quem fotografou. É um pau de dois bicos. Tentar mostrar a realidade com o cunho pessoal são coisas um pouco contraditórias. Daí que não seja uma coisa que me atormente. Mas também não vou propriamente falsear o acontecimento. A questão da objetividade não é tudo; digamos que é 50 por cento importante. A parte da criatividade é importante.

6 – A que critérios recorre para selecionar as fotografias a serem publicáveis?

Em relação aos critérios (ligação de discurso com a resposta 3), comecei a ser chamada para dar aulas e tive de explicar conceitos em que nunca tinha pensado. Sempre fiz fotografia como autodidata; aprendi a fazer as coisas de forma correta com a experiência e com a tentativa-erro. E há algumas áreas em que não invisto muito, deixo-me ficar na minha área de conforto e não fujo muito disso. A formação surgiu com palestras a explicar como é que era a minha vida com a fotografia, que as pessoas tinham alguma curiosidade. Porque sou boa comunicadora e as pessoas têm alguma empatia por mim, gosto muito de adolescentes e acho que comunico bem com eles. O facto de dar aulas a miúdos que queriam aprender fotografia, primeiro no IPF e agora na Restart, fez-me pensar porque é que fazia determinadas coisas, mas mesmo assim não tenho grandes teorias porque me baseio muito na intuição. Há regras óbvias. Quando fotografo espetáculos, muitas da vezes só temos duas ou três músicas para fotografar e é muito escasso o tempo para tentar fazer um registo do concerto todo. Tentar em duas músicas conseguir o sumo suficiente que transmita a sensação do concerto ou de outro evento. A parte da edição acaba por ser fundamental, pois fazemos escolhas que acaba por ser o que passa cá para fora. Às vezes, fazemos escolhas que ficam guardadas durante anos. Às vezes, fico a pensar sobre tantas fotografias que ficam para aqui guardadas, mas é mesmo assim.

7 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

A nossa atitude e a nossa maneira de ser são importantes. Teoricamente, não devemos influenciar, intervir ou alterar o que estamos a ver e a retratar. Esse é o trabalho do repórter. Mas no trabalho de retrato já é essencial que ponha a pessoa à vontade. Caso contrário, não a vou ter como ela é. Se eu não for uma boa comunicadora e não transmitir confiança à pessoa que estou a fotografar, não vai ser ela. Nem é tentar tirar alguma coisa de diferente, mas ela ser algo que não é. É tudo aquilo que nós não queremos. O facto de ser mulher também influencia muitas vezes. O facto de ter envelhecido, de ser mãe e mulher já casada também já transmite mais confiança e descanso nas pessoas. Às vezes, há quem me conta a vida toda. Fotografo pouco pessoas anónimas. Mas mesmo nestas situações, às vezes, estou ali à conversa com elas e é o suficiente para me contarem metade da vida. Mas isso acaba por ser uma recordação muito agradável para mim e depois para a imagem que as pessoas passam para a máquina, para ser intensa e forte. Isso parte do fotógrafo. Se o fotógrafo for muito mecânico, muito tecnicista, se estiver a montar o cenário todo, na luz e não na pessoa que está a fotografar – e já vi isso muitas vezes a acontecer – às vezes, a pessoa está a ser fotografada e o resultado sai mal. Aí, a parte de feitio e do próprio fotógrafo é essencial. Nos concertos, acaba por ser o inverso. Apesar de muitas vezes não conseguir, tento passar o mais despercebida possível e não consigo por ser mulher. Quando vou fotografar, muitas vezes, sou a única mulher. Aconteceu há tempos quando fotografei Brian Adams. Uma vizinha minha, que nem sabia que era fotógrafa, veio ter comigo e disse “és fotógrafa. No concerto do Brian Adams, uma amiga viu lá uma fotógrafa, por acaso eras tu. Isso é o suficiente para dar nas vistas”. Agora, já há muitas. Estou a dar aulas na Restart e no IPF e as turmas já têm mais mulheres do que homens. Mas é curioso que uma coisa é aquilo que as mulheres querem ser e outra é, de facto, aquilo que elas conseguem ser. Esta é uma profissão que não é, propriamente, para mulheres, pelo menos a longo prazo. Por uma razão simples: pelo menos a minha, envolve sair à noite, que tenha um marido compreensivo, não seja ciumento e me ajude nas tarefas domésticas e com os filhos. Por isso, é que não há muitas fotógrafas com a minha idade. Não só porque não havia muitas nessa altura, mas também porque nem todos aguentam estar a trabalhar até tão tarde. Tenho uma colega que trabalha num jornal diário e para ter esta vida, trabalhar até à noite, sem horas, com muito contacto com homens, não é fácil ter uma vida pessoal. Também já

ouvi a versão contrária que colegas homens que perderam muitas namoradas assim. Por andarem a fotografar concertos, as mulheres acabam por ficar ciumentas e acharem que eles andam sempre na ramboia – e por vezes andam. Daí que não seja uma vida muito fácil para levar assim. Por isso é que vejo muitas mulheres a começarem e, depois, muitas acabam por enveredar por outras áreas, mais comerciais, de laboratório, de publicidade ou no estúdio. Na facha dos 40, não conheço muitas repórteres assim a trabalhar. A maioria casou, teve filhos e foi-se embora.

8 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

A cor. Tem piada que durante muitos anos achei que o preto e branco é que era. Depois, comecei a trabalhar com slides e passei a achar que a cor é dos elementos mais importantes. A cor, o dinamismo dos ângulos, daí usar a grande-angular para acentuar mais isso. Uma vez perguntaram-me o que considerava importante no meu trabalho e respondi numa frase que, mais tarde, pensei nisso e achei que fazia todo o sentido. O uso da grande-angular é uma tentativa de captar o maior número de coisas possíveis na minha fotografia, tentar pô-las lá dentro. Quando estou a fotografar o público de um concerto, quando ponho a grande angular, quase apanho 200 graus de visão e dá uma sensação de casa cheia fantástica. É obviamente mais bonito ter uma sensação de casa cheia do que vazia. A cor, o ângulo e a luz, as transparências, as texturas, gosto muito de trabalhar as texturas, principalmente, no retrato, daí andar muito a trabalhar em sítios abandonados, com as madeiras partidas. Tudo isso me agrada muito.

9 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Das coisas que me faz confusão são enquadramentos estranhos e desequilibrados, em que não se percebe porque é que a pessoa cortou determinada parte do campo de visão. Quando vejo enquadramentos desequilibrados, parece que me sinto desequilibrada. E não estou a falar em horizontes direitinhos, não é nesse sentido, até porque eu também não sou muito de horizontes direitos, embora com idade isso tenha mudado e tenha vindo a endireitar os horizontes. Antes, fazia mais coisas tortas do que hoje. Por exemplo, uma pessoa está de braços abertos, mas o enquadramento

ser ao alto, faz-me confusão. Mas tudo isto é, de facto, muito pessoal. Quando estou a ver os trabalhos dos alunos, às vezes, choca-me como é que eles fizeram determinada coisa. Muitas vezes, é a preguiça de virar a máquina. Fazer uma vertical na altura em que deveria ser horizontal. Estão noutra posição e não lhe dá jeito. O enquadramento é essencial e haver ali algum dinamismo, algum ponto que nos atraia a atenção; o olhar de alguém ou qualquer pormenor a fotografar. Depois, também algum equilíbrio nas cores e na luz. O equilíbrio acaba por ser algo essencial.

10 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Não tem de ser um contrassenso. Cada vez mais, as pessoas assumem o seu ponto de vista – e daí a falar de assinar o trabalho, quer seja na imprensa como na televisão. Quando se faz uma reportagem, vem indicado quem o nome do autor, sobretudo, porque somos todos pessoas e temos todos uma visão, que quer se queira, quer não, é sempre a nossa. É um paradoxo que tem de existir sempre. Nós não somos máquinas e há que assumir isso. Mesmo as máquinas que fazem o trabalho sozinhas, há depois um humano por trás. Seja como for, é uma mais-valia e não uma desvantagem. Aquilo que damos ao que estamos a fazer é sempre uma mais-valia.

11 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

A questão é o que é a verdade. Porque, no fundo, a maior parte das coisas passa-se de uma maneira, mas há sempre alguém a ver esse facto de uma maneira diferente. De todas as linguagens jornalísticas, considero que a fotografia talvez seja das formas que menos ameaça a verdade, a par do vídeo, que também é muito realista. Não é à toa que quando alguma coisa é filmada e aparece no *youtube* ou na televisão assume uma dimensão imensa. Pode existir há anos e anos, mas só porque foi filmada cai tudo. De repente, as pessoas apercebem-se que aquilo aconteceu, apesar de, muitas vezes, já saberem que aquilo existia. Estou a lembrar-me do *bullying.* Toda a gente sabe há muito que há colegas que batem nos outros miúdos, mas só quando é filmado é que as pessoas ficam chocadas. O vídeo mostra cruelmente a realidade, porque envolve movimento e som. Por nos colocar uma só imagem, a fotografia acaba por ter mais peso do que o vídeo. Não é fácil explicar.

A manipulação da imagem é hoje vista como uma forma de manipulação da realidade, mas existe há muito. Quando dávamos mais dramatismo às nuvens, em laboratório; tudo isso é semelhante ao que se faz agora. E não estou a falar em retirar ou acrescentar elementos. De facto, a parte do dramatismo, do contraste; tudo isso sempre se fez. Estar a falar do Photoshop como sendo um ultraje, não é. Tem de ser usado com parcimónia, tal como era o laboratório.

12- Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/leitor num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É complementar. Não vejo nada como concorrência, mas complementar.

13 - Até onde está disposta a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Sou muito certinha e sigo as regras. Talvez, por isso, ainda cá estou. Não sou propriamente de andar a furar para ter uma imagem superexclusiva. Muitas vezes, aquela imagem exclusiva acaba por ser péssima e, para mim, ou tem uma relativa qualidade ou não vale a pena fazê-la. Não daria nunca para paparazzo. Porque os paparazzi apenas tiram uma imagem para tentar captar um determinado acontecimento, esteja a imagem como estiver, mesmo que desfocada, e isso não é fotografar. Digamos que não sou propriamente de fazer muitas cedências para sacar um "boneco". Não está no meu espírito. Sigo as regras que me impõem; sou extremamente reivindicativa. Também por já estar nesta área específica, há muitos anos. Geralmente, sou eu que estou lá à frente a dizer "vocês têm de nos dar mais condições; assim não dá para trabalhar. Têm de nos arranjar um sítio mais elevado". Às vezes, quando estamos a fotografar no meio do público não é fácil. Já aconteceu virem elementos da organização ter comigo e perguntar se acho que determinado lugar é bom. Acabo por ser a presidente do sindicato. A partir da altura em que as regras estão definidas, sigo-as e é por isso que as pessoas também confiam em mim.

14 - A fotografia tem sido valorizada pelo jornal *Blitz*? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

A passagem do jornal *Blitz* para revista valorizou imenso a imagem, até pela melhor impressão e papel. Até para mim se tornou mais exigente do que era antes. Se

pensarmos bem, era dos poucos jornais em que a fotografia era sempre uma capa de página inteira. E ainda é. Comecei a habituar-me a fotografar ao alto, precisamente, por isso. Às vezes, fotografava até concertos, mas muitas vezes tinha de pensar que aquela banda daí a um ano volta cá. Por exemplo, os Blur, de certeza que quando cá voltassem, o *Blitz* ia tentar fazer capa novamente, usar as últimas fotos que existiam e, se fosse ao alto, era mais fácil para fazer uma capa. Portanto, muitas e muitas vezes - e até já é sem querer e mais do que devia, faço trabalho – fotografo na vertical por defeito, por pensar que poderá ser capa ou cartaz. Daí que fotografo mais ao alto do que ao baixo.

Quanto à percentagem, agora, em formato revista, não sei se a imagem terá mais valor. Já aconteceu na revista uma entrevista não ter boas fotografias e o texto não entrar por causa disso. Ou eu ter de ir fotografar em cima da hora porque a banda dizia que tinha fotografias boas e depois não. Tornando-se mensal, o espaço na revista era medido quase ao milímetro. Em formato jornal não era bem assim. As fotografias iam muito pequeninas. Tirando a capa, em termos mesmo de entrevistas, era raro ter uma foto impressa em grande formato. Hoje já não acontece. As entrevistas, geralmente, são acompanhadas por uma fotografia de página inteira. Eu ganhei imenso com a passagem do jornal para revista.

15 - Considera que o trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, por norma, funciona como um bom trabalho de equipa?

Tem de ser sempre um trabalho de parceria e, normalmente, é. Mas que é verdade que se derem quinze minutos para uma entrevista, que aconteceu muitas vezes, o redator usa o tempo todo e depois eu que me safe. Já fiz sessões fotográficas de um ou dois minutos. Também percebo que para construírem uma entrevista é necessário mais tempo, mas deveriam pensar que nós também temos fotografia para fazer. Mas lido bem com isso e consigo me safar bem. Não me atrapalho.

16 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

É valorizada em Portugal. Lá fora, se formos a ver, há publicações que fazem capas com texto. E cá é raríssimo. Podemos perceber com isto que o nosso público precisa mais de mediatismo e de ter estímulos visuais. Precisamos de outro estímulo para

além da leitura e isso não é muito bom. Mas para nós fotógrafos acaba por ser bom sinal. Também valorizam o nosso trabalho.

17 - Geralmente, a escolha da legendagem da autoria do editor de secção ou de fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Quando faço a cobertura de um concerto, chego a casa descarrego as imagens, edito e uma hora depois está *online* e essa escolha é minha, como é óbvio, pois ninguém está acordado àquelas horas para me ir editar o trabalho. O texto é a mesma coisa. Nem ele nem eu temos editores. A equipa também já é tão pequena que o trabalho acaba por ser colocado sem que ninguém depois vá dar uma volta àquilo. Temos os leitores que são editores muitas vez: "Ah, erraram aqui!"

Quanto à legenda. Lembro-me de uma capa – já foi há muito tempo, com outras direções – com um cantor pimba bastante popular, num trabalho sobre a música pimba, em que eu e o redator fomos na nossa boa-fé – ainda por cima demo-nos muito bem e tivemos uma enorme afetividade por ele. Depois, quando a capa apareceu, colocaram um título por cima da foto. Era João Baião, que fazia o *Big Show SIC* e o homem nunca parava. Fotografei-o vestido de super-homem e depois a capa foi Bimbaião. Eu fiquei verde. Já sabia que iam dizer mal dele, mas nunca pensei que fosse tão óbvio e ofensivo. Eu e o redator ficámos furiosos, mas não havia nada a fazer. Às vezes, quem está em cima é mauzinho e, nestas coisas, eles por vezes, são as pessoas mais simpáticas. Por vezes, o meu papel é ingrato porque estou a trabalhar com figuras públicas, o que não é a mesma coisa que estar a fotografar pessoas anónimas em que não estão a fazer nenhum juízo delas. É muito complicado. Somos nós quem damos a cara pelo jornal.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

No início, fui remitente a passar para o digital. Até porque, na altura, o digital não tinha qualidade nenhuma. Hoje, já acho que o digital tem mais qualidade do que tinha na altura todo o processo. É óbvio que uma fotografia em grande formato, em slide, tinha uma qualidade impecável, mas a seguir também era necessário que o *scanner* fosse muito bom para digitalizar bem a imagem se não estragava-a a toda. O processo do digital é mais fácil, mais barato, ecológico e penso que o resultado já é melhor. Nem

todos andamos a trabalhar em grandes formatos e, para mim, que trabalhava muito com slides, às vezes, eram muito mal digitalizados. Ganhei por não ter de passar por mais duas pessoas a seguir a mim; revelava os meus *slides*, mas depois vinha o paginador, que me reenquadrava muitas vezes fotografia e existia ainda o fulano que me digitalizava a imagem e que a tratava porque eles é que tratavam a imagem; não éramos nós. Acho que isso melhorou e depois a parte imediata de a fotografia estar pronta durante o trabalho. As pessoas esquecem-se da parte ecológica da questão. Nós produzíamos quantidades incalculáveis de detritos. Quanto revelava eram líquidos que iam pelo cano e eram altamente tóxicos. Aliás, quando fazia o trabalho de laboratório, aquilo deitava vapores por todo o lado. Ninguém fala nessa questão. Até o preto e branco, os sais de prata, era altamente tóxicos. Foi um ganho em termos ecológicos enorme. É verdade que também não existia tanta gente a fazer fotografia como há hoje. Depois, em termos económicos, nem tem comparação. Lembro-me que há quinze anos, um rolo de slides custava dois contos e tal; é mais ou menos, o que custa agora.

19 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Estou um pouco nos dois lados porque também faço trabalho de *design* gráfico. Já aconteceu estar a trabalhar as minhas próprias imagens para capas de disco, etc. Muitas vezes, com o olhar de gráfica sou obrigada a tirar o microfone. Enquanto repórter, não tiro coisas, quanto muito, escureço, aclaro, dou mais destaque a coisas, mas seria exatamente o mesmo que faria no laboratório. Aquilo que normalmente altero é a temperatura de cor. No analógico, quando usava o filme de dia para fotografar à noite estava já a mexer na temperatura de cor. Para além disso, não faço mais nada.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

O mesmo que o trabalho de laboratório. Não acrescentar, nem retirar elementos. Já me aconteceu fazer retratos a músicos, que é muito diferente de retratos de moda, onde podem levar as alterações de extremos, eu não posso fazer isso porque são pessoas conhecidas. Luís Represas é sardento e não posso alterar isso, por muito que me desse jeito ter a pele mais limpinha. Quanto muito, nos artistas, atenuo os papinhos nos olhos, tiro borbulhas e coisas desse género, mas coisas que no dia a

seguir já não estão lá. Depois, o público é muito maldoso com os artistas. Não gostam de os ver gordos. São extremamente críticos e se a pessoa aparece mais velha ou mais gorda dizem "que horror", quando, por vezes, não se olham eles mesmo ao espelho. São muito exigentes e isso é injusto com eles.

21 – A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Antigamente, até se fazia muito mais manipulação. Vemos hoje revistas antigas como a *Flama* e apareciam caras pintadas e aquilo era muito mal feito. Pareciam desenhos.

No meu trabalho de retrato, as pessoas pensam muitas vezes que aquilo é altamente produzido e artificial, quando não é. Tirando o trabalho de estúdio, normalmente uso a luz do sol ou a sombra; não uso mais do que isso. As pessoas têm tendência para exagerar. Mas são modas que passam. Houve aí uma altura que se via um híper tratamento da pele; as mulheres ficavam de plástico. Era uma coisa horrível porque é falso. Mas isso são modas que estão a passar e está-se a voltar à normalidade. Já houve um artista que me pediu para fazer aquele tratamento, mas disse-lhe que não sabia fazer, nem gostava do trabalho final. Não vou fazer e ele acabou por encontrar outro fotógrafo que o fez.

22 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

A minha área até tem outro drama, que nem é o jornalista-cidadão. A área do concerto é o um ramo difícil. Normalmente, o comum cidadão não faz concorrência, mas sim o amante de música que arranja uma máquina fotográfica só para ver concertos. Estes é que são terríveis porque não são fotógrafos, mas melómanos que são completamente tarados por determinadas bandas que arranjam a desculpa de ir fotografar para um bloque para estar perto do artista e ter fotografias deles. Muitos apanho-os a dançar. Porque estão mais interessados no concerto em si do que em fazer o trabalho. Eu tanto vou a um concerto de música clássica, como aos metaleiros, quer eu goste ou não. Essa parte nem sequer me incomoda. Até gosto de fotografar algumas bandas que não aprecio a música deles. Quando vou aos concertos dos metaleiros, vejo fotógrafos vestidos de metaleiros e, às vezes, gozo com eles. Se vou a uma onda mais *surf* ou *freak*, também se notam as tendências de quem vem trabalhar. Também percebo que num jornal, havendo dez fotógrafos e um gosta de Jack Johnson, é esse

que vai fotografar o concerto, mas as coisas não deveriam ser assim, pois por esta lógica, também só iam os benfiquistas fotografar os jogos do Benfica. Ainda há dias estava com um colega da Lusa que se queixava de terem colegas que estão a festejar um golo, em vez de fotografarem. E é perigoso; as pessoas já põem as suas opções e escolhas à frente do trabalho. No caso da música, há uma vertente bastante complicada, que é haver muita gente que trabalha sem ganhar dinheiro e onde, como o bilhete do concerto é muito caro, a troca por esse bilhete são as fotografias. Como são serviços tão mal pagos, o próprio bilhete já serve de pagamento. É grave; é inverter o que é o trabalho. Isto também acontece com críticas de discos. Fazer críticas de disco apenas para receber o CD. É a crise a falar.

Quanto ao cidadão, não sinto muito isso. Mesmo que as máquinas estejam melhores, mas de facto a trabalhar concertos nota-se quem é profissional ou amador, a própria qualidade da máquina é determinante. Eu própria a dar aulas, por muito que queira, os alunos que têm melhores máquinas, geralmente, conseguem melhores imagens.

23 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Meramente económicos. O dinheiro está a falar mais alto do que outros valores. Eu que já vi o *Blitz* quase a cair também percebo que não havendo retorno da publicidade não é fácil manter uma equipa. Ou ter uma equipa que, às vezes, está ali parada. O mais grave é ver colegas a darem o litro durante uma noite toda num concerto e, depois, só porque a fotografia não chegou lá cinco minutos antes, eles já colocaram uma foto da lusa. É impensável estar a mandar alguém gastar dinheiro com um fotógrafo a trabalhar no Alentejo durante quatro dias e depois, por uma questão de um ou dois minutos, colocar o trabalho de agência e não o do repórter da redação, que seria uma mais-valia. O *Blitz* tem um arquivo e um trabalho distinto das outras publicações. Hoje em dia, há jornais que ainda publicam reportagens e não se limitam às informações de agência sobre o que está a acontecer. Hoje em dia, há que valorizar o trabalho próprio do jornal. Não é inventar as notícias no sentido de estar a falseá-las, mas encontrarem coisas. A opção de optar pela fotografia de agência desvaloriza, com certeza, a identidade do jornal. Já cheguei a ver quatro jornais desportivos com a

mesma foto de capa. É ridículo. É óbvio que era uma foto boa de agência, onde todos tinham acesso. Mas esse é o risco. Tenho bons amigos fotógrafos de agência, mas é verdade que se os jornais só recorrerem a fotógrafos de agência é isso que vai acontecer.

24 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Quando os jornais e revistas, como acontece agora, fazem *slideshows*, nas galerias com música a acompanhar, como acontece no *Público*, acho que até valorizam a fotografia. Há coisas que antes não aconteciam e assim o repórter passa a poder mostrar vinte imagens e os repórteres fazem ali coisas interessantes. A este nível, as novas plataformas acabam por valorizar o trabalho. Mas não sei. É daquelas questões que ainda está por definir. É difícil estar a prever. Vamos ver.

25 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Sim, embora lentamente. Às vezes, abusam de quem está a trabalhar. Conheço fotógrafos que estão a fotografar e a gravar ao mesmo tempo e isto são coisas quase irreais de pôr em prática. Agora, penso que, às vezes, fazem-se milagres – o *Blitz* é exemplo disso, em conseguirem estar quatro pessoas a fazer uma revista. Como em tudo, há bons e maus jornais. Aqueles que tenho como bons jornais têm tentado. Há outros que não ligo muito.

26 - A nível monetário, a profissão é bem remunerada?

É extremamente mal paga. Neste momento, está muito mal. Há muita gente que nem sequer é paga. Há vinte anos havia excelentes ordenados no *Blitz*, mas na maioria dos casos os ordenados dos fotógrafos sempre foram baixos. Nós somos considerados jornalistas, mas o que é certo é que, na parte da remuneração, não éramos pagos da mesma maneira. Antigamente, como tínhamos um subsídio de material, havia colegas que pensavam sempre que estávamos a ter regalias. Víamos muitos jornalistas que não tinham carta e recorriam ao táxi e nós, para exercer o nosso trabalho, temos mesmo de ter carta. No *Blitz*, por exemplo, de quatro só um é que tem carta. Tenho a noção que, em comparação com os jornalistas, eles achavam que nós ganhávamos muito mais, mas com o desgaste e custo do material, ganhávamos muito menos.

Entrevista a Rodrigo Cabrita, fotógrafo do *I* e ex-*Diário de Notícias*

Recebida por e-*mail* em março de 2012

Biografia

Rodrigo Cabrita nasceu a 18 de novembro de 1977, natural de Oeiras. Entre 1998 e 2001, estudou Fotografia. Nesse ano, entrou para o *Diário de Notícias*. Depois, passou pelo jornal *O Jogo*, regressou ao *DN* e, posteriormente, integrou a equipa da Global Imagens. Trabalha no jornal *I*, desde setembro de 2011. Participou ainda no projeto *12.12.12* e foi distinguido com vários prémios do fotojornalismo.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A função de transmitir informação. Mostrar o que nos rodeia tal como as coisas são. Positivas ou não.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes desde que começou a trabalhar como fotógrafo?

O final do Euro 2004 realizado em Portugal, a morte de José Saramago e um trabalho sobre a Comunidade Vida e Paz.

3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Nunca é fácil perceber o impacto na opinião pública, mas recordo-me que, em todos os trabalhos referidos, essas imagens tiveram repercussão no meio jornalístico.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tento apenas retratar a realidade na forma que ela toma. Não vou deturpar nada. Na edição aplica-se o mesmo critério.

5 - Enquanto editor, a que critérios recorre para selecionar as fotografias?

Procuro conciliar o critério noticioso com o critério estético.

6 - A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Sim. Todos temos um conceito geral do trabalho que realizamos, mas introduzimos

sempre um conceito particular, um cunho pessoal, adquirido por todo um processo de educação, vivências, entre outros. Certamente que de um acontecimento todos vemos o mesmo, mas analisamos de forma diferente.

7- No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Variam de situação para situação. Cada caso é um caso e obriga a diferentes adaptações técnicas e estéticas. É um processo que nunca é igual.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Não altera a realidade captada.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser, em simultâneo, um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Não me parece que uma se dissocie da outra. A verdade de ambas está lá. Uma mais fixa (a primeira), a outra adaptada ao estilo e propósito do fotógrafo. Ele também lê aquela verdade. Claro que pode manipulá-la. Nesse caso, se quer dar ênfase a alguma mensagem que vá fazer fotografia de publicidade ou moda, onde a ênfase por algo ou alguém é assumido.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Quando o compromisso do fotógrafo passa a ser outro que não o de fazer fotojornalismo.

11- Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Relaciono e encaro bem. Quem estiver minimamente preparado em fotografia ganha quase sempre às televisões exceto se estas estiverem nos chamados "diretos". Sou mais rápido a enviar uma ou mais imagens de um determinado acontecimento do que as televisões, que ainda as vão editar no carro de exteriores ou na estação televisiva. Para onde envio? Para as edições *online*. A segunda pergunta é mais dolorosa quando

se fala em edição impressa. No dia seguinte, já as pessoas foram invadidas pela mesma notícia em diferentes canais, repetidos quase hora a hora. Mas há formas de prender alguma atenção. Tentar mostrar bom e diferente. Estar atento a pormenores que podem fazer a diferença. Um exemplo: Nenhuma televisão (expeto a que está em permanente ligação na AR) filmou os famosos "cornos" feitos pelo ministro Manuel Pinho. Mas o fotojornalista Nuno Ferreira Santos do jornal *Público* fez a imagem numa luta desigual.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Vou a todo o lado desde que não atropele valores éticos, morais e deontológicos. Isto digo a frio, do mesmo ângulo de quem critica ações, comodamente sentado no sofá de sala com tempo para pensar e avaliar tudo. No terreno e com adrenalina, é muito difícil pensar nisso. Não se tem tempo para avaliar nada, e ou fazemos ou não fazemos a imagem. E não me posso dar ao luxo de perder uma imagem, porque se a minha consciência assume que podia fotografar após o acontecimento passar, então já não serve de nada. Em caso de dúvida, prefiro recolher tudo e quando estiver a editar, calmo e friamente sem a pressão de publicar no imediato, coloco as minhas questões se devo ou não tornar públicas as imagens recolhidas.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelos órgãos de comunicação onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Sim tem. Cinquenta por cento para cada lado.

14 - Considera que o trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, por norma, funciona como um bom trabalho de equipa?

Sim, condiciona nalguns casos. Alguns têm o ego maior que o valor que possuem, mas no meu caso pessoal, talvez pelo respeito do meu percurso, pela sensatez, entre outros, não tenho tido dificuldades de maior. A razoabilidade estende-se por ambas as partes e coletivamente o resultado é bom.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Sim é o mesmo. Entre o bom e o mau, dentro ou fora de portas, a balança equilibra-se.

16 - Geralmente, a escolha da legendagem da autoria do editor de secção ou fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Sim, muitas vezes. Muitos redatores da nova ou velha geração acham que a legenda serve para escrever o que não teve espaço no texto, ou seja, fazem da legenda uma extensão do texto.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Verifico que a fotografia se democratizou e banalizou. Nalguns casos é usado de forma errada em mãos erradas. O valor de uma fotografia tirada hoje é diferente da altura do analógico, com uma ou outra exceção, mas nem tudo é mau. Os profissionais souberam estar à altura de uma novidade que os tornou mais ágeis e competitivos. No geral, a qualidade subiu.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação que alterações costuma fazer nas fotografias?

Apenas dou ajustes de cor, luz e enquadramentos.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Em fotojornalismo, nos moldes que referi na pergunta anterior.

20 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Não. As alterações fraudulentas são casos pontuais. Em todo o lado existem bons e maus profissionais.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media online, e como vê o aumento do recurso das editorias dos media a fotografias de agência e não dos profissionais da redação?

Encaro bem o jornalista cidadão na perspetiva *online* do *breaking news*. É uma evidência. Não se pode lutar com isso; devemos ser inteligentes e adaptarmo-nos. No papel já não. No papel, o tema já pode e deve ser bem tratado enviando um fotógrafo ao local, uma pessoa que vai dar profissionalismo à notícia. Não confundir com imediatismo. Ainda assim, também na edição impressa, se pode complementar as imagens do fotógrafo com algumas do "jornalista-cidadão". Quanto ao recurso, quase

na totalidade às agências, a crise económica assim o dita, mas não acho bem. Cada jornal deve ter a sua identidade defendida em pelo menos 80 por cento. Se o resto for complementado com trabalho de agência não me choca. Tem papel relevante, mas não pode ser transversal a todos os jornais, tornando-se o risco de serem autênticas cópias.

23 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Por razões económicas e por verem a imagem como um mal menor que tem de levar com ele nas redações. Hoje onde trabalho, não vejo as coisas assim, mas anteriormente sim. Despeja-se fotografias para uma "linha" ao jeito de agência e depois é o "salve-se quem puder" com a insensibilidade de muitos redatores e paginadores a falar mais alto.

24 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

Irá ser desvalorizada. Irá ser deteriorada. Razões? Económicas. Apenas alguns sobreviverão.

25 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Não e sim. Os jornais banalizam a imagem e tratam-na como lixo (há exceções). Os fotojornalistas estão a saber reagir e fazem por aproveitar. O problema é no aproveitar. Não há portas abertas.

Entrevista a Rui Coutinho, editor de fotografia do *DN* até 2008

Entrevista realizada em Lisboa, a 16 de janeiro de 2013

Biografia

«O meu percurso começa na escrita, no *Correio dos Açores*, em 1974. Andei nessas lides desde os doze anos. O meu pai era jornalista. Sempre gostei de frequentar redações e aprendi nesses percursos. Depois, emigrei para os Estados Unidos. Ainda colaborei com a imprensa luso-americana. Cobri alguns acontecimentos, nomeadamente o caso da portuguesa que foi violada na mesa de bilhar e que inspirou o filme de Jodie Foster, "Os Acusados". Cobri julgamentos importantes. Entretanto, fui comissário de bordo, etc. Comecei a dedicar-me a outras coisas, sobretudo, o voar fez-me dedicar à fotografia mais a sério. Estava em Paris, em Londres, estava aqui e acolá. Era uma coisa pessoal. Sempre gostei de fotografia a preto e branco. Nos Açores, já revelava a preto e branco, etc. Depois, quando deixei de voar, decidi dedicar-me à fotografia profissionalmente, em 1987. Até lá ganhava algum dinheiro, mas era uma coisa pontual: venda de fotografias para *stock* de algumas publicações, mas nada mais. Aí, fruto da idade, decidi dedicar-me à fotografia de moda. Ainda fiz produções de moda com modelos da zona da Nova Inglaterra. Depois, fui passar alguns tempos a Paris, mas tive sempre aquela coisa do jornalismo. Entretanto, no *atelier*, também fiz uma boa dose de fotografia comercial, nomeadamente sobre joalharia, porque estava numa zona que era muito rica nessa atividade, ao pé de Providence. Fartei-me da América do Reagan/Bush; foi o que me fez sair de lá. Pensei que isto estava a ficar diferente. Decidi pôr-me no avião e vi até Portugal. Comecei a colaborar com a *Máxima*, ainda fiz algumas coisas para a *Kapa*. Um dia, tomei a decisão de vir até cá e propus-me para colaborar com dois jornais diários, dada a experiência, sendo que um estava a substituir e a passar da fase da fotografia artesanal a preto e branco para meter o seu primeiro computador para serviço de agência e, entre outras coisas, queria mudar para a cor, que era uma coisa que não havia muito em Portugal; era, sobretudo, a fotografia a preto e branco. Foi uma espécie de confluência de passar em Lisboa, contactá-los e estar no sítio certo à hora certa. Como alguém disse, "foi apontar a espingarda para o ar e ao primeiro tiro apanhei um pássaro". Por conseguinte, no final de Junho de 1991, dei por mim a ser editor do *Diário de Notícias*.

Quando vim dessa entrevista do *Diário de Notícias*, onde me convidaram para ser editor, e vinha aberto a ser editor ou ser fotógrafo, encontrei José Ribeiro, na Av. da Liberdade. Ele disse-me: "Coitado! Tenho pena de ti". O *Diário de Notícias* vinha de uma estrutura de fotografia completamente anacrónica, mesmo comparando com o *Público* ou o *Expresso*. Dei por mim como editor de fotografia do *Diário de Notícias*, ou seja, tive de trazer o jornal para a década de 90, entre hábitos, processos, técnica, mentalidade da redação, mentalidade da maquetagem, etc. Obviamente que tinha o apoio de uma direção e de uma equipa de editores jovens, que terá sido uma equipa fantástica na altura. Entrei lá com cara de menino e sai de lá com cabelos brancos. Mudar aquilo não foi fácil, não foi simpático para muita gente. Foi muito duro para mim. Obviamente que naquele momento encontrei toda a resistência normal a uma publicação que é tradicional e que tinha sido estetizada durante muitos anos. Começando pela parte técnica, encontrei uma câmara escura do tempo das cavernas, onde se fumava e revelava filmes com o cigarro na boca e a cinza a cair, com químicos completamente fora de prazo. Ninguém respeitava prazos de validade. Houve um dia que olhei para um químico e disse: "Isto não pode ser. Mude já isso". E depois, percebi porque é que o homem não queria mudar. Tinha de chupar aquilo com uma mangueira para depois começar a funcionar. Claro que ninguém gosta de beber um bocado de revelador. Depois, os redatores é que escolhiam as fotos, pegando nos negativos com os dedos e dando uma tesourada naquele que eles achavam que era a foto. Na prática, havia um técnico de laboratório mais consciencioso, também ele repórter de casamentos, etc. e ele próprio, às vezes, nem respeitava essa escolha porque a foto tecnicamente não estava focada ou estava mesmo tremida. Depois, havia hábitos como um grupo de fotógrafos completamente dividido, com um ambiente pesado entre as várias frações ali dentro, com manha. Eles eram resquícios de uma coisa que existiu em Portugal que terá sido a chamada "máfia da fotografia". Houve uma altura em que havia uma espécie de uma "máfia da fotografia" onde havia os patrões instalados num ou noutro jornal, que mandavam uns rapazinhos fazer os trabalhos e depois diziam: "Este vai para aquele. Esta vai para ali e recebiam de várias publicações. Havia pessoas com a 4ªclasse. Havia pessoas analfabetas. O António Aguiar não sabia ler e era completamente disléxico. Teve n tentativas das pessoas lhe ensinarem a ler porque gostavam imenso dele, só que ele não conseguiu. Ele tinha uma série de

bloqueios mentais. Por exemplo, nunca se referia ao Cavaco; era o Fininho. Ele tinha mnemónicas que usava para lidar com as coisas. Mário Soares era o Marocas. Havia um colega nosso que foi várias vezes ao deserto e era o Areias. Ele não conseguia dizer flash; era o eletrónico. E depois, como não sabia ler, levava as requisições de serviços e tinha uma técnica que era "não trouxe os óculos. O que é que diz aqui?". A maior parte das pessoas tinha conhecimento que ele não sabia ler. No entanto, era um repórter fantástico a nível de reportagem. Tinha faro de repórter. Tecnicamente, não era brilhante, mas compensava por voluntarismo. Tinha um faro brutal para a notícia. Saiu do *DN* com cerca de 61 anos. No DN, ele tinha praticamente a exclusividade de cobrir a Assembleia e foi algo que eu acabei. Porquê? Primeiro, porque vivia lá perto e segundo porque sendo uma pessoa humilde e com essas limitações, quando os outros não queriam, era ele que fazia tudo. Feriados, fins-de semana, etc. Ele era conhecidíssimo na Assembleia. Conhecia aquilo como as palmas das suas mãos, conhecia os políticos, os deputados, conhecia políticos já reformados e como era uma pessoa com alguma idade e algum faro, era do género de ver uma atriz antiga a atravessar a rua e fazia a foto. Um antigo presidente da Assembleia ou do Supremo a engraxar os sapatos e fazia as fotos. Era muito boa pessoa.

Nessa altura, existiam cerca de onze fotógrafos. Tinham sido contratados dois recentemente, antes da minha chegada. E quando assumi a função de editor deram-me abertura para contratar um décimo quarto e fiz questão que fosse uma mulher. Fiz questão porque nunca tinha havido. Conseguinte, primeiro apareceu-me uma candidata recomendada pela Presidência da República. Não gosto que me imponham ninguém, mas, no mínimo, ela vai fazer um teste para saber se serve os objetivos. Não esteve à altura do teste, nem em termos de desempenho, nem em termos de pontualidade. O bom jornalista também tem a ver com o *timing*. A seguir, vem a Ana Baião, que ficou, com muita resistência de alguns homens dentro do departamento que achavam que aquilo era um trabalho de homens. Rapidamente, acabei com uma série de hábitos lá. A marcação da agência era feita de modo a garantir às pessoas que 30 por cento do ordenado era conseguido em horas extraordinárias. Por conseguinte, o fotógrafo que entrava à uma teria o seu primeiro serviço marcado às sete porque assim só saia às dez, 11 ou meia-noite e assim apresentaria a sua folha de horas extraordinárias para ter um complemento de ordenado. Achei que era desonesto e

desadequado da profissão e terminei com isto no primeiro mês, o que fez com que dois se tenham ido embora rapidamente. Foi um processo de desastre, de educação, de formação. Dei aulas de *flash* e de fotografia a alguns deles. Ninguém sabia usar *flash*. Eu já trabalhava com *flash* há dez anos. Em 1980 ou 81, tinha sido aluno de Jerry Bird, um fotógrafo de autor muito conhecido, no *The Art Institute of Boston* que me ensinou a usar *flash*. Existe uma incompetência no uso de *flash*. Tenho fotos conseguidas em Portugal, em 1984 ou 1986, até de grande formato, usando negativo de grande formato, continuo a gostar do grande formato, usando *flash* dentro de uma olaria onde não se percebe que é flash. Essa remitência é mais uma desculpa para não ter nem o peso, nem o inconveniente de ter de lidar com aquilo. Obviamente que a alternativa a essa resistência será uma quebra de qualidade no produto final. Tive dezassete anos como editor. Deixei a edição em 2008, quando entrou na direção o António José Teixeira. Depois, fui mais ou menos forçado a regressar à edição quando esta direção entrou. Fui a pessoa que estive mais anos como editor num jornal, em Portugal, sempre num período contínuo, em parte por causa do meu treino americano. Na TWA *(Trans World Airlines),* já muito novo, era supervisor e aprendi técnica de gestão de equipa, conhecimentos que, mais tarde, me serviram na posição de editor. Um dos defeitos da edição em Portugal é o facto de não haver formação em gestão de pessoas. Isso é uma outra conversa.»

1 - Foi contratado como reação ao aparecimento do jornal *Público*?

A minha contratação já é uma reação ao *Público*. O *Público* afirma-se, em Portugal, não só pela sua qualidade de escrita, mas, entre outras coisas, é uma redação que Vicente Jorge Silva pesca à linha, assim como o núcleo de fotógrafos. Vieram do *Expresso* e de outras fontes que ele considerou agregar os requisitos necessários. O *DN* era um jornal estetizado, com pessoas que estavam lá, ainda antes do 25 de Abril. O grande fator de emergência do *Público* no cenário da imprensa nacional é a primeira Guerra do Golfo, que rebenta em Janeiro de 1991, quando o *Público* apresenta a guerra com boas imagens e uma boa infografia. O *Público* tinha tecnologia de ponta no tratamento de imagem, nomeadamente o *Slidedeck*, que era um computador de tecnologia israelita. A imagem já era trabalhada, na fase final, em computador. O computador não entrava na fotografia no fluxo de trabalho, como acontece hoje. O *Diário de Notícias* era

aquele jornal cinzentão e em declínio que tinha sido recentemente privatizado pela Lusomundo. Nessa altura, o jornal já tinha caído dos cem mil com aquela direção para os vinte e oito mil. Decide que era altura de mudar toda a redação. Terá sido a maior remodelação dentro da redação. Ricardo Noblat, que foi editor executivo do *Correio Braziliense* e quem fez com que o jornal se tornasse uma força na altura, diz que "a única maneira de mudar um jornal é mudar 90 por cento da redação". Quando Noblat quis mudar o *Correio Braziliense* de um jornal de província para uma publicação a sério contratou um tipo da *Veja*, que veio de fora e criou novas dinâmicas, Cláudio Versiani, um consultor que acompanhou, durante algum tempo, a edição da *Notícias Magazine*. Foi ele quem mais tarde recomendou a contração do Reinaldo.

Nessa resposta ao *Público,* é decidido mudar a direção do *DN* pelo Coronel Luís Silva. Entra Mário Resende para a direção, João Fragoso Mendes como diretor adjunto com Luís Delgado como chefe de redação. É decidido mudar todas as editorias e, quando chega, Mário Resende teve a habilidade de conseguir a equipa de sonho da editoria em Portugal. Se formos ver quem eram os editores na altura: António José Teixeira, na política, hoje diretor da SIC, Pedro Camacho e Helena Garrido, na Economia, José Leite Ferreira, diretor do *JN* até há pouco tempo. Armando Rafael, que era redator-principal do *DN* e assessor do António Costa, que faleceu há alguns tempos. Miguel Gaspar, da direção do *Público*, na Sociedade. Feliciana Pereira e Albano Matos nas Artes, mais Carlos Trilho, José Maria Ribeirinho como diretor de arte. Por conseguinte, reúnem-se uma série de editores de primeira. Faltava nessa equipa um editor de fotografia. Na altura, o Acácio Franco foi convidado para ser editor até porque tinha uma boa relação de amizade com o Mário e já tinha sido fotógrafo do *DN*, mas depois julgo também – não quero responder pelo Acácio -, mas dado o ambiente de confronto, tensões e de inveja que havia no meio da fotografia – e há – mas, sobretudo, naquela altura, recusou. Como não aceitou, apareci eu. O Mário ainda decidiu, antes de falar comigo, confirmar com o Acácio se estaria disponível ou não neste processo e ele manteve a ideia. Quando entrei lá, as pessoas descobriram, como sou Bettencourt, que eu era primo do Mário Bettencourt. Então, fui contratado com o estigma de ser o primo do diretor e, no dia em que entrei, o Mário foi de férias. Nem se quer estive apoiado pelo diretor. Estive por João Fragoso Mendes, mas também o título de "primo do diretor" durou muito tempo porque rapidamente se tornou no de "fascista americano". Não

vim para brincar. Vindo dos Estados Unidos, tinha grande dificuldade em aceitar as pessoas a trabalhar daquela maneira e tive de os desacomodar. Cheguei a um ponto em que tive uma equipa de fotógrafos respeitável, mas com pessoas que quase não se falavam dentro do grupo. Havia algumas delas com alguma qualidade técnica e algum talento - não faz sentido estar a especificar. Sendo que depois, as práticas internas da casa, faziam com que não funcionasse. Apesar do talento que conseguia reunir, o facto de não ter acompanhamento na fase final na paginação ou reprodução fazia com que o bom trabalho não fosse visível.

Existia um fenómeno engraçado no *Diário de Notícias*, que era o facto de não se usarem as assinaturas. Há muito bom trabalho no *DN* que eu não sei quem era o autor. Ainda nesta fase, só se assinavam quando alguém decidia que aquilo era um "bom boneco". Era o termo que se usava. O que, obviamente, permitia a quem não tivesse para se aborrecer, de uma forma ou de outra, de se esconder atrás do anonimato. Uma das coisas que introduzi como obrigatório foi a assinatura nas fotos todas. Foi uma guerra de muito tempo porque a própria redação não tinha acesso aos códigos de informática para assinar. A própria maquetagem resistia a uma série de coisas. Lembro-me de uma discussão que tive na maquetagem por causa de uma foto, em que o chefe teve esta expressão: "Onde é que se viu mudar uma página por causa de um fotógrafo." Achei impressionante na altura, mas com alguma dose de mau humor e persistência, lá consegui. Lembro-me de chegar o mês de Agosto, que era quando o grosso da redação estava de férias, e aqueles redatores chegarem à fotografia e dizerem que queriam ver os negativos para escolher. "Desculpe lá, mas a partir de agora a senhora diz-me sobre o que é que vai escrever e eu é que escolho a foto". Isso foi uma guerra, um folclore.

2 - Como vê a criação da Global Imagens?

Há uma evolução. Durante muitos anos, os jornais eram liderados por proprietários de jornais, que conheciam a natureza do negócio, inclusive quem estava nas administrações. Mais tarde, no final dos anos 80, aparece o negócio dos media. Ainda há a preocupação das administrações terem, ou a liderá-las ou na sua constituição, jornalistas ou pessoas ligadas a outras fases do negócio, inclusive até pessoas oriundas do departamento comercial. Na parte de gestão, havia um entendimento do negócio. Na parte da direção, ou havia uma filosofia de jornal e de comunicação, incluindo

nessa altura, incluindo com as notáveis exceções do Vicente e do Mário, um bocado anacrónicas em relação ao uso de fotografia. Com o evoluir dos tempos, as pessoas conseguiram perceber que estávamos na idade da imagem e que esta tinha um papel preponderante. Basta ver como, hoje em dia, se pega na *Esquire*, que é uma revista com uns vulneráveis oitenta anos e uma entrevista terá certamente uma mancha fotográfica igual ou superior à mancha de texto. E é uma mensal. Houve uma filosofia, até porque a evolução do jornalismo em Portugal - e isto dava outra discussão - vem tendo como referência, durante muitos anos, um jornalismo francófono de esquerda e centro-esquerda intelectual que depois evolui para uma imolação de um jornalismo espanhol de referência, como o *El País*, sem muitas vezes ter uma filosofia própria da comunicação e da elaboração da notícia. No entanto, nessa altura, há em Portugal três departamentos de fotografia muito fortes, que é o *Público*, que era a referência na altura em que cheguei, o *Expresso* como o Rui Ochoa, e mais tarde o *Diário de Notícias* também se veio a transformar num departamento forte. Embora *O Independente* também tenha tido um departamento forte, nesse caso, não tem propriamente a ver com a rotina dos jornais, mas com algo mais eclético. O *Expresso*, sendo um semanário, tem mais proximidade com as práticas de um diário a nível da sua edição ou do produto final do que teria *O Independente*. Por isso, não incluo *O Independente* até porque não teve a durabilidade, nem o acompanhamento da evolução que tiveram os outros. Nesse cenário, como é que se consegue um departamento forte? Primeiro, com uma direção apoiada numa direção de arte e de fotografia consegue impor boa fotografia no jornal. Obviamente que, muitas vezes, implica redução de texto, mexer em textos, não aceitar que se inclua a mancha fotográfica para acertar textos e, muitas vezes, incluindo em questão de gosto, para frisar que é esta foto que reúne todos os fatores para incluir na página. Isso é entendido pelas redações, nomeadamente no *DN*, onde mais tarde, passa uma fase onde as centrais de domingo era fotografia, a página dois e três eram dadas à fotografia. Paginava-se e escolhia-se as fotografias e, durante grandes acontecimentos como a EXPO 98, uma daquelas páginas era da fotografia. Chegava lá, dizia para me maquetarem as fotos e iam para página, umas vezes escrevendo nós a legenda outras vezes o redator e era assim que funcionava. Obviamente que conseguia sobressair a fotografia. É nessa altura que os fotógrafos do *DN* são premiados porque se mostrava boa fotografia. Houve investimento. Antes, o

DN não ia a lado nenhum e passou a ir fazer a cobertura de guerras, como a Angola, ao Kosovo, e de outros grandes acontecimentos. Isto é completamente cenário Lusomundo. É uma altura em que cada vez que se envia um redator a um cenário de guerra, envia também um fotojornalista. É um trabalho de equipa. É uma prática que o *Público* e o *Expresso* tinham, mas que os outros jornais não tinham, incluindo o *DN*. Entre a postura da direção, a capacidade de reportagem, as mudanças na fotografia, com novas pessoas que vieram, etc., etc. e novos hábitos que se criaram, às tantas, tornou-se um departamento de fotografia forte, onde andava num pingue-pongue muito claro com o *Público*. Umas vezes, a bola ia para o lado deles, outras vezes para o nosso. Era um jogo de ténis nessa altura. Com a Controlinveste, entre outras coisas, aliás, não é bem com a Controlinveste, mas com a chegada da direção de João Marcelino, há uma cultura e veem a linguagem fotográfica de forma diferente daquela que era a prática no *DN*. Deixei a edição quando entrou o António José Teixeira e passei a grande repórter. Fui o primeiro grande repórter da fotografia, onde estava muito feliz até vir João Marcelino que achou que alguém com as minhas qualificações devia era de ser editor, em 2006. Obviamente que a minha posição e os meus pontos de vista como editor não resultaram com as práticas da redação. Voltei à minha posição, voltei a fotografar e a acompanhar as notícias. A Controlinveste é detentora de vários títulos e, na prática, como acontece noutros grupos de media, olha a cortes de custos e começa a ver processos de sinergias internas. Num grupo que tem quatro títulos diários, o *DN*, o *JN*, o *24 Horas* e *O Jogo*, obviamente que o Mourinho aparece a dar presentes às crianças, num hospital de Setúbal, e tinha de ir quatro equipas de reportagem. O fator que eles consideraram ser mais excendentário foi os quatro fotógrafos. É óbvio que quatro fotógrafos vão trazer quatro fotos diferentes, mas se for visto como uma redução de custos. Então, por essa via, começaram a congeminar a ideia de fazer a agência como uma *pull* de fotógrafos. Eu diria mais que era uma tulha de fotógrafos porque foram para a agência pelo simples critério que já existiam nos quadros da empresa. Eventualmente, com essa fusão, entre outras coisas, ausentando o departamento de fotografia da redação, que é onde ele deve de estar, também é uma prática que já se adotou até noutros jornais onde ainda há departamento de fotografia, reduzindo a presença do editor quase a um mero funcionário que arranja fotos, a fotografia a partir daí, ficou em causa. Os jornais que ainda têm os editores de

fotografia, de certa forma, estão lá para arranjar fotos. Terão algum poder negocial, algum poder negocial dependendo do perfil deles e da redação, mas na prática é isso. E sobretudo, hoje em dia, o espaço dedicado à fotografia não reflete uma filosofia e uma maneira de estar na fotografia muito atualizada. Consequentemente, estamos a usar a fotografia e muito do produto final já é quase um amanho.

3 - Como é que vê essa perda de poder do editor que referiu?

Houve uma altura em que se viveu um bom momento na imprensa portuguesa, que foi quando o editor de fotografia tinha, no mínimo, uma influência junto da redação a par do diretor de arte. Nessa triangulação, raramente, que me lembre, tive de pedir à redação para tomar a decisão final. Tomava-se a decisão entre um e o outro. Havendo essa cumplicidade entre o diretor de arte e o editor de fotografia, consegue-se boa edição fotografia. A história da "tirania gráfica" é uma conversa de corredor. É um termo palaciano que se usa entre fotógrafos e redação. Os fotógrafos, até aos anos 80, eram tradicionalmente pessoas com menos formação académica. Não tinham formação académica superior, nem tão pouco secundária, a maior parte das vezes. Falavam muito em "vamos lá tirar uns bonecos" ou "bater umas chapas". Nenhum deles se ofendia com o termo "bate-chapas". Alguns deles eram resultantes da chamada "máfia da fotografia", muitos deles eram moços de laboratório que ascenderam a fotógrafos e alguns revelaram-se muito bons fotógrafos, como é o caso de Acácio Franco. Acácio Franco trabalhava no laboratório e, quando foi preciso fazer uma fotografia, ele consegue fazer a foto do Salazar a sair do hospital. Revelou-se mais tarde um excelente fotógrafo com muito boa técnica e um olhar muito apurado. No *DN*, os fotógrafos nunca tiveram a preponderância junto da redação ou junto do departamento e da edição que terão noutros meios onde havia os fotógrafos com outra qualificação. Nem se quer havia formação específica em fotografia. Era uma coisa que se aprendia, era uma educação consuetudinária. Depois, tem ali uma trave que é o departamento de arte. Obviamente que pedir a um maquetista para mudar uma foto da vertical para a horizontal e, apesar de não ser de pedra, para mudar uma página porque a foto sobrevive melhor nesse formato, encontra resistência, sobretudo, quando aquilo era feito com régua e esquadro. Os fotógrafos não se davam ao trabalho de entrar nessa luta. Era um tipo do chumbo, um montador que tinha evoluído para a sala de jornais. Não tinham essa capacidade de influência e, muitas

vezes, nem de decisão da foto. Mais tarde, quando entram nas redações, são resistentes a uma série de mudanças que poderiam alterar isso. Por exemplo, são resistentes à transmissão de fotos. Não queriam andar com o computador, não queriam andar com o telefone, o que significa que, quando chegam à redação, já a página está mais do que feita. Eduardo Tomé, que era dos mais velhos que lá estavam, foi o primeiro que viu a mais-valia que seria o digital, que era chegar ao jornal e não ter de esperar que o filme fosse revelado. Os fotógrafos não ganharam junto da direção de arte e da própria redação, o ascendente que lhes permitisse, muitas vezes, impor a sua edição. Segundo, nem sempre, em muitos tipos de serviço, muito deles não trazem uma fotografia com peso suficiente para impor uma mudança em termos de edição. Terceiro, os *timings* não são consentâneos com alterações, sobretudo, num diário. Mesmo quando havia possibilidade de mudar os *timings* não queriam lidar com isso. Quarto, a ditadura gráfica de que falam os fotógrafos também falam os redatores. Essa ditadura existe pela ausência de uma filosofia de conjugação gráfico/texto, que é essa que deveria presidir à feitura de uma peça, de uma página ou de um conjunto de páginas. Ter a noção das apetências dos leitores e essas coisas todas.

4 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A função primária será atrair o leitor. Foi uma função que já foi identificada há cerca de cento e vinte anos, quando começou a haver fotos na imprensa. Porque, primeiro, o próprio leitor era analfabeto. Segundo, nos estudos dos anos 80 de Mário Garcia, *I Tracking Studies*, onde se veio validar que, de facto, é o primeiro ponto de entrada numa página. A partir daí, acho que é relativamente identificável que uma página bem ilustrada e bem paginada tem maiores probabilidades de se ler. Hoje em dia, o *I tracking studie* foi revalidado para os estudos sobre a internet. Terceiro, há um fator corroborativo da imagem numa página que, reunindo uma data de fatores, tem outro impacto junto do leitor. Quarto: há uma capacidade de retenção de memória superior na imagem em relação à palavra. Quinto: além da capacidade corroborativa, também envolve a capacidade interpretativa do leitor. Todos estes fatores representam a necessidade de haver boas imagens na imprensa.

5 - Que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes nos últimos anos de exercício fotográfico? 6 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

A foto do Cavaco a desmaiar na tomada de posse do Cavaco terá tido impacto. Sendo que Acácio também a fez, mas como foi para o *24 Horas* não sobreviveu. A da ponte 25 de Abril teve mais do que eu pensava. Coisas que me marcaram? Reportagens em Angola. Estive no 11 de Setembro. Contam-se pelos dedos as imagens que possam marcar a opinião pública no século XXI. Se pensarmos nas fotos icónicas da guerra do Vietname temos cinco e é uma guerra que foi dos anos 50 aos 70. Não tenho nenhuma imagem minha que seja um ícone público, embora tenha fotografias muito reproduzidas e até plagiadas. No outro dia, descobri uma foto numa capa de um livro de Mário Soares. Descobri que o pintor tinha feito o retrato de Mário Soares quase traçado ao milímetro do cabelo da minha imagem. A posição da mão, etc.

7 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Objetividade é importante na edição, sendo que não deve ser confundida, como muitas vezes é, com redundância. Deve de existir alguma objetividade. Já vim muitas vezes a subjetividade perder-se e prevalecer sobre o fator notícia.

8 – A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Intervém em tudo. Começa pelo filtro cultural em que um editor de fotografia ou um jornalista tem quando olha para qualquer coisa. Num processo de informação, há uma teoria que é, numa cadeia de produção, a qualidade do produto de saída é condicionada pela qualidade do produto de entrada. Traduzido em inglês, é conhecido pelo princípio de "garbage in garbage out". Quem esteja a fotografar ou a editar tem de possuir um conhecimento, postura política e pessoal sobre as coisas e tudo isso irá condicionar as fotografias.

9 - No momento de fotografar, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Privilegio alguma eficácia técnica que é um requisito da fotografia hoje em dia. No Vietname, houve muita gente que dava a máquina a um miúdo e fazia a hiperfocal, que é otimizar o conjunto de *settings* na máquina, colocava um pouco de fita-cola para

não abrir a máquina e quando voltasse davam-lhe dez dólares e ficavam com o rolo. Com a introdução da exposição automática, no princípio dos anos 70, do autofocus, na década de 80, e com a introdução do digital, tenho uma teoria que se pegar num chimpanzé e mandá-lo premir o botão da máquina, acho que ele tecnicamente não me traz uma má foto. Uma fotografia tecnicamente imperfeita deixou de ser aceitável. Se me falarem de uma fotografia da morte do Kennedy acho normal, agora hoje em dia uma fotografia tecnicamente imperfeita em situações onde não há desculpa, é inaceitável. Quanto aos elementos estéticos que posso usar, serão um somatório da minha vivência de 58 anos.

10 - Que critérios privilegiou na edição das fotografias no *DN*?

Serem relevantes, tecnicamente capazes e esteticamente interpelativas ou bem-sucedidas, adequadas ao teor da peça e ao espaço onde é reproduzido. Por exemplo, uma das que considero uma das minhas melhores fotos de sempre foi reduzida no *Diário de Notícias* para quatro centímetros. Todos esses fatores entram na edição de fotografia, incluindo fatores externos como o que é que está na página anterior ou na página seguinte. Um dos defeitos que se vê na edição de fotos em Portugal é o excesso de fotos grande angular nas páginas quase todas. Muito pouco uso de tele. Outro fator que é preciso ter em conta é que as imagens jornalísticas partilham espaço com as imagens publicitárias. São imagem que não são concebidas com os constrangimentos, nem de tempo, nem éticos, nem orçamentais do jornalismo. A edição tem de ter em conta esses fatores todos. Posso ter uma foto, mas não posso esquecer o que faz contraponto com essa imagem.

10a) - O *Público* que introduziu esse abuso de grande-angular?

Os fotógrafos do *Público*, na altura em que os conheci, estavam surpreendentemente bem equipados comparativamente com a generalidade dos outros fotojornalistas. Tinham muito bom equipamento, nomeadamente grandes-angulares com grande angulação. Fizeram algum uso e abuso dessa fotografia. Criaram uma espécie de escola. Eventualmente, o abuso de grande angular também passa um bocado pela preguiça dos próprios fotógrafos. Tenho uma lente, se por acaso quiser fazer todo a fotografia com uma lente de 50 mm, só que eu próprio detesto fotografar sempre com a mesma coisa. E é isso que altera a minha maneira de ver. Esse abuso de uma

determinada lente tem a ver com preguiça. Preguiça e até falta de outros equipamentos.

11 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Que interpele. Uma imagem consiga interpelar é o atributo principal.

12 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

A fotografia não é um espelho do visível. A fotografia é tanto um espelho do que existe como a pata de uma mosca que ponha numa lâmina ao microscópio é a mosca. A fotografia é simplesmente um fragmento no tempo e no suporte de alguma coisa que existiu ou se testemunhou. Para já, é uma fração muito reduzida de segundo e é um ângulo limitado por uma máquina, por conseguinte, é um ângulo limitado pela visão e pelo *timing* de uma pessoa. Com alguns fotógrafos, será uma interpretação dessa realidade. Quando um fotógrafo decide fazer um conjunto de *still lifes* (naturezas mortas) com elementos nos quais se esconderam bombas, não deixa de se referir a uma realidade onde caíram bombas, mas está a fazer a sua interpretação do que encontrou. Há dois fotógrafos que fizeram, em Israel, um trabalho sobre as coisas onde veem uma bomba. Numa melancia, na mochila de uma criança, etc. pode estar dissimulada uma bomba. Este trabalho, de facto, é uma subjetividade em relação às notícias. Muito do fotojornalismo que se faz em Portugal é fotodocumentalismo. Terá algumas das componentes necessárias ao jornalismo; terá, à partida, os mesmos valores éticos, os mesmos objetivos. No entanto, não há, nem faz muito parte da tradição jornalística portuguesa, fazer uma análise. São poucos os fotógrafos e mesmo poucos os ambientes editoriais onde é permitida uma foto mais analítica do acontecimento. Vejo a fotografia documental como o registo foto mecânico. O fotojornalismo que tem capacidade analítica encaro-o como uma mais-valia.

13 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

As minhas barreiras éticas são muito fortes e sempre serão. Lembro-me de estar a fazer reportagens sobre clínicas de aborto nos Estados Unidos e sempre que entrava uma mulher que ia fazer aborto, mostrava-a de costas, mas nunca a cara. Lembro-me de ver Alberto Costa, António Vitorino e José Lamego num café, depois de terem sido

remodelados do Governo e não fazer a foto por achar que, a partir do momento em que alguém deixa de ser uma figura pública ou que alguém deixa de ser membro do governo, não se pode interferir na sua vida privada. Eles tinham deixado o Governo, estavam num sítio privado e podia ter feito a foto, mas não fiz.

A nível de risco físico, já estive em situações com algum risco. O risco é algo que as pessoas ou têm capacidade de o gerir ou não. E obviamente será uma aflição de equilíbrio entre o valor noticioso, a vontade que tenho de fazer a foto e o risco existente. Os riscos correm-se se forem necessários e valerem a pena. Risco desnecessário, inconsciência, não.

14 - Em que situações a fotografia pode pôr em causa o compromisso com a verdade do jornalismo?

Há situações em que a fotografia pode colidir com a veracidade da notícia. No outro dia, Mário Mesquita citou numa aula uma foto minha, que já não me recordava. Quando estavam a fazer as obras da ponte, foi colocada um bocado de carga entre os aparelhos e a ponte 25 de Abril. Às tantas, fazia curvas. Eventualmente, alertado por esse facto, fiz a foto. Fui com uma teleobjetiva para o jardim da Faculdade de Agronomia. A notícia foi dada de uma forma honesta, inclusive, falámos com engenheiros que nos explicaram que as pontes são feitas para serem flexíveis e até tínhamos um teste de carga feito antes da inauguração da ponte 25 de Abril, em que foram postos não sem quantos camiões cisterna sobre a ponte e à foto disso, que não foi obtida com a tele que faz aquela conversão. Na altura, houve um leitor que protestou junto do provedor, que era Mário Mesquita, a dizer que a foto induzia as pessoas em pânico de andar na ponte. A realidade é que a ponte está arqueada, mas não há perigo porque ela mexe. Faz parte do processo. Isso é um exemplo e uma foto que pode entrar em colisão. Da mesma forma que a foto não pode ser tão alheada, como já vi numa edição, em que alguém vai ao palácio de Belém e fotografa um pé de microfone.

15 - Considera que o trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, por norma, funciona como um bom trabalho de equipa?

Nunca permiti que me sucedesse muito. Mas há a ousadia de tentar. À partida, essa postura do jornalista em relação ao fotógrafo é uma consequência da posição em que

os fotojornalistas se colocam. Como quase tudo nas relações humanas, isso é tipo puzzle. A parte que sai de um puzzle entra na reentrância de outro.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem sua ou dos fotógrafos de quem era editor?

Já aconteceu imensas vezes. Lamentavelmente, a legenda não é um foco de estudo nem uma política editorial. É uma coisa deixada livre e que, noutras fases do processo, essa liberdade de legendagem colide com o sentido conotativo da imagem.

17 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

São mundos que se cruzam e se vão cruzar mais. Vídeo ou cinema são fotografia vinte e quatro vezes por segundo. O cinema nasce da fotografia. Podemos ir ao Muybridge e outros. Com a passagem para a imagem eletrónica e até pela própria natureza do cinema, onde o fotograma individual tinha uma quantidade de grão que muito dificilmente dava para reproduzir, as coisas não evoluíram no mesmo nível de evolução da fotografia; o fotograma do cinema não era usado ou o do vídeo. Com o digital, esse fotograma do vídeo era muito mau, a nível de qualidade. Estamos a entrar numa altura em que a confluência entre a imagem do vídeo digital já tem qualidade fotográfica. Tenho em casa guardada a primeira *W* feita com uma máquina digital. Tenho em casa guardada a primeira *Time* cuja capa é feita com uma imagem digital cujo fotograma é extraído de vídeo. Estamos a falar da introdução das *Red*. A partir do vídeo 4K, é possível extrair um fotograma equivalente à penúltima geração das máquinas digitais da Canon topo de gama. É possível fazer duas páginas de revista. Se a fotografia deu ao vídeo e ao cinema a imagem, agora o vídeo e o cinema estão a devolver à fotografia a capacidade de fazer fotografia. Não constitui uma ameaça à fotografia. Não podemos ver evoluções tecnológicas como uma ameaça.

18 - E como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos, em especial nos media *online*?

O "jornalista-cidadão" sempre existiu. As guerras, as evoluções eram trazidas pelas notícias de marinheiros, guerreiros, comerciantes, etc. E a informação passava pelo

cidadão e não apenas por um núcleo especializado e formado em transmitir informação. Consequentemente, o "jornalista-cidadão" tem a primeira supremacia em relação ao jornalista profissional nos números. Pode estar presente onde o núcleo de redações não está. Podem dar informações de onde o jornalista demora algum tempo a chegar. Começa por aí. O "jornalista-cidadão" é aquele que, a par de outros que testemunham determinado acontecimento, será aquele que percebe a mais-valia de inserir o seu testemunho no processo jornalístico. Esses existem. Um bom exemplo disso é o atentado da bomba de Hamah. Há dois fotógrafos que fazem, mais ou menos, a mesma foto do bombeiro a vir com a criança morta. Um cidadão, sem qualquer interesse, leva a foto à AP e depois há outro fotógrafo que, depois ver a imagem na capa da *Time*, se lembra que também tem a mesma foto. É aí que vai buscar o seu rolo ao laboratório. Na altura, houve um cidadão que pensou como um jornalista e um jornalista que não pensou como tal.

19 - Enquanto trabalhou no *Diário de Notícias*, a notícia era valorizada? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço era dado ao artigo escrito e que espaço era concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Durante o tempo em que estive no *Diário de Notícias*, sim. O *Diário de Notícias* ganhou vários prémios. Teve suplementos altamente premiados. Como recentemente, o *i*, que é, inclusive, um projeto que já foi copiado noutras línguas. O *Diário de Notícias* não esteve nem na retaguarda, nem a ser um mero clone do que se fazia noutras alturas. Por exemplo, ponho a fotografia do *Diário de Notícias* contra a fotografia do *El País*, no princípio dos anos 90 e nos primeiros anos do século XXI. A fotografia tinha melhor repercussão, maior espaço do que *El País*.

20 - A fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Houve alturas em que Portugal foi espelho, outras em que foi inferior e outras ainda em que liderou o processo.

21 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

A mudança para o digital pode ser vista em várias perspetivas. Primeiro, a nível de fluxos de trabalho, permite que um fotógrafo tenha um *feedback* imediato do seu

trabalho. Segundo, que tenha a possibilidade de colocar o seu trabalho numa montra digital, papel ou o que seja em segundos. É um trabalho complementar ao de fotógrafo. O digital traz, no entanto, um problema de credibilidade a algumas fotografias, na medida em que a fotografia deixou de ser uma alquimia da luz e do químico, e que apenas alguns civis tinham como prática ou sabiam fazer, apesar de nalgumas escolas secundárias haver aulas de fotografia, e passou a ser uma atividade que qualquer pessoa com um computador sabe fazer. Furacão Sandy é um bom estudo sobre o que é o papel da fotografia no digital. A fotografia digital, se enquadrada de uma forma respeitável e em fatores fiduciários, não oferece dúvidas a ninguém; se as práticas do jornal não tiverem em conta esse valor fiduciário, é normal que suscite dúvidas.

22 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer?

As alterações aceitáveis numa imagem no círculo jornalístico são idênticas às aceitáveis no analógico: brilho, contraste e algum reenquadramento. Nenhuma manipulação ou substituição dos elementos presentes, a não ser que se decida excluí-los com um reenquadramento. Há uma foto que foi desclassificada num concurso importante de um indivíduo que simplesmente apagou um saco de plástico, no *National Geographic Traveler*, que podia ter escurecido ou simplesmente ter reenquadrado a imagem que ela não perdia rigorosamente nada. Se calhar, continuaria a ganhar o concurso. Mas pelo facto de ter excluído um saco de plástico, foi eliminado. Depois, exigem o ficheiro original.

23 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Como disse, nenhuma manipulação ou substituição dos elementos presentes, a não ser que se decida exclui-los com um reenquadramento.

24 - A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Se descer a rua do Rossio e vier um tipo vender óculos de Sol que aparecem de uma marca, quer comprar esses óculos? No entanto, se entrar no oculista vai ver uns óculos aparentemente iguais, a um preço mais elevado e aí a hesitação entre quere-los ou não depende se pode ou não comprar. A fotografia nunca esteve tão pujante como agora. Dez por cento das fotos feitas desde sempre foram concebidas o ano passado. Antigamente, um rolo da máquina podia ter anos. Aliás, o tempo médio que uma

pessoa teria o rolo numa máquina seria de um ano. A questão da fidelidade da fotografia depende onde se produz.

25 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Reduzi o quadro de fotógrafos do *Diário de Notícias* para seis fotógrafos. O que é que significam, para mim, seis fotógrafos versus 14? Se calhar, consigo muito melhor imagem com seis fotógrafos. Ponto2: tenho um grupo muito mais homogéneo. As técnicas de gestão de uma equipa permitiram-me a redução, ter fotógrafos muito mais homogéneos e um espírito de equipa integrado. Os fotógrafos deixaram de cumprir horários, de ter mentalidade funcionalista. Por conseguinte, deixou de ser o fotógrafo da manhã ou da tarde. Passou apenas a ser o fotógrafo. Amanhã, se um tivesse de levar o filho ao dentista da parte da tarde, teria a tarde livre, mas que também se precisar que ele me vá cobrir um evento, preciso que ele esteja disponível. Houve alguém que sempre apoiei para trabalhar à noite, Eduardo Tomé, porque, sendo mais velho, conhecia muitas pessoas. Por exemplo, na festa do 20º aniversário do PS, ele consegue saber quem são as pessoas que lá estão e um fotógrafo mais jovem não tem essa noção. Gerindo as pessoas e mantendo o fluxo elástico recorrendo a *freelancers* conforme as necessidades que há, acho que faz mais sentido a nível de gestão de departamento do que outras opções. Na altura, a redução do staff não foi uma decisão economicista. Algumas vezes – não será agradável para algumas pessoas ouvir isso -, preferi não substituir fotógrafos porque o que me aparecia como alternativa não era assim tão aliciante. Tinha um quadro definido e quase sempre não tive com esse quadro preenchido.

O recurso a *freelancer* não desvaloriza a identidade do jornal porque o primeiro passado de um editor é saber escolher a pessoa. Segundo, o que é que se comunica a essa pessoa. Sempre tive um diálogo *a priori* e *a posteriori* com esses fotógrafos. Qualquer pessoa atinge melhor os objetivos se souber o que se espera dele, aprendendo a funcionar condicionados pela expetativa da outra pessoa, sobretudo, também é importante a nível de formação e de informação, até como salvaguarda para projetos futuros, o *briefing* que se faz. Acho que qualquer departamento de

fotografia funciona como as operações especiais. Primeiro, sabem que quem os lidera sabe fazer o que eles fazem; que é capaz fisicamente, mentalmente, tecnicamente de ir ao terreno sobre eles. Alguém lhes comunica o que está à espera que eles façam e, depois, no regresso que sejam analisados em que é que aquilo que foi feito se coaduna com os objetivos que foram estabelecidos à partida. Se fizermos isso com freelancers, tudo corre bem. Quanto às agências, também existe a possibilidade do editor escolher as fotos que mais têm a ver com a identidade do jornal.

26 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Nem o fotojornalismo, nem o jornalismo em geral. Aliás, há dias, nos Estados Unidos, o jornalismo, numa lista de 70 profissões, aparecia em 63 das menos desejáveis.

27 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo, nomeadamente a aposta nas novas plataformas como os *tablet* ou as edições *online*?

A única passagem mais visível de fotojornalistas para processos digitais terá sido os blogues. Muito raramente, acima disso. A própria ausência da fotografia das redações fez com que as próprias galerias de fotos tivessem caído nas mãos de estagiários ou outras pessoas. A utilização do *iPhone* ou do *iPad* não sei em que ponto está agora, mas foi sempre lenta a adaptação às novas tecnologias. No processo de fotojornalismo, essas plataformas são mais de transição do que uma exposição final, sendo que pode servir para divulgação, para amostra. Prefiro ver as fotos num *iPad* do que em computadores. Os jornalistas não estão a saber aproveitar essas plataformas, nem os órgãos de comunicação social em geral. Há projetos de excelência feitos por vários jornais, como é o caso do site de fotografia do *Atlantic* ou do *Boston Globe*, em que se assume que as fotos são para ser vistas com mil pixéis; são para ser vistas grandes. Podem ser roubadas, mas têm de ser vistas com qualidade. O *Lens*, do *The New York Times*, em que tem um projeto, nomeadamente, *One in Eight Million*, um projeto que já ganhou Emmy's. Em Portugal não há nada disso.

28 - Como vê o futuro do fotojornalismo? Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

O futuro do fotojornalismo está intrinsecamente ligado ao futuro do jornalismo. A informação, quer seja visual ou escrita, é essencial na existência de práticas de

cidadania, para o cidadão comum. Sendo que temos um país onde isto é uma vertente de elites e não é generalizado. A fotografia como fotodocumentalismo do que sucede do quotidiano, o aperto de mão, etc. já saiu da mãos dos fotojornalistas para passar a departamentos de comunicação interna. Esse processo de comunicação interna claro que se destina a um processo de desmultiplicação com várias saídas. Daí, já não se distinguir o que é a foto DR cedida pela entidade promotora da notícia e o que é do jornalista. O futuro do fotojornalismo passa forçosamente por aquilo que terá de passar o jornalismo. Se irá sobreviver pela elevação de qualidade, por uma característica de exclusividade, por uma abordagem inicial e final mais cuidada e mais bem apresentada e apelativa e que as pessoas estarão dispostas a pagar. Os jornais estão em profundo declínio em Portugal há muitos anos, mas as revistas não estão. As pessoas serão sempre carentes e estarão sempre dispostas a pagar por bom jornalismo. Não estão dispostas a pagar por jornalismo igual ou inferior ao que podem obter de graça.

29 - Se houvesse oportunidade, voltava a trabalhar num jornal?

Neste momento, as histórias não desaparecem, a possibilidade de as contar não desapareceu; a apetência para as pessoas as ouvirem não desapareceu. Há novas maneiras de contar histórias, incluindo com fotografia, que tendo em conta que a audiência é mais seletiva e exigente por estar saturada de imagens. Se voltava a fazer fotografia nos jornais? Hoje em dia, é engraçado fazer um género de fotografia e de reportagem com outras possibilidades. Em muitas reportagens, tenho um gravador de som comigo. Comecei a fazer vídeo. Os valores que me guiam a captar a imagem, a fazer o vídeo, etc. não são diferentes dos que me guiam no fotojornalismo. Não estou assim tão afastado e não coloco de parte a possibilidade de vir a fazer, mas com um grau de exigência que não é aquele que encontro, hoje em dia, na maior parte dos títulos de circulação diária.

Entrevista a Rui Duarte Silva, fotojornalista do *Expresso*, Porto

Recebida por *e-mail* a 7 de janeiro de 2013

Biografia

Rui Duarte Silva, natural do Porto, nascido a 18 de janeiro de 1976. Iniciou-se na fotografia aos dezasseis anos, num programa financiado pela União Europeia, de incentivo a jovens a iniciarem-se em atividades artísticas. Durante dois anos, frequentou do Curso de Fotografia, na Escola Superior Artística do Porto. Fotojornalista do jornal *Expresso* desde 1994. Ao longo dos últimos dezoito anos, colaborou com as revistas *Carteira*, *Negócios* e *Franchising, Caras*, *Exame* e o jornal finlandês *Helsingin Sanomat*.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A fotografia funciona como um documento. Um registo de um determinado momento num determinado local. Penso que esta é a principal função social da fotografia documental. Mas deve também informar e em alguns casos alertar ou denunciar.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes desde que começou a trabalhar como fotógrafo?

Confrontos na Grécia 2011, Encerramento do Mercado do Bom Sucesso 2011, Visita do Papa 2011, José Sócrates no túnel do Marão 2010, Paulo Azevedo 2009, Manoel Oliveira 2008, João Balula Cid na pesca do bacalhau na Noruega, em 2008, José Saramago em casa em Lanzarote 2007, Euro 2004, os incêndios de 2003, derrame de crude do Prestige na Galiza 2002, a queda da ponte de Entre-os-Rios, em 2001.

3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

No caso do João Balula Cid, um músico que por falta de trabalho em Portugal teve de emigrar para a Noruega, para uma fábrica de transformação de bacalhau. Pouco depois da reportagem, pode regressar e voltar a trabalhar na música, depois de receber algumas ajudas. Ou no caso da queda da ponte de Entre-os-Rios, que pela dimensão da

tragédia julgo, com as minhas fotos, ter sensibilizado muitos leitores para um problema que se podia ter evitado.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Depende de cada situação, há muitas variantes que podem influenciar ou não na minha objetividade sobre determinado tema. O assunto pode ou não ser objetivo, pode ou não permitir fotos mais ou menos objetivas. No caso do *Expresso*, se a reportagem vai ter uma foto ou várias, em que caderno vai ser publicada, etc.

5 - Quando edita as suas imagens que critérios recorre para selecionar as fotografias?

Como fotojornalista, tento sempre que o primeiro critério seja o informativo, que as pessoas quando olhem para aquela fotografia, identifiquem e entendam, de forma mais ou menos instantânea, o que ela representa.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

A maior parte das vezes, sim.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Apesar de ter sempre em atenção a luz e a profundidade, gosto particularmente, no momento em que estou a fotografar, de perceber se aquela foto terá um resultado final estética e tecnicamente agradável, assim como a informação que contém é aquela que me importa transmitir.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Deve estar associada a um momento ou acontecimento relevante, contendo informação visual sobre essa mesma realidade.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

A imagem, ao ser um registo de uma realidade verdadeira e objetiva, é também personalizada, contém a perspetiva do fotógrafo, não tem como não ter, mesmo sendo isenta nunca será neutra.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Quando há uma manipulação ou deturpação da imagem.

11- Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

De forma saudável. Com as possibilidades que as novas tecnologias nos proporcionam, eu próprio acabo por usar imagens em movimento juntamente com fotografias em algumas das reportagens que tenho feito para as plataformas *online* do *Expresso*. Assim como as televisões também usam muito mais a fotografia nas suas páginas *online* do que antes. Embora o desafio de parar determinada realidade naquela fração de segundo e intemporalizá-la é certamente uma das coisas que mais me estimula.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Quando relacionado com pessoas, que além de ser o que mais gosto de fotografar é também o tipo de trabalho que mais faço profissionalmente, não gosto de passar o ponto em que sinto que começo a desrespeitar o espaço ou invadir a sua intimidade.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelo *Expresso* e outros títulos onde já colaborou? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Sim, no *Expresso,* sempre houve uma preocupação com a fotografia. O grafismo depende, a maior parte das vezes, da qualidade das imagens, quanto melhor for a foto maior será. A percentagem não deve andar longe dos 50 por cento.

14 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Por norma, funciona como complemento um do outro. A maior parte das vezes, a fotografia e o texto ajudam-se mutuamente para que o resultado final seja melhor entendido. Embora em determinadas situações pode também condicionar. Já tive situações em que a fotografia que eu achava que melhor representava determinado tema, não foi a publicada porque o texto não o permitia.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

No *Expresso,* a fotografia sempre foi valorizada. Se olharmos proporcionalmente, penso que existe uma semelhança entre a valorização da fotografia em Portugal e no estrangeiro. Temos jornais portugueses que valorizam menos ou nada a fotografia, mas também os há na imprensa internacional, assim como o contrário. Depois, na imprensa internacional, há algumas publicações que super valorizam a fotografia, o que não existe em Portugal, também devido à nossa dimensão como país, que faz com que o mercado seja mais reduzido.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Que eu me recorde, não. Acontecem erros, nomes ou idades ou locais trocados, mas não que alterem deliberadamente o sentido conotativo e denotativo da imagem.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

A principal mudança foi na rapidez de todo o processo entre disparar e ter a fotografia em página, o que deixa mais tempo para me concentrar naquilo que mais gosto, que é fotografar.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Normalmente, apenas ajustes no contraste e luminosidade. Por vezes, pequenos reenquadramentos.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Desde que não ponham o céu verde ou o mar vermelho e não acrescentem ou retirem elementos que faziam parte daquela realidade fotografada, por mim, tudo bem, apesar de não gostar de ver fotos demasiado editadas.

20 – A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Penso que não. Pode ser comparada com a televisão e com o cinema. Por um lado, temos o cinema com toda a sua ficção e, depois, a televisão que toda a gente vê de forma credível. O mesmo se passa com a fotografia. Cada vez mais, o público está a saber diferenciar uma foto documental de uma forma editorialmente manipulada.

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

De forma natural. Desde sempre os jornais tiveram secções nas edições em papel com fotos dos leitores. E este aumento dessas fotos nos media *online* acaba por ser proporcional com o aumento das fotos dos fotojornalistas das próprias redações. No tempo em que só havia edições impressas, publicava uma foto de determinado trabalho. Hoje em dia, além dessa foto no papel, divulgo mais vinte numa fotogaleria no *site* do *Expresso*.

22 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Por questões de contenção de custos e também por comodidade, o que seguramente leva à desvalorização da imagem, assim como à falta de objetividade e à descaracterização das próprias editorias ou publicações.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Talvez possa vir a ser mais valorizada se olharmos para a fotografia não de um modo convencional, mas de uma forma mais abrangente e multimédia.

24 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Sim. Se calhar, não ao ritmo mais desejado, mas acho que quer os jornais quer os fotojornalistas têm beneficiado, principalmente, com as novas possibilidades que as plataformas *online* proporcionam.

25 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Tendo em conta a disponibilidade permanente, a falta de horários e também o preço dos equipamentos fotográficos que temos que adquirir para exercício da profissão, penso que não.

Entrevista Rui Gageiro, fotógrafo do *Público*, nos primeiros anos do jornal, e ex-fotógrafo da Cofina Media

Realizada a 6 de agosto de 2014, em Lisboa

Biografia

«Apesar de ter nascido e crescido no meio das fotografias, dos livros, das exposições e do laboratório, não sabia bem o que iria ser o meu percurso. Nunca pensei que seria a fotografia. A certa altura, talvez por essa indefinição que tinha, pensei: "Porque não experimentar". Pedi uma máquina emprestada ao meu pai. Comecei a fazer algumas fotografias com rolos a preto e branco e a praticar a impressão, que já tinha visto inúmeras vezes o meu pai fazer. Nasceu uma paixão pela fotografia que representou noites inteiras na câmara escura. Entrar para lá a seguir ao jantar e, às vezes, sair já havia a luz do Sol. Nem dava conta pelas horas passarem. O bichinho, afinal, sempre cá esteve, mas ficou adormecido muitos anos. Desde essa altura, nunca mais parei de fotografar. Comecei a trabalhar na imprensa quando, após fazer algumas imagens, mostrei ao meu pai e também percebi que existia alguma qualidade nelas. Se entendesse que não tinha alguma qualidade não me tinha aventurado. Comecei com uma ou duas colaborações no jornal *Semanário.* Entretanto, no final dos anos 1980, surgiu um diário de nome *Europeu*, que pertencia à Fábrica Nacional de Ar Condicionado (FNAC), de Alexandre Alves. A redação era composta por grandes profissionais do jornalismo escrito, como Baptista Bastos, Francisco Sousa Tavares, pai do Miguel, Fernando Semedo, entre outros. Tive a felicidade de entrar a colaborar para esse jornal onde fui confrontado com a realidade do que é a imprensa em Portugal. Ainda por cima, era um jornal diário, com um ritmo impressionante. Todos os dias saía em reportagem e a seguir ia para o laboratório revelar as fotografias para a edição do dia seguinte. Infelizmente, esse jornal durou apenas um ano. Ainda colaborei no jornal *Tal & Qual* e na primeira edição que existiu da revista *Sábado*. Entretanto, o *Europeu* fechou quando estava a surgir o *Público*. Já estavam a fazer números zeros para testar a eficácia do sistema e consegui integrar a equipa de fotógrafos.»

1 - Como descreve a experiência de ter pertencido a uma equipa fotográfica formada por nomes de peso no fotojornalismo e uma nova geração que surgia?

Para mim, foi um grande salto qualitativo. Integrei uma equipa a sério de fotógrafos. Salvo erro, éramos onze. Através da editoria, tentamos criar um estilo próprio com qualidade e marcar a diferença. Havia um grupo de fotógrafos mais jovens, no qual eu estava inserido, e um núcleo com mais idade e experiência. Esse cruzamento deu bons resultados.

2 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A função da fotografia de imprensa tem ou deveria ter o mesmo nível de importância do texto escrito. Uma fotografia deve contar uma história. Se um fotógrafo for fazer a cobertura de um acontecimento, vai tentar captar as expressões das pessoas que integram o momento, o ambiente, encontrar o melhor enquadramento, a composição e deve resumir, numa ou duas fotografias que publique sobre o assunto, a essência da notícia nessas imagens.

3 - Indique que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes desde o início do exercício fotográfico?

É difícil estar a referir um trabalho, pois houve vários que me marcaram. Uma das reportagens que fiz, precisamente, no *Público*, em que eu e um redator viajámos para Paris de avião e regressámos no comboio para acompanhar os emigrantes de regresso a Portugal para as férias. Os emigrantes que viajam de comboio são, geralmente, os mais pobres que não têm dinheiro para alugar um carro ou para vir de avião. Foi uma viagem de vinte e sete horas quase sem parar. Só em Espanha é que mudámos de comboio. Foi noite e dia acordado. Só dormi quando cheguei a Lisboa. Acompanhei toda aquela jornada. Esse trabalho marcou-me bastante porque estava imerso no meio daquelas famílias, quase que acabei por fazer parte do ambiente, tentando manter alguma distância para não influenciar o resultado das fotografias. Foi um misto de emoções muito grande.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

No fotojornalismo, temos de ser sempre objetivos. A nossa missão é informar as pessoas.

5 - Que critérios privilegia na seleção das suas fotografias?

É sempre uma fase complicada. Se calhar, é mais fácil estar a escolher as imagens das outras pessoas do que as minhas próprias fotografias. Apesar de ser difícil, a seleção das imagens é um trabalho essencial. Nessa escolha, parto sempre do princípio que uma fotografia tem de prender a atenção de quem a vê. Se a pessoa tiver dez imagens à sua frente, tem de existir uma que se destaque das outras.

6 – A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

É uma coisa que não se pode dissociar. Está lá, é intrínseco à fotografia. Tudo aquilo que sou, que já vi e por aquilo que passei, mesmo que não quisesse, inconscientemente, iria sempre influenciar o meu trabalho. Sou eu que o estou a realizar. A minha personalidade, toda a bagagem e vivência acabam por se refletir.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Depende do tipo de fotografia em que esteja a trabalhar. Em fotografia, já fiz todas as áreas que se possa imaginar, de fotojornalismo a retrato, fotografia de moda, desporto... Cada estilo tem uma linguagem própria e esses elementos são escolhidos em função da área em que estejamos a trabalhar. Geralmente, privilegio muito o enquadramento. A interpretação da luz também é fundamental. Para mim, a fotografia é a luz, o enquadramento e o conteúdo.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Uma boa imagem pode ser um conjunto de coisas diferentes. Tem de ter força. Tem de ter uma boa estética e a mensagem.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Não vejo a fotografia do fotojornalismo como uma construção. Entendo apenas que o fotógrafo tem de ter a capacidade e sensibilidade de captar aquilo que está à sua frente. Acaba por ser uma interpretação que o fotógrafo faz da realidade. Não há como fugir a isso, mas é preciso tentar ser o mais objetivo possível.

10 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

A fotografia pode ameaçar a verdade, assim como o texto. Depende da seriedade de quem fotografa ou escreve um texto. Tem a ver com a consciência da pessoa ou a sua ausência.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não vejo como concorrência, mas sim uma outra linguagem. São áreas que, embora trabalhem com imagens, são completamente diferentes. A televisão é movimento e a fotografia fica. Acho mais difícil contar uma história em imagens paradas do que em movimento, exatamente, porque é necessário fazer a tal seleção. A informação tem de ser mais condensada em poucas imagens.

12 - Uma só imagem pode ser documental ou para atingir esse estatuto é necessário ter uma narrativa com dez ou mais imagens?

Depende das situações e da felicidade do próprio fotógrafo conseguir, numa só imagem, resumir todo o acontecimento. Outras vezes, é preciso a tal narrativa para transmitir a natureza do acontecimento.

13 - A imagem jornalística pode prescindir do texto para contar essa história?

Pode prescindir, mas o texto também faz falta para dizer o que está ali, onde foi. Nem que seja só uma legenda, o texto completa a imagem.

14 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Eticamente, estou disposto a ir até aos limites da honestidade e da consciência. Nunca devo ultrapassar os meus princípios básicos da honestidade e da consciência. Fisicamente, quando tem um objetivo, a pessoa vai até o corpo não aguentar. Se quiser muito uma história, vai até ao limite das suas forças.

15 - A fotografia tem sido valorizada pelos jornais e revistas onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo?

Houve uma altura em que a fotografia foi bastante valorizada. Desde há alguns anos, a fotografia deixou de ser tão valorizada, mas é um problema que também afeta a imprensa internacional. Hoje em dia, as empresas não dão prioridade à qualidade, mas sim aos custos reduzidos. A parte económica está acima de todas as outras vertentes, o que condiciona largamente a qualidade do trabalho fotográfico da imprensa. A grande

reportagem está a desaparecer por razões financeiras. As empresas não estão dispostas a investir, a gastar dinheiro numa equipa de reportagem para o Sudão, por exemplo, para ter um olhar próprio e para contribuir que a sua publicação também tenha essa linguagem própria. Preferem trocar os automóveis dos administradores de dois em dois anos, ou dar bónus aos diretores, em vez de gastarem esse dinheiro na investigação jornalística e enviar equipas de reportagem para o exterior.

16 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Hoje em dia, as pessoas não estão preocupadas com a identidade. As únicas exceções serão, talvez, o *Público*, o *Expresso* e o *i*. As pessoas preocupam-se cada vez menos com identidade e mais com os custos.

17 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

O que se está a passar, em termos financeiros, é a nível global. As empresas jornalísticas que se preocupam com essa faceta são cada vez menos, embora ainda existam alguns casos, mas já não tanto como acontecia, na década de 90 do século passado.

18 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

A lei portuguesa não permite que uma pessoa sem Carteira Profissional publique na imprensa. Isso só é possível porque as empresas se querem aproveitar o mais possível do trabalho gratuito ou mal pago, em detrimento dos verdadeiros profissionais. Só é aceitável em casos pontuais, se mais ninguém tiver a imagem de um determinado acontecimento marcante e um amador tiver tido a sorte de estar no sítio certo à hora certa e conseguir uma imagem. Agora, tornar isso um sistema, que me dá a ideia de que é esse o caminho que se está a percorrer, sou completamente contra.

19 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Provocou mudanças profundas. Por um lado, facilitou imenso a vida aos fotógrafos na pós-produção das imagens. Por outro lado, veio desvirtuar a fotografia na sua essência, pois permite manipular completamente a imagem e transformá-la numa coisa completamente diferente àquela que foi realizada no ato fotográfico. Trouxe ferramentas que, com consciência, podem ser utilizadas, mas também permitem manipular as imagens ao ponto de alterar a realidade.

Ao passarem para digital, as câmaras evoluíram muito no seu funcionamento. O digital veio facilitar o dia-a-dia do jornalismo. No entanto, como as máquinas quase que fazem tudo em modo automático, também é possível para uma pessoa que não tenha nenhum conhecimento técnico conseguir uma fotografia razoável. Têm "ferramentas" que antes não havia, a imagem sai nítida e com a luz mais ou menos equilibrada. Só que uma imagem não é só a técnica. Falta tudo o resto. Não é só porque a câmara facilita o trabalho, que se consegue uma boa imagem.

20 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias? E até onde a edição da imagem deve ser permitida?

No fotojornalismo, sou completamente contra o uso do *Photoshop* para além das alterações que se faziam em laboratório. Devem manter-se os mesmos princípios. Não mais do que o enquadramento *a posteriori*, se for necessário, dar contraste, escurecer ou clarear. Sou contra tirar ou acrescentar coisas.

21 - A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Pelo menos, permite que as pessoas possam desconfiar e isso não é nada bom para a credibilidade do trabalho. Até na *World Press Photo* já houve vários casos em que se levantaram essas questões.

22 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber aproveitar a mudança para novas plataformas mediáticas?

Com o aparecimento dos *tablet e* dos *smartphones* é inevitável que o jornalismo também tenha expressão nesses dispositivos. Considero também – e espero não me enganar – que sempre haverá pessoas que gostam de ler e ver notícias impressas. Não se pode fugir às novas tecnologias. Aliás, a Internet é um veículo muito útil para

democratizar e divulgar a informação a um nível global. É importante tirar o máximo partido desta realidade e não há volta a dar.

23 - Considera que o trabalho de fotógrafo é bem remunerado em Portugal?

Há uma grande disparidade em termos de ordenados. As empresas estão a tentar que as pessoas que têm vencimentos mais elevados saiam para contratar estagiários a custo zero ou muito reduzido, o que demonstra a falta de cultura jornalística de alguns empresários que neste momento detêm a comunicação social em Portugal.

Entrevista a Rui Gaudêncio, fotojornalista do jornal *Público*

Realizada em março de 2012, em Lisboa

Biografia

Rui Gaudêncio nasceu a 8 de fevereiro de 1973. Licenciou-se em Gestão Hoteleira, mas o seu interesse sempre foi a fotografia. Depois da formação em Fotografia, no Cenjor, estagiou no jornal *Público*, onde permanece como fotojornalista até hoje. Ganhou o terceiro prémio Estação Mora 2011, na categoria de Vida Quotidiana, com a reportagem sobre a tanatopraxia (processo de preparação de cadáveres para o funeral).

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

É aquilo que me leva todos os dias a pegar na máquina e a andar na rua. Para mim, não tenho uma profissão, tenho uma missão. Não distingo dias de férias. A minha função é demonstrar, mostrar ou denunciar aos outros aquilo que eles não veem. Todas as situações do dia-a-dia, como sejam as denúncias de maus tratos, a pobreza, a riqueza; é a forma de eu conseguir mostrar aos leitores a realidade dos outros. O fotojornalismo, na sua essência, é a denúncia.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes desde que começou a trabalhar como fotógrafo? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

O que entristece mesmo é que trabalho há doze anos e espremo e saem duas gotinhas. A meu ver, tenho duas coisas que fiz, que foi um trabalho sobre pessoas que ainda vivem nas barracas, sobre os imigrantes e refugiados de 1973/74 e o Governo português disse: "Toda a gente vai ter uma casa". Fiz o trabalho com Clara Viana e estivemos com uma senhora de 80 anos que está clandestina no país. Não tem direito a nada. Esse trabalho foi concretizado porque cheguei e disse: "Preciso de, pelo menos, uma semana para fazer isto". Para a editora era chegar lá e começar a disparar. Como já não perco tempo a insultar as pessoas, que não têm noção da falta de respeito que estão a ter pelo fotógrafo quando dizem uma coisa dessas. Lá fui fazer o trabalho, aproveitando inclusive as minhas férias. Depois, queriam esquartejar aquilo

tudo na paginação. No dia de fecho da revista, estava tudo paginado e deitei as páginas para o lixo. Passei-me e disse: "Vocês não vão brincar com o meu trabalho. Ou fazem isto como deve de ser ou não fazem". Apaguei da paginação os textos todos. Passaram-se e eu estava mesmo preparado para fazer as contas. Repaginaram aquilo tudo. O *Público* é o único sítio onde se pode "berrar" com o diretor. Berramos todos uns com os outros, mas estava a lutar pelo melhor trabalho e não se fica melhor do que o do colega. Depois de isto tudo acontecer, de paginarem e saltar por cima da editora na altura, porque passei-me e fui-me direto ao diretor, por portas e travessas, aquilo lá saiu como deve de ser. A uma história grande queriam dar cinco páginas. Cabia o texto e três fotos. Não. Depois, passou para dezoito páginas. Aquilo sai na revista e a editora passou o dia a receber *mails* do excelente trabalho, mas mais do excelente trabalho fotográfico. E teve a humildade de dizer "se não fosse eu a dar dezoito páginas, este trabalho não tinha brilhado como brilhou e temos de apostar mais nisso". Nesse dia, fui à reunião, que nunca vou, só para assistir e levantei-me e disse: "Toda a gente nesta sala sabe que foste tu que deste as dezoito páginas. Estás mesmo de parabéns. Nunca imaginei uma coisa desta vinda de ti e fui-me embora. Toda a gente percebeu e consegui provar, a mim próprio, que se o fotógrafo sente que aquele trabalho é a sério deves ser muito rígido e aí passa-se um bocadinho por cima das pessoas porque todos vão ganhar com aquilo. O outro trabalho foi sobre os alimentos por causa da ASAE, que criou uma série de constrangimentos. Quer que se fabrique trezentos queijos por ano ou cinco mil por dia, querem que se gaste o mesmo dinheiro. Como é que fazia aquilo? A única maneira que encontrei foi arranjar um fundo preto, levava um *flash* e a pessoa agarrava nos alimentos e depois mostrava-os à frente da cara. E fiz assim o trabalho. Toda a gente gostou. Também tentaram estragar e houve outra pega. Tive um grande feedback das pessoas. Toda a gente dizia "vais ganhar o prémio *Visão*". – Não vou nada. Nesse ano, o júri era o Nachtwey. Pensei que era impossível. Só se eu tivesse fotos a preto e branco, com alto contraste e alguém a morrer. Quem não tenha isso, escusa de concorrer. E foram só esses dois trabalhos que fiz. O primeiro trabalho ajudou-se a amadurecer bastante e depois fui convidado a concorrer ao *master class* da *World Press Photo*. Mandei o trabalho e fui a primeira vez que levei um "chapadão" a sério. Para variar, não fui escolhido, porque nunca sou, aquilo é a guerra e depois os países pobres. No entanto, foi gratificante falar com uma

pessoa que não me conhece de lado nenhum, nunca veio a Portugal e diz "o trabalho está muito bom, mas para início. Numa semana, não dá para fazer um trabalho destes". Como é que ele sabe? Mas depois percebemos a realidade. Tens uma pessoa na Holanda que não te conhece de lado nenhum, diz que não foste nomeada para fazer o curso que te vai salvar a vida, por quem fizer um *master class* tem trabalho em todo o lado e cresce, mas disse que sempre que tiveres trabalho, envia-nos, chateia-nos, que só não ajudamos se não puderes. Na tristeza em que vivemos, num país de chicos espertos, em que toda a gente tem a mania que quer ganhar tudo de uma vez. Julgas que estás no *The New York Times*, na Magnum? Não, mas consigo produzir com a mesma qualidade e não é preciso ir para o estrangeiro. Um ano, dois ou três e a primeira coisa que fazem é colocarem uma tonelada às costas. E agora vai pelo rio, ao meio do rio vão-te sobrecarregando. Durante dez anos, a carregar com toneladas a subir o rio, uma pessoa vai-se abaixo e deixamo-nos ir, que é a pior coisa que acontece.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Temos de contar a história toda num fotograma. Aquela coisa dos portfólios não há. Aprendi, quer no Cenjor, onde diz a minha formação, como no *Público*, onde ganhei experiência, a tentar no mínimo de cinco ou seis imagens contar a história do que se foi retratar. Nem que seja a entrega de uma casa; da coisa mais banal à mais complexa. Ainda hoje, dos estagiários que entram e àqueles que querem ser mesmo fotojornalistas, se faz esse exercício. Depois, com a experiência e a pressa que se vai tento cada vez mais na imprensa, eu normalmente, tenho de ser objetivo, mas com um toque muito pessoal.

5 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Quando uma pessoa se preocupa com as injustiças e os desequilíbrios que a sociedade tem, a falta de educação em geral e de respeito pelo próximo – neste momento, sinto isso. Estamos aqui sentados e alguém pode passar por aqui, mesmo tendo muito espaço, e deitar as coisas para o chão, sem se importar com isso. Tudo isto me transtorna muito e me faz pensar sobre o assunto. Tento sempre ter um toque meu e, de uma forma, correta e imparcial- acima de tudo acho que sou imparcial, mas se olhar

para determinado trabalho vais achar que não sou. Isso tem a ver com as nossas vivências, a forma de estar na vida. Se estamos contentes, o trabalho sai de uma maneira e se estamos mais condicionados por chatices ou problemas financeiros, tudo isto leva a dar a volta. Para o jornal, eu tenho o assunto e tenho sempre a situação por trás. Por exemplo, ontem ou anteontem foi o início do ano judicial e sabemos de antemão que o presidente da ordem dos advogados e a ministra não se dão. Quando vamos para o serviço já temos de ter uma noção destas coisas e estar atento a isto. E depois, tanto posso fazer os dois a rirem um para o outro é uma coisa; se os apanho de costas, é outra.

6 - Que elementos técnicos e estéticos privilegia no exercício do fotojornalismo?

Uma coisa que me irrita nos fotógrafos é aqueles que têm a última máquina ou lentes topo de gama. Desde que tenha uma câmara e saiba como funciona, trabalho com ela e faço o que me permita fazer. Então, sou muito básico; o tal *old school*. Valorizo a luz ambiente e o contraste, além de que tenho de estar sempre desperto para o assunto que estou a fotografar. Tenho a minha realidade, o meu ecrã e tenho de estar sempre atendo ao que entra e ao que sai. Dentro disso, construo. É como os outros diziam: "a fotografia é sempre uma mentira". Sei o que está a acontecer e vou escolher parte dessa realidade.

7 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Em primeiro lugar, tem de ter a notícia, o assunto. Depois, tem de ter uma boa estética e uma boa luz. Para mim, é natural que aconteça tudo ao mesmo tempo. Não consigo separar as coisas.

8 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva, e ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Isso é uma realidade. Há imagens em que temos pura e simplesmente a ação; o facto real está ali. Por exemplo, aquela imagem da praça de Tiananmen, na China. Estamos num sítio e está uma pessoa a impedir que um monstro lhe passe por cima. Se tivermos outro ângulo, podemos acrescentar a isso à nossa estética, que penso que seja sempre a construção da realidade.

9 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

A fotografia é o produto de alguém que quer comprometer ou não. É uma questão que faz parte da deontologia do fotógrafo. Um grande problema que temos hoje em dia e está a acontecer cada vez mais: na *World Press Photo*, há casos de pessoas que foram premiadas e depois, quando se vai ver o processo que utilizou ou como se chegou àquele produto final que é a imagem, são desclassificadas. Isso faz tudo parte da deontologia da pessoa. Isso custa-me muito e tenho pegas – e daquelas pegas a sério – quando, por exemplo, numa condecoração, que é a coisa mais básica, o Presidente da República está a condecorar um cidadão, estou a fotografar e está li um saco de plástico, que não fica bem. Não admito, não aceito que apaguem aquilo da fotografia. Reenquadramentos e tentamos posicionar-nos de outra maneira para fotografar ou simplesmente pede-se a alguém para tirar o saco. Se calhar, estou errado e daqui a alguns anos acho que não tinha razão, mas acredito na deontologia e na sinceridade do fotógrafo acima de tudo.

10 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/leitor num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

A meu ver, é algo completamente diferente. A televisão passa e a imagem fica. A imagem vai continuar a existir. Toda a gente achava que o vídeo ia matar a fotografia, mas isso não vai acontecer. As pessoas têm muito medo da fotografia. Se quero identificar alguém, como vemos nos filmes, não se anda com uma cassete ou DVD "olha estás a ver este filme aqui?". Tem uma fotografia para mostrar e uma pessoa com o dedo aqui ou noutro lado pode ser bom ou mau para a sua imagem. A fotografia é uma coisa muito íntima, uma recordação, com a qual se criam ligações muito fortes. Com o vídeo ou a televisão não vejo isso. A televisão desleixa-se muito. Não tem muito cuidado com o equilíbrio da imagem porque no vídeo tudo passa.

11 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Ouço várias histórias daquelas pessoas que tenho como exemplares, que fazem fotos fabulosas e depois começamos a perceber com é que trabalham no campo de batalha. James Nachtwey tem fotografias incríveis. Julgamos que é um tipo impecável e amigo.

Depois, ouve-se a história de que se algum fotógrafo está a fotografar a mesma situação que ele quer, mete-se à frente só para estragar o enquadramento ou dá um pontapé na máquina. Estamos sempre numa grande confusão. O meu limite é o limite da câmara. Não há fotos exclusivas. Acontecem coisas dessas, como aconteceu no congresso da CGTP. Toda a gente se posicionou no mesmo sítio para fotografar Carvalho da Silva a ouvir o seu discurso. Nós todos rezávamos para que ele falasse com Arménio Carlos. Eu ainda fiquei a fazer algumas fotos. Depois, ainda chamei "pessoal", porque não consigo estar calado e acho que toda a gente vai fazer fotos diferentes; não há duas fotos iguais. No mesmo sítio, estão dois fotógrafos e saem vinte fotos diferentes da mesma coisa. Tentei chegar-me ao sítio de onde queria fotografar, pedi licença e não me deram licença. Tive de me enfiar no meio do tripé. Por sorte ou por azar, quando o senhor vem e quando está a chegar ao pé do Arménio e lhe vai esticar a mão, há um tipo que se levanta e vai em direção aos dois. Tapou o ângulo de três ou quatro fotógrafos e dos operadores de câmara. Como estava neste buraco, cheguei-me um pouco ao lado e tive a sorte de, em dois fotogramas, uma pessoa que bateu as palmas, fê-lo cá em baixo e a outra vez cá em cima. Uma pessoa quando bate palmas tem dois fotogramas que tem a cara dos dois de olhos fechados a cumprimentarem-se. Isso pode ter muito significado. O fotograma anterior pode dizer uma coisa e este pode dizer outra. Não sou capaz de me meter à frente ou estragar o trabalho de um colega para fazer o meu.

12 - A fotografia tem sido valorizada pelo jornal/revista onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Já valorizou mais. Se tivermos em conta a realidade nacional, neste momento, é o único que valoriza a imagem por causa das pessoas que lá trabalham e estão dispostas a lutar por isso e fazem guerra, mesmo sendo depois chamados de chatos, mal-educados e tudo o mais. No dia a seguir, dá um gozo imenso o diretor que não queria pôr uma fotografia assim, receber uma carta a elogiar a fotografia. Nós, enquanto fotógrafos, somos unidos, que é o que falta nas outras redações. Conseguimos valer-nos da arrogância, da falta de educação, como lhe chamam, mas ainda bem que aprendi a ser assim com aquela equipa, porque senão fazem "gato-sapato" do nosso

trabalho. Respeitam porque ainda temos um editor fotográfico que tem uma palavra e é ouvido. Na maior parte dos sítios, há uma figura, que é diretor de arte, que me faz confusão como é que uma pessoa que trabalha com grafismos e não faz nenhuma ideia do que é uma imagem, quanto mais uma imagem equilibrada. E são todos iguais. Eles sabem de grafismo e ponto. Com isso, estragaram tudo.

A nível de percentagem, a nível qualitativo arriscava a dizer que é 20 por cento para a imagem e 80 por cento para o texto. E quando digo 20 e 80 por cento é porque, normalmente, se o texto não cabe, que se lixe a imagem. Corta. E depois alguém vai cortar no sítio errado porque as pessoas não entendem o esforço mental que eu faço e as pessoas com quem eu falo e que gostam muito de fotografia fazem para que cada fotografia tenha uma estética, conteúdo e que desperte o sentido de curiosidade de quer ficar agarrado à imagem. Aquele trabalho é muito intenso. Depois, estamos horas à espera que aquela pessoa, que está numa conferência de imprensa que não tem ponta por onde se pegue, mas que ela vai olhar para um lado ou outro, por onde a luz está a entrar. Depois, porque o texto não cabe, cortam a parte pela qual estivemos meia hora à espera. Não há muito respeito. Muitas vezes, é a falta de conhecimento e noção. Já experimentei fazer a um texto o que me fizeram à foto e tem o mesmo sentido. Mas depois ouvimos não é a mesma coisa. As pessoas não entendem isso.

13 - Considera que o trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, por norma, funciona como um bom trabalho de equipa?

Eles tentam. Há uma coisa que eles não perceberam ou, se calhar, fui eu que ainda não percebi, quando vamos fazer um trabalho e achar que vamos fazer uma reportagem – hoje em dia vou fazer um *vox pop*, faço três ou quatro retratos e é a reportagem -, mas quando trabalho com pessoas que já estão no jornal há imenso tempo, quando não trabalho com estagiários ou pessoas exteriores ao jornal, as coisas já se encaixam. Há pessoas que entendem que a reportagem é composta pelo texto, pela imagem e pelo grafismo. Para mim, a escrita e a imagem tem de se complementar. Eu não tenho forçosamente de ilustrar um texto. Não sou ilustrador. Infelizmente, é isso que está a acontecer cada vez mais. Acho que o grande buraco, a desorganização e desnorte que está a acontecer é, em parte, resultado disso. Porque começamos a ilustrar textos e não a dar notícias com imagens. Neste momento, agarramos numa *newsletter*, de um

Destak ou outro jornal e é tudo igual. Eles tentam barrar o nosso trabalho, mas ponho-os logo no sítio.

14 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Em Portugal, não há uma história de fotojornalismo. Existem duas ou três pessoas que tentaram fazer isso, mas em Portugal nunca existiu para a fotografia. Das histórias que vou ouvindo dos mais velhos, apareciam pessoas que queria ser jornalistas, mas como não sabiam escrever, carregavam num botão e iam brincando aos jornalistas. Pelo que me disseram, foi assim que as coisas foram aparecendo. Antigamente, o redator chegava e dizia ao fotógrafo faz isto ou faz aquilo. A situação nunca evoluiu muito; nunca houve sentido de mostrar a fotografia em Portugal. Vamos aqui a Espanha e a fotografia tem muito mais peso, mais coletivos; existe mais respeito. Basta olhar para os *sites* portugueses e ver a falta de qualidade que existe por cá.

15 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Na minha forma de ver as coisas, sim. Normalmente, nem somos tidos em consideração para a legenda.

16 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Dado o sítio onde trabalho, para mim, é a mesma coisa. A única coisa que aconteceu - o que, entendo ser uma benesse para os jornais - são conseguir ter o assunto ou realidade que está a trabalhar mais rapidamente na redação e que mudou todo o conceito jornalístico. Tudo. Ainda está a mudar e as pessoas ainda não encontraram a linha. De repente, há uma abundância. Com as câmaras digitais, uma pessoa tira uma foto, envia por *mail* e em dois segundos está no outro lado do mundo. Depois, acham que todos podem fazer. Mas há uma coisa que se chama qualidade, outra deontologia e por aí a fora. Durante este tempo todo, estamos, pelo menos massificado, há oito ou dez anos com isso, a começar a perceber o que é profissional e o que é amador. Mas a única coisa que notei mesmo é a rapidez de trabalho, a possibilidade de o enviar rapidamente.

17 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Tenho o *Photoshop* como se fosse o laboratório e, muitas vezes, as pessoas criticam. Mas não faço nada que se fizesse no laboratório a preto e branco porque a máquina é limitada; só vê uma coisa de cada vez. Não é como os nossos olhos ou como o vídeo. Só vê uma coisa de cada vez, só lê uma luz de cada vez e a fotografia é bonita por causa. Temos de trabalhar para uma parte da imagem e a outra vamos buscá-la em laboratório. Sou um pouco singular, em relação aos outros, por exemplo, ao Castanheira, talvez não, porque vejo a realidade em contrastes. Não vejo as cores tal qual como elas estão. Estou a ver um contraste aqui, em que tens só luz na tua cara e então vou medir a alta luz. Tudo o resto vai ficar escuro. Estou a fotografar para essa situação. Depois, em *Photoshop*, trabalho como se fosse o laboratório. É tudo muito paralelo em relação ao preto e branco.

18 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

O mesmo que se fazia em laboratório. Não acrescentar, em retirar nenhum elemento.

19 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Tenho um bocado receio do jornalista-cidadão não por ele, mas pelas administrações e pelas direções dos próprios jornais. Com a ganância de quererem ser os primeiros a dar a notícia, de ter primeiro do que os outros, fazer as coisas a correr e estar em primeiro, temos assistido a que o jornalismo-cidadão tenha lugar para mostrar o seu trabalho. Alguns acontecimentos até posso aceitar que possam ser mostrados com fotografias de jornalistas-cidadãos. É um acontecimento, onde ninguém está lá. Agora, por exemplo, o que se está a passar na Síria…Ninguém consegue entrar. As fotos que chegam são de cidadãos. São manipuladas, não são manipuladas? O grande medo que tenho e cada vez luto mais contra isso e estou mais antiquado – sou muito rígido na deontologia das pessoas. Não se apagam cabos, não se tiram coisas das fotos. Já recebemos fotos que até parecem bem, mas o senhor decidiu brincar. Pega numa pessoa de um fotograma, coloca-a num prédio e depois parece que se atirou de uma janela.

20 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização

da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Contenção de custos e tem-se o trabalho fácil. Com dois ou três tostões conseguimos ter o trabalho do mundo inteiro no computador. Mas tem reverso da medalha. Os jornais dão e mostram o que eles querem. As agências têm uma forma de trabalhar em que têm de agradar a quase toda a gente. Eles vão fazer uma foto mais informativa e muito menos estética. Tem vários momentos da ação e não um momento da ação. Se bem que, felizmente, de vez em quando, aparecem alguns fotógrafos que conseguem fazer isso e as agências deixam-nos colocar em linha isso, que é outra coisa que não entendo. Se uma pessoa está a dar uma conferência de imprensa, está no púlpito com o microfone à frente é porque está a falar. Não entendo por que é que o fotógrafo tem de fotografar a pessoa de boca aberta. Os fotógrafos das agências dizem "porque o meu editor quer". Ele pode estar a falar, mas podemos fazer um trabalho bonito, dar-lhe uma boa imagem do que pôr o senhor todo tordo.

A fotografia de agência e os bancos de imagem comprometem a identidade do jornal completamente. Neste momento, com cinquenta euros compra-se um pacote de cinquenta imagens; é barato. Só que essas cinquenta imagens são as mesmas que o pasquim da esquina, ultra luxuoso, fine arte, etc. Não há uma linha editorial, editorial. O *Público* também está a perder bastante a identidade. Nós tentamos dar a volta, mas não vai ser fácil.

21 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

Não há fotojornalismo em Portugal. A única luz ao fundo túnel é que desde o último prémio Visão e agora com os prémios da Estação-Imagem - e que fico muito contente que aconteça - é que todos os prémios que ganharam ou, não ganhando nada, o júri gostou bastante, foram trabalhos realizados por autoria do fotógrafo e a publicação não os quis ou fomos fazer uma foto para o jornal, continuámos o trabalho e borrifaram-se em ti. O gosto que dá é que, depois, têm de publicar porque ganhámos um prémio. E nem assim têm respeito.

A única salvação que temos neste momento é a meia dúzia de fotógrafos que são fotojornalistas na sua essência e têm a fotografia como uma missão e não uma profissão. Neste momento, olho e só vejo gente com máquinas. Estou cansado de

chegar a um serviço e perguntarem: “Que máquina é que tens?”. Têm o último modelo, mas são péssimos fotógrafos, que é outra coisa que aprendi. Não vou dizer que gosto muito do teu trabalho, quando não gosto. Não estou a ser teu amigo; estou a iludir-te. Vários estagiários passaram por lá e quiseram aprender isso. Insistirem e muitos saíram de lá a achar que eram uma porcaria. Não eram nada. “Tens é de insistir e fazer 70 vezes esse trabalho até sair como deve de ser. Porque não estás aqui para dizer que és fotógrafo e depois chegar à noite e arranjar uma miúda. Aqui não há isso. Ou se é bom ou não vale a pena. Não há meio-termo. É preto ou branco. O dar para safar não chega. Ou fizeste um bom trabalho ou então não vale a pena”. Era o que Luís Ramos me dizia: “Nós aqui só vamos fazer serviços quando achamos que são importantes – isto ainda no tempo das vacas gordas -, mas quando fores lá, ai de ti que não tragas o melhor de todos. Caso contrário, não vale a pena gastar dinheiro. Para isso, está lá a agência”.

Voltando ao início, a salvação disto tudo são os fotógrafos começarem a juntar-se em pequenos grupos, em que vão começar a trabalhar às suas custas para criar trabalho: o fotojornalismo ou o fotodocumentalismo. Para mim, o fotojornalismo é porque aparece no jornal, mas é a mesma coisa. É documentar a realidade. Há uma coisa que já tentei várias vezes e nunca consegui. O único trabalho que me lembro de ver como é que são os portugueses, como é que há o povo, foi de Eduardo Gageiro. Depois, vi uma coisa que foi “No Limiar do Século XXI”, do Luís Pavão. Goste-se ou não, estava ali um registo de como são as pessoas. À maneira dele. O último trabalho que me lembro foi a Kameraphoto, com o *Diário da República*. Um problema que nós temos é que isto é muito pequenino. Os críticos de arte são sempre os mesmos e têm lá o nicho de marcado deles. Ainda estão no Bresson, no a preto e branco. Como costumo dizer, essa realidade não existe. Ou as pessoas se juntam e aproveitam essa união. E, à parte das publicações, começa-se a trabalhar, sem ter lucro, pelo menos, já. Neste momento, vou começar a documentar coisas. À minha maneira, um trabalho mais conceptual, mais de autor ou mais íntimo. Em Perpignan, uma editora da Time Europa dizia: “Rui, aqui qualquer um tira uma foto muito boa. Queres uma história? Junta-se um terço. Agora, uma história que faça mesmo parar para ver, apenas uns cinco por cento são capazes de fazer isso.”Os patamares de exigência subiram muito e não chega chegarmos lá e fazer um registo fotográfico. Neste momento, temos de assumir

sempre o ponto de vista, a nossa estética; a parte íntima tem de entrar. São estes três elementos de trabalho que tocam as pessoas. É por isso que raramente se vê um trabalho de agência numa parede, mas em pequenos coletivos é diferente. É, mais ou menos, o que a Magnum fez no início.

22 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Não. Há uma coisa que se chama multimédia, que em Portugal não existe. Dei-me ao trabalho de, em novembro e dezembro, passar as noites inteiras a ver os *sites* quase todos e a ir à parte multimédia. Cheguei à triste conclusão que antes os redatores iam à reportagem ou entrevista e tiravam apontamentos ou gravavam a entrevista e agora filmam as entrevistas, põem nos *sites,* pagam a pessoas para fazer isso e depois chamam-lhe multimédia. Fico muito triste com isso. Isto acontece em geral, no *Expresso*, *DN*, etc. De vez em quando, aparece um trabalho engraçado, mas foi porque as pessoas fizeram nas férias à revelia da edição.

23 - A profissão de fotojornalista é bem paga?

Não. Estive em Perpignan, levado pelo Rascão, quase à força, há cerca de três anos, e ainda bem que ele me levou. Levamos uma chapada porque percebemos que as mesmas queixas que temos aqui são as mesmas queixas dos fotógrafos que estão a trabalhar para o mundo inteiro. A escala é que é diferente. Ninguém respeita o trabalho, ninguém paga como deve ser e depois chega ao ponto de já quererem que tenhamos uma linguagem que eles acham que os leitores desejam ver. Gostava de ler esses estudos, pois a mim faz-se muita confusão: a ser verdade, como é que há tanta gente que gosta de ver porcaria. Vê-se trabalhos muito bons e ficam guardados, mas depois as coisas mais básicas, bregas e banais são publicadas. Por exemplo, um redator ganha um *Pulitzer* e, se souber aproveitar-se bem daquilo, consegue viver muito bem com o prémio. Farta-se de dar conferências, etc. Um fotógrafo que ganhar um *Pulitzer*, no dia a seguir, está desempregado porque ninguém lhe dá trabalho. Em Perpignan, houve um tipo que tem já dois ou três *World Press Photo,* inclusive o primeiro prémio, ganhou outros prémios importantes, como o *Visa pour le Image*, ele agarrou no cheque e disse: “Estou desempregado. Se quiserem dar-me trabalho e que arranque para qualquer sítio em vou”. Ninguém dá valor até aparecer morto e mesmo assim passa um bocado ao lado. Para fotografar um acontecimento, ou estamos lá ou não.

Não podemos pedir os apontamentos, não podemos fazer pela rádio, etc. Não existe isso. Não estou a falar em valor monetário. Os fotojornalistas só querem dinheiro para trabalhar e mais nada.

Entrevista a Rui Ochoa, ex-editor fotográfico do jornal *Expresso* e pioneiro na direção de fotografia nos jornais nacionais

Realizada em Lisboa, em fevereiro 2011

Percurso biográfico

Comecei nos jornais com dezoito anos. Estudei Economia, mas não passei do primeiro ano porque a minha mãe queria que fosse empregado bancário. Na altura, o melhor emprego era trabalhar num banco. Tinha na família alguns genes do jornalismo. Tinha um tio que era linotype, era tipógrafo. Tinha um tio que era jornalista, o pai dele era revisor. Um dia, esse meu tio que era linotype perguntou à minha mãe se queria que o filho Rui fosse para o jornal porque estavam a abrir vagas como estagiário. A minha mãe disse logo: "Nem penses nisso. É uma profissão de vadios". Enfim, mas insisti e lá comecei a estagiar no jornal. Aquelas reportagens que os estagiários faziam; os incêndios, a necrologia, etc. Hoje em dia, não sei se os jornalistas também fazem esse percurso, mas tenho dúvidas que façam até porque essas notícias têm pouca relevância nos jornais. Depois, liguei-me à música, era crítico de espetáculos. Tinha estado em Lisboa na tropa, no Exército, mas nessa altura estava no Porto. Fui convidado para vir para o *Jornal de Notícias* de Lisboa, onde fazia exatamente a mesma coisa: fiz todos os festivais de *jazz* de Cascais, todos os concertos de música *rock*, *punk* e, de repente, deu-se o 25 de Abril. Já tinha o bichinho da fotografia. A única coisa que fiz no 25 de Abril foi pegar na máquina fotográfica e vir para a rua fotografar. Não quis saber de mais nada. Entendi que a história estava a escrever-se e a maneira de registar aquele pedaço de história que estávamos a viver era fotografando.

Quando passou a febre do 25, 26, 27, 28 …e do 31 de Maio, achei que deveria começar a escrever e a ter uma maior intervenção no jornal. Comecei a escrever; o que escrevia era contra o politicamente correto que se estava a delinear no Partido Comunista, que tinha uma grande força; eu era um homem de esquerda, mas não gostava do PCP; não me entendia com eles. De repente, comecei a escrever coisas que eles não gostaram e um dia o diretor do jornal disse-me: "Rui, prepara-se o seu saneamento – porque se faziam saneamentos naquela altura com a maior das facilidades. O diretor era muito

meu amigo, Manuel Pacheco de Miranda, que já faleceu, e disse-me: "Tem muito jeito para a fotografia. Nós oferecemos-lhe um estágio em qualquer lado; desapareça durante algum tempo e depois pode ser muito útil aqui no jornal. Não se preocupe que isto vai passar. Imediatamente, pensei e decidi ir para a fotografia. Fui para Paris, fiz um estágio num jornal e numa agência. Estive lá um mês e pico, voltei e comecei a fotografar desenfreadamente; não queria mais nada na vida. Não dormia, agarrei-me aos maiores mestres da fotografia, entre eles, João Ribeiro, que foi agora homenageado pela SPA. Agarrei-me a essa gente toda, que são muito meus amigos e estão vivos graças a Deus, nunca mais escrevi porque não me era permitido, até porque um repórter fotográfico não era suposto saber escrever. Sabia porque foi esse o início de carreira. Portanto, esqueci-me completamente da escrita e, um ano e meio depois, veio o 25 de novembro e aquelas coisas todas que aconteceram e estabilizaram um pouco. Um dia, o Manuel disse que poderia voltar a escrever quando quisesse, mas aconselhou-me a manter-me na fotografia porque estavam todos muito contentes. Já estava a chamar a atenção. Havia bastantes fotógrafos naquela altura, mas o nível intelectual era muito baixo, era ao nível da 4ªclasse – daí a minha grande vantagem. Eu era reconhecido, sabiam o meu percurso, mas os fotógrafos em geral tinham um nível de escolaridade muito baixa. E prefiro chamar fotógrafos do que fotojornalistas. Só em Portugal é que se inventou esse termo, porque nos outros países é *photographer*. O ambiente entre os fotógrafos era muito mau; eram mal tratados, não tinham qualquer autonomia para escolha dos trabalhos. Basta pensar no *Diário de Notícias*, que naquela época tinha dez ou quinze fotógrafos; tinham imensos fotógrafos, publicavam fotografias de tudo o que mexia, de uma pessoa a falar, de uma conferência de imprensa que não tem interesse nenhuma a não ser que seja encarado de forma mais crítica. Os fotógrafos vinham da rua, entregavam os rolos a um tipo do laboratório – nem revelavam –, que fazia provas de contacto dos filmes e depois enviava para o chefe de redação. O chefe marcava – alguns com critério outros não – quais as fotografias que queriam. O fotógrafo via a sua foto publicada no outro dia e não tinham qualquer intervenção editorial ou valorativa do seu trabalho. Portanto, havia muito que fazer no fotojornalismo; havia que dignificar a profissão. Não quer dizer que fosse minha pretensão assumir esse papel; digamos ter essa ação de Messias para salvar a fotografia em Portugal, mas acabou por resultar nisso. A fotografia nos

jornais foi ganhando lentamente um espaço mais consistente, mais autónomo. Daí o *Expresso* que, na minha perspetiva, trata a fotografia, não como um acrescento, mas sim como um complemento fundamental da notícia. Por via de uma pessoa, Vicente Jorge Silva, que era diretor da revista do *Expresso*, na altura, e que me convidou para trabalhar com ele. Atrás de mim, vieram outros que fomos convidando, sempre com uma ideia muito forte em mente: convidar pessoas que tivessem muito, muito boa qualidade; acabar com a ideia, que era muito comum na altura, "tenho ali um sobrinho falhado nos estudos, não passou no 5ºano, mas se calhar era capaz de dar um bom fotógrafo. Ele tem muito jeito, já lhe comprei uma máquina" e era assim o ambiente. Alguns tinham qualidade e vieram bem, mas geralmente eram profissionais sem qualidade, que apenas sabiam carregar no botão e mal. Houve esse cuidado de base de formar boas equipas, gente bem preparada. Entretanto, o Ar.Co estava a produzir bons fotógrafos e não eram fotojornalistas. Existe uma diferença clara entre fotojornalista e fotógrafo. O Ar.Co, do ponto de vista estético, criou muitos fotógrafos que acabaram por ir para os jornais, fizeram carreira e trouxeram um sangue novo.

E qual foi o papel d' *O Independente*?

N'*O Independente* passaram ótimos fotógrafos. Isso não está em causa. É a área mais intelectual e conceptual da fotografia, onde esteve gente muito boa. A nível editorial, a fotografia de *O Independente* teve mais impacto a nível de espetáculo do que de conteúdo. As fotografias todas torcidas eram uma constante; a forma superou o conteúdo. Eram fotografias que não tinham muito conteúdo, mas como a paginação era feita de tal modo espetacular que criava nos espíritos menos instruídos na fotografia uma falsa ideia de que aquilo era fantástico, quando não era. Foi uma época que se viveu no jornalismo. Naquela altura, eles pretenderam ombrear com o *Expresso* em todas as áreas. Houve um grande investimento em fotografia, mas digamos, como dizia na altura, eles não passaram de simplesmente e só fotografar o seu próprio umbigo uma data de tempo. Saíram de lá bons fotógrafos, nada se perde e, portanto, *O Independente* foi positivo.

O *Expresso* foi, de facto, pioneiro na criação da editoria de fotografia?

O fotojornalismo tem muitos anos, em Portugal. Na minha perspetiva, nasceu no início da República, com as célebres reportagens de Joshua Benoliel, que é de facto o primeiro grande fotojornalista português. Depois, apareceram diversos fotojornalistas

ao longo da história, como é o caso de Eduardo Gageiro, que ainda está vivo e que foi um grande repórter, João Ribeiro, Marcos da Costa e toda uma série de fotojornalistas, curiosamente, já com alguma envoltura académica; não eram propriamente gente com a 4ªclasse, mas que já tinham o liceu ou perto daí. E nestas coisas é muito importante que se saiba ler; um fotógrafo que não saiba ler não é um bom fotógrafo. É fundamental ter cultura para, quando se vai fazer um trabalho qualquer, saber para que se vai e o que deverá fazer. Se não se está bem preparado e não se tem uma ideia do que se vai fazer, no caso de uma reportagem, é uma grande confusão. Depois, pode mudar consoante as circunstâncias. Havia um grupo de pessoas interessantes. Antes do 25 de Abril, eram muito difícil o acesso à carreira, à entrada no Sindicato dos Jornalistas. Para entrar para o Sindicato, era preciso ter muitos amigos, era um circuito muito fechado. Havia poucos, mas a maioria eram muitos fracos. Com o 25 de Abril, as portas abriram-se um bocado – em excesso na minha perspetiva. Até ali, houve uma triagem dos fotógrafos – um pouco mafiosa, é verdade -, mas havia um critério qualitativo e daí rendo aqui a minha homenagem a essa gente toda que trabalhava nessa altura com grandes dificuldades. Primeiro, porque havia a censura e a fotografia era, ao contrário do que se possa imaginar, dos objetos jornalísticos mais censurados, porque tinha um impacto brutal num país em que 30 e tal por cento eram analfabetos. A fotografia exercia um impacto enorme e os coronéis do lápis azul tinha muito cuidado com as imagens que se publicava. As coisas mais simples, como uma pessoa morta. Houve um incêndio em Sintra, onde morreram carbonizados catorze ou quinze militares que estavam a apagar o fogo. Houve um fotógrafo de *O Século*, Fernando Baião, que escapou ao controlo da Polícia e conseguiu fotografar os corpos dos militares agarrados uns aos outros carbonizados. Era uma fotografia brutal. Acontece que colocaram a fotografia na primeira página e quando chegou à Censura não foi publicada. O próprio Fernando contou-me esta história e penso que essa fotografia foi depois publicada após o 25 de Abril. Essas fotografias pertencem ao arquivo de *O Século*, que está na Torre do Tombo. A função da fotografia naquela altura era muito subordinada a um chefe de redação, um jornalista, um tarimbeiro e, depois, a partir de uma certa altura, aceitaram que a fotografia tivesse um coordenador, nem lhe chamaria coordenador que era muito menos do que isso, um capataz. A fotografia começou a ter alguém que marcava os trabalhos. O chefe de redação dizia o que se

devia fazer, o que interessava editorialmente ao jornal e esse chefe indicava quem é que fazia o quê. Esse coordenador não tinha a mínima intromissão na edição, na escolha das fotografias. Um dos primeiros chefes que apareceu foi João Ribeiro, que pela sua qualidade humana e profissional, um homem culto, interessado e que sabia muito de jornalismo; que trabalhou no *A Capital*, onde foi chefe. Quando foi convidado para *A Capital*, o João começou a ter voz na escolha final das fotografias. Com o chefe de redação que era o Rodolfo Iriarte, com quem ele discutia bastante a publicação de fotografia e, pela força dos seus argumentos e pela sua voz, acabava o João a ganhar. Gageiro era e é um fotógrafo clássico, um esteta, a sua fotografia também era mais contemplativa, baseada mais na estética do que no conteúdo, ao estilo do fotojornalismo francês. João Ribeiro, não. Era muito americano. As fotografias dele tinham muita força, eram mais violentas; a forma como trabalhava era muito mais impetuosa do que qualquer um, fazia retratos de uma forma mais dinâmica, em contra picado, enquanto os outros fotografam ao nível dos olhos. A nível de retratos, João Ribeiro reinventou o retrato em Portugal. Os melhores retratos do Salazar são feitos por ele. Não se sabe dos negativos, porque João Ribeiro nunca guardou nenhum, mas é o melhor.

De facto, João Ribeiro começou a notabilizar-se como o homem que escolhia, mas de facto não era editor e não tinha autonomia e era muito a custo que ganhava as batalhas. As coisas foram decorrendo. Carlos Gil, que também teve as mesmas funções na *Flama*, também era um homem culto, tinha um sentido estético muito apurado, sabia o que era a notícia, o que é fundamental para fazer boas fotografias. Mas nunca foi editor; era coordenador na secção de fotografia, com apenas alguma autonomia para escolher. Há a revolução do *Público*, em 1988. Faz-se uma rutura. Sou convidado para o *Público*, mas acabo por não ir. Francisco Pinto Balsemão convida-me a fazer uma editoria; ele é um homem que gosta muito de fotografia. Organizada, com secretariado, com agenda e orçamento próprios, autonomia, poder ombrear e interferir nas reuniões e nas decisões. Ele convidou-me, aceitei e formei uma equipa, pois o *Expresso* não tinha fotógrafos nos quadros. Acabei por convidar António Pedro Ferreira, Luís Ramos, Clara Azevedo, Fernando Peres Rodrigues, que era médico psiquiatra e depois acabou por ir para a medicina. Este foi o primeiro núcleo duro do *Expresso*. Fizemos um secretariado e criámos – criei eu - uma disciplina muito grande

que obrigava a redação a submeter qualquer ordem para fazer fotografia ao editor, para que os recursos humanos fossem bem aproveitados. Permitia-me negar a fazer fotografias. Havia a tendência de mandar fazer fotografias por tudo e mais alguma coisa, *just in case*. A fotografia animava sempre em página. Os redatores tinham medo, caso a notícia não fosse o suficientemente boa, a fotografia suportava um pouco a notícia. A fotografia era o burro de carga da direção; comigo deixou de ser. Permitia-me, até ao diretor, negar qualquer fotografia que entendesse que em termos fotográficos não teriam qualquer relevância e não iria dar nada de jeito. Funcionávamos dessa forma e completamente autónoma; tínhamos a nossa própria produção, com base nas agendas políticas, culturais e todo o tipo. Fazer a nossa agenda e utilizar os nossos fotógrafos de uma forma muito direcionada para a qualidade. Começámos a formar uma escola e, até certo ponto, a redação começou a habituar-se de tal forma à nossa autonomia e criatividade que o chefe de redação, ou seja, os editores – esta figura desapareceu no *Expresso*, passando a existir apenas editores. Depois, o *Público* fez o mesmo e hoje em dia toda a gente tem editores – deixaram de se preocupar com a fotografia porque havia a equipa de Rui Ochoa que garantia todos os acontecimentos que eram ou não do conhecimento da redação. Nós fazíamos a notícia. Chegávamos à quinta-feira e "obrigávamos" a redação a ir procurar uma notícia para a qual já tinha fotografia. No *Expresso*, o sistema todo foi invertido por nós, pela minha equipa. De tal modo, que críamos notícias. Muitas vezes, a minha equipa e eu rompemos com a primeira página do *Expresso* porque à última da hora aparecemos com uma fotografia que era irrecusável. Criámos a nossa própria agenda e isso é fundamental. Daí que a função de editor tenha sido institucionalizada a partir dessa altura.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Falar de função social é pretensioso. Digamos que acho que o papel do fotojornalismo é chamar a atenção das pessoas para os problemas, para que as coisas não se esqueçam e depois despertar nas pessoas uma consciência social que os problemas existem e que elas acordem a partir dessa denúncia que é feita nos jornais.

2 - Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes nos últimos trinta anos de exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Ao longo da minha carreira, que já leva trinta e sete anos – comecei em 1975, antes disso escrevia nos jornais e só nessa data comecei a ser um repórter de ocupação a 100%, pois nunca se é inteiramente porque o processo de aprendizagem é constante -, andei muito à volta da política, convivi muito com políticos; chamavam-me o "fotógrafo mais político de todos os fotógrafos", pois a minha convivência, apetência, o meu jeito para descobrir coisas da política, estar atento aos factos, foi isso que me notabilizou. Tenho uma célebre fotografia das eleições presidenciais de 1985-86,com Mário Soares na Marinha Grande, quando foi alvo de agressões de pessoas desempregadas – presumo. Foi de facto a fotografia mais mediática, que me deu o prémio Gazeta. Estamos a falar de um tempo a seguir à revolução, dos PREC e das lutas todas; da conquista pelo poder, a sedimentação da democracia em Portugal. Havia muitos atores que eram muito bons, Mário Soares, Sá-Carneiro, Freitas do Amaral, Adelino Amaro da Costa. Gente que apareceu; o mais novo deles foi Cavaco Silva, que ainda está em cena. Nós fazíamos parte da cena e conseguíamos fugir a uma certa formatação porque os jornais e o jornalismo também eram muito mais irreverentes. Enfim, porque nos tempos da revolução, não tinham dinheiro e os tempos eram de irreverência. E depois, quando os jornais começaram a ter uma sustentação económica mais forte, ganharam ainda mais irreverência porque os jornalistas se libertaram bastante. Porque um jornalista que ganhe pouco, que tenha poucos horizontes profissionais é um jornalista pouco independente; um jornalista que seja apertado no meio do salário e do cenário de crise do próprio jornal não é um jornalista livre, não tem espaço para isso. Embora seja um pouco relativo, um jornal que tenha dependência económica não é inteiramente livre para denunciar, pois depende da publicidade e aqui acaba por ter um peso excessivo. Os jornais vendem pouco e depois acabam por pertencer a grupos económicos que interferem com o poder do jornal. Hoje em dia, não estamos a assistir apenas ao empobrecimento do país, mas também da comunicação social, desde há dez anos e estamos cada vez mais pobres. Existem muitas razões porque não se compram jornais, mas a principal é a incapacidade de interpelar que os jornais estão a perder. Exceto honrosas e raríssimas exceções, os

jornais estão a auto deprimir-se. Com o tempo, a política também foi desvalorizada, os políticos são diferentes.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tento sempre ser objetivo, tento sempre fazer notícia e história. Tenho essa pretensão há muito tempo porque gosto muito de história; da história em geral e da história da fotografia em particular. Tenho essa paixão há muito tempo. Aliás, dou aulas também e tenho necessidade de ter uma cultura histórica da fotografia razoável. Tenho sempre um sentido duplo de abordagem. A preocupação é captar o momento, a realidade numa e crua; é essa a minha noção de jornalismo. Emocionar se for preciso, criar interesse nas pessoas dos assuntos e, depois, fazer fotografia de tal modo que elas próprias daqui a 50 anos sejam motivo de estudo e auxiliares para os historiadores para verem como era a sociedade de então, nesta era que estamos a viver. Já fiz um pouco história, pois já sou um pouco antigo, tenho 30 e tal anos de profissão. Tenho um acervo muito bom e hoje em dia já posso mostrar; já são história. Algumas das minhas fotografias são contributos para a História. E sinto-me reconfortado por isso.

5 - A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Quanto mais me cultivo, porque leio muito, sou muito interessado e aprendo com toda a gente; quando mais aprendo, mais necessidade tenho de apurar a maneira de fazer o meu trabalho. A fotografia é um vício, é uma coisa que me ocupa o cérebro. Não consigo estar a olhar para qualquer coisa sem estar a ver uma fotografia. Componho a fotografia no meu cérebro a partir do que vejo; tenho uma câmara fotográfica nos meus olhos.

6 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Apenas a estética. Apenas e só. Sou um purista. Já tem acontecido e hoje em dia não o faço porque as fotografias já são históricas, e que por isso as valorizou. Mas há muitas fotografias que preteri, que pus de lado, a determinada altura em que fui editor, só porque ela não estava bem enquadrada, definida, estava ligeiramente tremida. Porque a equipa que trabalhava comigo no *Expresso* era de puristas detestáveis; tudo era alvo das nossas críticas porque não estava focado, etc.

7 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Tinha que ser uma boa fotografia. Tem de emocionar. Tenho uma máxima. A fotografia tem de ganhar o espaço no jornal. Se não é uma boa fotografia, não se publica. Se temos um bom acontecimento e não há fotografia, se temos apenas o texto e se a fotografia não presta não se publica.

8 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Sou o fotógrafo do real. Não concebo a fotografia de outra forma. A fotografia transporta uma determinada realidade para o futuro. A fotografia é mais um instrumento de captar a realidade, não a encaro dessa forma e não de outra. O fotógrafo é um criador e impõe aos outros a minha visão. Mas é como tudo, como a escrita. Tudo é manipulador. Faz parte. Agora, manipulamos com a cabeça e não com os pés.

9 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

É óbvio que um jornalismo com verdade é o ideal. Agora, a verdade nunca foi sempre igual. A verdade de hoje em dia não é igual há de cinco ou dez anos. Os tempos que estamos a viver impõem-nos uma determinada verdade. Na fotografia, uma coisa chamada Photoshop está, provavelmente, a criar uns maus espíritos. Uma certa vontade de manipular trucando a realidade. Hoje em dia, estamos a caminho de não saber o que é a verdade daqui a algum tempo.

10 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/leitor num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

O mais amigo da televisão são os jornais. E o maior inimigo dos jornais é a televisão. Porquê? Os jornais nunca se souberam acautelar durante muitos anos. Os maiores alimentadores de notícias das televisões são os jornais, mas também matam a notícias muito depressa. Aniquilam-nos completamente. Os jornais deveriam há muito tempo

arranjar forma de se proteger e, ao contrário, permitiram sempre que as televisões se aproveitassem dos seus recursos. Falo deste problema há mais de quinze anos.

As imagens que ficaram na memória das pessoas são fotografias e não imagens televisivas. Ultimamente, está-se a notar nas televisões a utilização da fotografia. É curioso. Estava a dar um programa desportivo qualquer e eles tinham imagens dos jogos. Apresentavam fotografias cedidas pelo jornal desportivo, o *Record*, eles falavam do jogo e apresentavam imagens. Era espetacular porque a televisão não para o tempo, mas a fotografia sim. Como sabe, a imagem televisiva tem vinte e sete imagens por segundo, enquanto a fotografia é uma só. A fotografia fará sempre parte das pessoas.

11 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Sou muito pragmático. É óbvio que a ética foi sempre muito constante na minha carreira. É importante. Quando digo que sou pragmático é quando tenho a certeza que faço tudo para conseguir uma imagem e, se acho que vou conseguir, farei tudo em termos de esforço físico e intelectual. Se não valer a pena, não faço. Por meios fraudulentos, nunca. Agora, por meios da minha inteligência e sagacidade, vou até ao fundo. Quando estou a trabalhar, sinto-me o representante do jornal; é pretensioso, mas o que me move é fazer a melhor imagem para apresentar aos leitores do meu jornal.

12 - A fotografia era valorizada pelo *Expresso* e outros jornais onde trabalhou como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço era dado ao artigo escrito e que espaço era concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

O fotojornalismo em Portugal está em declínio e, curiosamente, numa altura em que temos muito bons fotógrafos. É óbvio que os jornais estão a ser ocupados. É paradoxal. É uma questão de poder. Aquilo que sempre me moveu foi que devemos adquirir poder e melhor do que adquirir poder é exercê-lo. A minha preocupação nos jornais por onde passei – 90 por cento da minha carreira foi no *Expresso*; trabalhei em poucos sítios – era adquirir poder e exercê-lo de forma a melhorar o meu trabalho e o dos outros por via desse poder. O que acontece muito agora nos jornais, pelos mais diversos fatores, nomeadamente, o poder económico, a crise da comunicação social, que é real, é que as redações estão a ser alvo de recomposições de poder, está a haver

um novo figurino de poder nas redações. E o que está a acontecer no *Expresso* e em todos os jornais é um decréscimo do poder da imagem. Os fotógrafos perderam poder e líderes. Não há líderes na fotografia hoje em dia.

Está a haver uma recomposição nos jornais e os centros de decisão não têm cultura fotográfica suficiente para avaliar se esta imagem é boa ou não. O que está a acontecer, em particular no *Expresso*, é que o espaço pictórico do jornal está a ser ocupado por desenhos. Portanto, a fotografia perdeu essa capacidade de se impor nas redações porque não tem poder com prejuízo para os leitores. Apesar de ser uma pessoa também muito contemplativa, sou a favor do jornalismo puro e duro; grandes reportagens de guerra, das pessoas que sobrevivem na província com as piores condições, que já nem vêm para as cidades, que estão para lá. E os jornais já não se preocupam com isso. Os jornais preocupam-se com os sindicatos da cintura de Lisboa, com o futebol e com São Bento. Mais nada. O *Público*, todos. Apesar de o *Público* ser um jornal diferente. Não há interesse nenhum pelos eventos de cultura. Zero. Os eventos de cultura entram nos jornais ainda pior do que os orçamentos do ministro para a cultura. E o que se passa nos jornais é exatamente isso.

13 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condicionava o seu trabalho fotográfico ou, por norma, funcionava como um bom trabalho de equipa?

Não, nunca. Sempre trabalhei muito bem em equipa. Os redatores sempre gostaram muito de trabalhar comigo. Definimos muito bem campos de atuação e depois entrosámos bem o trabalho um do outro.

14 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Neste momento, tenho vindo a desenvolver um projeto nos Estados Unidos e, por via disso, leio muita imprensa internacional. Na verdade, nada mudou. A imagem continua a ser valorizada. O que se passa em Portugal é um tiro no pé. A *Life*, a *Newsweek*, o *Washington Post*, o *New York Times*, para falar apenas dos mais importantes, e a imagem está lá, o jornalismo; e não precisa ser de guerra. Tudo. A campanha eleitoral americana, de forma muito incisiva. Em Portugal, anda-se a fazer desenhos; fazem-se rodriguinhos. Uma página que leva horas; os fotógrafos continuam a fazer as imagens e são preteridas.

15 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria ou de outros fotógrafos de que era editor?

Comigo não, até porque insistia muito com isso.

16 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Há quinze anos, um administrador do *Expresso* mandou-me chamar e disse: "Rui, tenho aqui vinte mil contos (cem mil euros) para gastar em máquinas digitais. Andávamos nós a fotografar com filmes, por todo o lado. Íamos fazer reportagens de quinze ou vinte dias para qualquer lado e levávamos vinte quilos de material, com passagens nas alfândegas, aeroportos... Disse ao administrador que só queria quinze mil euros e não cem mil. "Porquê?" Ainda é muito cedo. Dê-se esses quinze mil e vou comprar uma máquina fotográfica para podermos brincar e entrarmos um pouco na nova coisa. Comprámos a máquina e, ao fim de um ano, ela estava completamente obsoleta e foi para o lixo. Passado mais ou menos dois anos, disse: "Dê cá os cem mil e vamos gastá-los finalmente". Para dizer que nada se perde pela fotografia digital. Na verdade, foi uma grande revolução que aconteceu. Houve uma fase de indefinição, em que a fotografia digital não servia os nossos interessas, em termos de qualidade, resolução, etc., daí que tivemos de continuar o nosso trabalho, estando atentos à realidade e proporcionado aos fotógrafos condições para se familiarizarem com o novo sistema. O que acontece hoje em dia é que está tudo normalizado. Viva o digital, pois resolveu imensos problemas práticos que nos assoberbavam o espaço e o tempo. A nossa vida está mais facilitada, estamos mais autónomos.

17 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

O *Photoshop* é uma realidade que já tem cento e tal anos. A manipulação a partir das mãos que o fotógrafo exercia no laboratório era, também, um tratamento que era dado para determinada situação. Pretendia dar dramatismo, escurecia; se queria dar uma certa suavidade, aclarava a imagem; se queria anular qualquer pessoa, fazia-o com facilidade. Portanto, essa capacidade de manipular, de trabalhar a fotografia sempre existiu, mas havia limites, os mesmos que são impostos à própria condição humana. Como pessoas, não podemos ultrapassar determinados limites porque não

estão ao nosso alcance. O *Photoshop*, sendo uma invenção maquiavélica do futuro – e digo do futuro porque ainda não chegamos aos ponto crítico se calhar -, é uma invenção que ultrapassa o próprio homem. Podemos pôr tudo o que quisermos atrás ou à frente da personagem e colocar essa figura onde quisermos, nos sítios mais inesperados e podemos manipular no sentido mais perigoso do termo. Constituindo o Photoshop uma ferramenta essencial para que o fotógrafo possa valorizar as suas fotografias, como o fazia antigamente no laboratório, provavelmente, por gente sem escrúpulos, estamos muitas vezes a assistir a manipulações que podem ser perigosas até para a captação da história.

18 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Não. Isso é entendido muito como uma brincadeira. "Depois você põe-me mais bonito no *Photoshop*. Esta alusão ao Photoshop não me parece ser perigosa. Também se dizia isso quando era no laboratório. Essa é a parte *soft* do problema. Não creio que estejamos num ponto de descredibilidade da fotografia que as leve a não acreditarem que a imagem do jornal não é verdadeira.

19 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

É perigoso. Primeiro, porque o jornalista-cidadão não tem código ético e deontológico e não se submete a esses critérios deontológicos e éticos. Para funcionamento nas redes sociais é muito interessante – eu próprio estou no *facebook,* embora como jornalista não utilize muito, mas sou um observador. Não sei se ei-de estar preocupado ou não, mas temos de estar muito atentos não vá isto transformar-se num novo jornalismo, um tipo de jornalismo autónomo e selvagem.

20 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Às agências, pouco até porque as agências custam dinheiro. O que é das agências é das agências, agora em Portugal apenas tenhamos a LUSA, que é um mero fornecedor de imagens do Governo, por isso, não criaram nem criarão nunca qualquer tipo de

concorrência com os fotógrafos dos jornais. O problema do momento é que é mais apetecível para os patrões ter uma rapaziada que trabalhe trinta horas – e não é vinte e quatro, é trinta horas por dia -, baratos, não lhe pagam mais do que x pela fotografia. Portanto, não têm encargos. Esse é que é um problema que está a assaltar, inclusive o *Expresso*. Vejo este fenómeno com muita acuidade, na medida em que estes fotógrafos são gente que é escravizada, que é utilizada, precisam de ganhar dinheiro e não têm outra alternativa. O que está a ficar preocupante é o recurso cada vez maior dos jornais aos *freelancers*. Estamos a voltar atrás. Isto não é novo.

A identidade do jornal desvaloriza, com certeza. O *Expresso* e o *Público* – o *DN* não vejo que tenha essa marca pessoal de abordagem a partir da fotografia – tinham um cunho muito particular. Os fotógrafos do *Expresso* fotografavam de maneira diferente dos do *Público*. Se formos ver, Luís Vasconcelos e Alfredo Cunha são da mesma época, da mesma escola que a minha. Alfredo Cunha é um fotógrafo muito neorrealista, muito virado para a desgraça e para a miséria. É um campo muito difícil; é perigoso. Era uma forma literária, que se alastrou para a fotografia. E um dos expoentes máximos da fotografia neorrealista é o Gageiro. As fotografias que ele faz nos anos 60, que me habituei a ver, eram sobre as desgraças do mundo, Nazaré, Fátima, etc. Deu uma imagem negra do país lá para fora. Agora, já nem tanto, mas há muito tempo, muitos fotógrafos estrangeiros procuravam-me e vinham para aqui à procura do exótico. Umas velhinhas vestidas de preto. De facto, isso já existiu, mas já é raro. Há escolas e maneiras de ver. *O Expresso* e o *Público* eram diferentes.

Portanto, é óbvio que a identidade se perde porque mais de 50 por centro da produção fotográfica do *Expresso* é dependente dos *freelancers*; dos que aparecem a vender uma fotografia ou são contactados telefonicamente para fazer um servicinho. *A Capital*, por exemplo, tinha também um estilo muito próprio, com o *punch*. A fotografia de Joaquim Lobo, Fernando Ricardo, Inácio Ludgero…eram cães de fila do fotojornalismo. A fotografia de *A Capital* era um misto disto tudo, mas todas tão diferentes. Tinha a ver também com a idiossincrasia dos fotógrafos, a sua cultura, a forma como se preparam, o que leem antes; digamos a sua visão do mundo e a transposição para a fotografia.

22 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

Sou um otimista. Claro que vai mudar. Tudo tem ciclos; é como a economia. A comunicação social está ligada a momentos mais altos ou mais baixos da economia. Quando esta está alta, a comunicação social valoriza-se e sobe, engradece. Quando, pelo contrário, a economia está em declínio, acho que assim que os problemas do país se resolverem – a bem ou a mal vão resolver-se, saindo ou não da moeda -, vai haver outro momento.

Quando entrei para o *Expresso*, em 1980, depois daquele convite que Vicente Jorge Silva me fez nos Açores e, ao mesmo tempo que continuei a colaborar com o *Jornal de Notícias*, comecei no jornal *Expresso*, não posso esquecer daqueles momentos – e já estávamos em 1980, a sair de um determinado tempo de crise aguda. Depois do PREC, ficamos num limbo entre uma coisa e outra até 1985, quando entrou o FMI, etc. Mas as pessoas não sabem isto. Quando entrei para o *Expresso*, isto é como a vida, as pessoas ganhavam ordenado lá - e eu não tinha ordenado porque trabalhava à peça – recebiam o salário ao dia 10 porque não havia dinheiro. Queríamos papel fotográfico para fazer as fotografia e filme para fotografar, que era muito caro e não havia dinheiro para filme. Então, fui à procura de filmes mais baratos no mercado. Na altura, havia a Kodak, a Hilfa, a Fuji, mas mais a Kodak, que eram filmes muito bons em termos do grão e do contraste, tinham uma grande latitude, mas eram caros. Não sendo dos quadros do *Expresso*, fui à procura de filmes e papéis mais baratos. Encontrei os Orwo, que era um grande fabricante da RDA e produzia uns filmes que eram uma tragédia de desgraça, de péssima qualidade, mas com que fazia retratos. Um filme Kodak custava dez cêntimos, que eram vinte escudos, e um daqueles filmes custava um terço. Isso permitiu-nos poder continuar o nosso trabalho. Digamos que esse tempo de penúria nos jornais não nos desmotivou, antes pelo contrário. Foi um desafio passar dos setenta mil para, em dez anos, subirmos para os duzentos mil. Quando começámos a ganhar dinheiro, passámos a comprar filmes da Kodak, a fazer viagens ao estrangeiro. Às vezes, o *Expresso* parecia uma agência de viagens; tínhamos três ou quatro fotógrafos fora; um na China, o outro nos Estados Unidos, no Brasil, outro em qualquer parte da Europa; tínhamos correspondentes em todo o lado, autonomia financeira. Podiam dispor do dinheiro que lhes é concedido anualmente para poderem fazer as reportagens que bem entendiam. Portanto, vamos voltar aos grandes tempos.

23 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Quem está a pagar os *iPad* é o papel. Mais uma vez, a história vai repetir-se. Não sei. Em Portugal, cada vez se vendem mais livros e lembro-me que os autores clássicos, como Virgílio Ferreira, Garrett e Eça e todos os escritores vendiam três mil exemplares e era fantástico. Hoje, toda a gente vende setenta ou oitenta mil. Segundo as informações que me deram, os livros em formato *tablet* não estão a ter sucesso. As pessoas continuam a preferir o papel, agora os jornais têm de ter juízo. Às vezes, dou umas aulas na Lusófona sobre a história da fotografia e quando apareceu a televisão nos Estados Unidos, nos anos 30, e toda a gente ficou preocupada porque ia acabar o cinema. Hoje, a televisão não pode viver sem ter Hollywood por trás. Agora, é preciso agir com inteligência e saber dosear as coisas. Já sei o que se passou ontem, o que aconteceu hoje a ouvir rádio de manhã; se quiser, ver o que se está a passar no mundo compro o jornal ou vou à net. Temos é de saber escolher os momentos em que se propicia uma coisa ou outra.

24 -A profissão é bem paga?

Agora não. *The party is over*. Digo aos meus alunos para não irem para jornalistas. Os anos de ouro do jornalismo são, sem sombra de dúvida, os anos 90. Toda a gente ganhou dinheiro. Os jornalistas, os patrões; toda a gente ganhou dinheiro. Fez-se bom jornalismo.

25 - As universidades tiveram algum contributo para essa melhoria do jornalismo?

As faculdades tiveram um papel de criar jornalistas, porque os cursos de Jornalismo têm poucos anos. Toda a malta com quarenta e tal anos já fez um curso de Jornalismo. Foram pessoas interessantes que vieram trazer sangue novo e um *know-how,* mas também é preciso dizer que o facto de se fazer um curso de jornalismo não quer dizer que se saiba escrever bem. As universidades tiveram e têm muita importância em criar, finalmente, especialistas em jornalismo, mas criou-se a ilusão na cabeça dos jovens que era uma profissão muito fácil e que bastaria tirar um curso para ser jornalista. Houve uma criação maciça de jornalistas, quando não há colocação para eles.

Entrevista a Rui Vasco, fotógrafa *freelancer*

Realizada em Lisboa, a 3 de fevereiro de 2012

Biografia

Nasceu na Caparica, a 29 de agosto de 1962. *Freelancer* e autodidata, iniciou-se na fotografia em 1980. Durante cinco anos trabalhou para o Rock Rendez-Vous, para várias bandas e editoras discográficas acompanhando a evolução da *pop-rock* portuguesa. Em 1986, a sua fotografia do piloto Joaquim Santos, no Rally de Portugal, difundida pela Agência Notícias de Portugal, foi manchete nos jornais portugueses e mereceu uma dupla página na revista *Paris-Match.* Em Outubro de 1988, estreou-se no fotojornalismo, integrando a equipa do *Diário de Lisboa* e, após dois anos, foi convidado para a revista *Sábado*, onde trabalhou com Eduardo Gageiro. Nestes anos de intensa atividade, colaborou com a *IBM Hoje*, *Supersom*, Teatro Nacional D. Maria II, *Cosmopolitan*, *Vida Mundial, DNA* e *Caras*, sendo colaborador permanente da *Caras Moda* e *Ativa*, onde publica editoriais de moda, e revistas do *Correio da Manhã*. Como fotógrafo do projeto multimédia Encontros de África, apoiado pela RTP, Unesco, Ministério da Cultura, Comissão dos Descobrimentos, entre outros, Rui Vasco viajou por Angola, Guiné, Moçambique, África do Sul, Quénia, Zimbabué e Tanzânia. Em 2000, em co-autoria com Paulo Caetano, publicou os livros *Portugal Ainda* (2000), *Da Terra-Doze Viagens pelos Caminhos da Tradição* (2005), *Cavalos Ibéricos Selvagens e Terra Crua* (2011). É o fotógrafo oficial de desfiles da Moda Lisboa.

1 - Fazer uma carreira praticamente como *freelancer* foi uma opção?

Sou *freelancer* porque no início não consegui um contrato num jornal ou revista. Mais tarde, quando apareceu essa oportunidade já me sentia bem na pele de "errante". No início da minha carreira como fotojornalista, comecei no *Diário de Lisboa*. É um bocado complicado. Trabalhei para o *Diário de Lisboa*. Trabalhei com muita emoção era uma honra pertencer aquela "escola" de jornalistas. Para mim, partilhar experiências com jornalistas tão conhecidos, tão famosos e tão bons era quase por ser personagem de livros, bom demais para ser verdade. O diretor era (Fernando António) Piteira Santos, eu nem sabia bem o que fazer quando o via à minha frente. Quando o jornal acabou de uma forma estranha, foi uma grande desilusão. Depois, fui para a revista *Sábado*, que

tinha, talvez, a maior equipa de repórteres fotográficos. Trabalhar com Eduardo Gageiro era uma coisa de sonho. E fui muito bom. Quando fecharam a revista ficaram-nos a dever imenso dinheiro. A partir destas duas más experiências, decidi: se dou o litro e quantas vezes o litro fica a meio, então vou dar o litro e meio para mim. Aprendi também que, em tempos de crise, às vezes, dois pequenos clientes, podem resultar melhor do que um grande cliente. O grande cliente fecha a porta e não quer saber de ti. O pequeno cliente trata-nos sempre bem e tem sempre consideração por nós.

A verdade é que o fotojornalismo não me completa. Preciso de experimentar, correr riscos, existem muitas referências que preciso de passar para o retângulo mágico. Gosto imenso de fotografar produções, da moda à culinária, o documentarismo, que é um assunto mal pago na imprensa portuguesa. Os diretores, apertados por orçamentos irrisórios, tanto querem pagar igual por uma reportagem em que nos deslocamos a 30 km e, em meia hora, fazemos a fotografia, como se nos deslocássemos 300 km e onde ficamos lá uma semana. Não querem saber. Por isso, é que há bons exemplos de fotografia documentarista em Portugal, mas faltam bons exemplos publicados. Há a Kameraphoto. E outros independentes, também a *Visão* aposta em bons *portfolios* de vez em quando. A grande questão é que as revistas já não são independentes e estão em grandes grupos económicos. A sobrevivência económica dos media condiciona muito a maneira de atuar dos repórteres fotográficos e dos jornalistas.

2 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

São coisas diferentes. Ambas têm por função registar e perpetuar o acontecimento, a abordagem é que completamente diferente. O fotojornalista tem de contar tudo numa única abordagem, num único *frame*, num único momento e esse assunto esgota-se passado 24 horas. A fotografia documental é feita a pensar que vai existir mais tempo, privilegia mais o lado plástico e menos o acontecimento. O fotojornalista pensa primeiro no que está a fazer, não age tanto por instinto.

3 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes, durante o seu exercício fotográfico como fotojornalista? 4 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

São várias. O desastre de Quim Santos, no Rali de Portugal, em 1986. Foi o único repórter fotográfico – ainda era amador -, a captar essa imagem. Essa imagem foi difundida pela Agência Notícias de Portugal e saiu em todos os jornais diários, na primeira página, e foi dupla página na revista *Paris Match.* Não é, de todo, a fotografia que mais gosto, mas é, sem dúvida, a fotografia de fotojornalismo mais forte. Depois, tenho fotografias que marcaram e guardam momentos – e essa é uma das funções do fotojornalismo -, lembro-me dos Xutos & Pontapés a tocarem a trio. Isso está registado no livro sobre a banda e esse foi um momento muito crítico. Havia uma descrença em relação à continuidade. O Quim, o Kalú e o Zé Pedro cerraram os dentes e agarraram-se às guitarras. Foram tocar e provaram que conseguiam sobreviver a trio. Claro que depois arranjaram outro guitarrista, mas sobreviveram e tornaram-se a banda famosa que hoje são. Quando fiz o meu primeiro livro com Paulo Caetano, o Portugal *Ainda,* o título foi dado porque nós tínhamos a consciência que estávamos a fotografar um Portugal que ainda insistia, que subsistia e que estava em risco de desaparecer. Quando fizemos esse livro com vinte reportagens, queríamos registar em livro, antes que essas realidades desaparecessem. Quando terminámos o livro, houve uma delas que tinha desaparecido, que foi a transumância da serra de Montemuro. Portanto, fizemos história no livro. Fotografei algumas pessoas, em que a última vez que posaram para uma máquina fotográfica foi para a minha. Lembro-me de Fernando Pessa. Vai-me ficar para sempre na memória, ele já estava numa cadeira de rodas e com uma manta nas pernas, mas continuava a mostrar uma energia fantástica na cara, nas mãos e na atitude. Depois, ficámos a beber um chá muito simpático, lá em casa. É um momento que recordo sempre. Houve uma que me surpreendeu imenso - era repórter do *Diário de Lisboa* - foi a transladação do corpo do general sem medo para o Panteão. Estavam lá os craques todos dos jornais. Fiz o momento solene da reportagem, o momento foi registado igual aos outros e, meses mais tarde, quando Iva Delgado lança um livro sobre a vida do pai, escolhe a minha foto, no meio dos outros todos, para entrar no livro. Também fiquei com o ego muito grande e foi perpetuada. Porque quando fazemos fotografias para jornais ou revistas, o texto ou fotografia tem um período de vida muito curto. Quando passa para o livro, a fotografia fica perpetuada. Os secos e molhados, fiz parte dos molhados. Foi também marcante. Foi um acontecimento à tarde de dia 21 e o meu jornal só saía à tarde, do dia seguinte, ou

seja, quase 24 horas depois. Os jornais da manhã iam misturar tudo. Os polícias a levarem um banho de água… e eu já sabia que, ao meu jornal, não eram essas imagens que mais interessavam. Andei à procura de outras imagens menos objetivas, mas que mostrassem o poder e a força que aquela manifestação teve. Por coincidência, lembro-me que o meu chefe de redação aparece lá no meio dos tumultos todos, completamente exaltado, agarrou-me as golas do casaco e gritou-me. Eu era um *rookie*. Aliás, é com essa reportagem que passei das conferências de imprensa, das fotografias de teatro e espetáculo e dou um salto para a ribalta e passo a repórter principal do *Diário de Lisboa*, apesar de freelancer. De repente, havia umas dúvidas, «mas quem é que está lá?» - «É o Rui Vasco». – «Mas ele é muito novo. Será que ele se vai safar, no meio daquela confusão toda?». E o meu vice-diretor agarra-me as golas do casaco e grita-me: «Vou chamar a estes gajos cães. Quero cães para a primeira página. Tens cães.» E eu gritei-lhe e disse: «Tenho tudo». A primeira página do *Diário de Lisboa* é um cão polícia com a garganta aberta, com ar ameaçador.

Há também uma reportagem que não assisti à morte, mas estava no local, que é a morte de José Carvalho, do Bloco de Esquerda, naqueles tumultos que aconteceram. Estava no local para fotografar o concerto e chego à rua, onde estava José Carvalho, não sei se já completamente morto ou não, e acompanho depois a ambulância a chegar, a meterem-no na ambulância e o tumulto nas ruas com as pessoas a juntarem para fazer um grupo e perseguirem os autores do crime. No outro dia, o meu jornal faz um brilharete com essas imagens e mais uns quantos jornais também fizeram brilharete porque picaram, foram roubar ao jornal, a televisão ainda pediu autorização para filmar as imagens; foram fotografias muito difundidas. E há outros momentos.

5 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Como hoje estou um pouco afastado do fotojornalismo, é um assunto que penso mais do que o que pensava quando estava em ação. E cada vez tenho mais dúvidas sobre a maneira como atuava. Era exigido isenção ao jornalista e esse grau de isenção não é exigido ao fotojornalista. Há o lado voyeur das pessoas que gosta de ver uma fotografia que achincalhe; um político com a língua de fora ou noutra situação caricata. O jornalista não pode achincalhar o político na prosa e isso é um pouco injusto. Não é injusto para o jornalista, mas é para o fotojornalista. Ao fotojornalista

até se pede que faça o contraponto, que faça o que o jornalista não está autorizado a fazer. Isso faz com que o fotojornalista deixe de ser objetivo na captação da imagem. Se ele está a sorrir, a imagem não vale nada; vou esperar que ele coce o olho ou que faça um gesto feio qualquer.

6 - Tinha consciência da procura dessas situações fotográficas no momento do disparo?

Não tinha muita consciência porque não tinha a mesma idade, nem a mesma experiência. Claro que hoje tenho consciência que fui muitas vezes o fotojornalista sacana.

7 - A que critérios recorre para selecionar as suas fotografias, em contexto fotojornalístico?

Uma boa foto em jornalismo tem de tocar/sensibilizar quem a vê, informar. E contar uma história quando a seleção é um grupo de imagens. Em qualquer trabalho, a primeira escolha recai sobre os defeitos técnicos. As fotos com erros gritantes são as primeiras a serem apagadas. Devido ao avanço tecnológico e possível recuperação em pós-produção, o critério está cada vez mais alargado. Depois das seleção negativa vem a seleção positiva, aquelas fotos que julgo serem imprescindíveis para a matéria, sejam por razões de instante decisivo, pela beleza estética ou informação que contêm. A escolha seguinte para compor a seleção final tem em conta a paginação (ao baixo ou ao alto, foto de abertura, foto que possa levar um *lead*, etc.) e o número de imagens que são pedidas.

8 – A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

A cem por cento. Não fotografamos só com a máquina. A máquina é apenas um instrumento. Fotografamos com a cabeça, com a nossa vivência, com o nosso estado de espírito, com a cor política, com o clube de futebol. Quantos fotojornalistas eu vejo atrás da baliza a gritar o nome do clube. Como é que se pode pedir isenção a quem vai fotografar futebol; ele gosta tanto daquele jogador. A mesma coisa quando vamos fotografar um espetáculo em saímos de lá a pensar que foi fantástico.

9 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Não me vou pronunciar muito sobre o lado técnico porque é obrigatório. Por ser profissional, por trabalhar com material profissional e ter todas as condições para trabalhar, não pode ficar contente por ter uma fotografia que está bem focada ou que tem uma luz bem-feita porque isso é o mínimo que lhe é exigido. Esse domínio técnico tem que existir; ele é um profissional. Claro que ele vai aprimorar esse domínio ao longo do tempo, com as experiências. O fotógrafo até pode não ser muito considerado em certos meios, mas tem uma experiência ímpar. Tanto está na prisão como vai ao parlamento; tanto fotografa o palácio como as barracas. Fotografa uma cena de alguidar como uma conferência de imprensa. Há um misto de sensações e de experiências que lhe dão uma vivência que mais ninguém tem e, se calhar, é esse lado que atrai muito na nossa profissão; de outra maneira não se viaja tanto e não conseguimos ver tantos acontecimentos. Um fotojornalista que trabalha para um diário, muitas vezes, quase não tem tempo para fazer "A Fotografia". Lembro-me que, às vezes, saía para a rua para fazer a fotografia de primeira página e o jornal estava à espera. E isso é terrível.

10 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Tem que contar o acontecimento e captar a atenção do leitor.

11 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Há acontecimentos em que não se consegue agir porque não conseguimos alterar muito. Até porque hoje, cada vez mais, há "editores" de imagem do outro lado. Os políticos têm conselheiros de imagem, os músicos e os artistas também. Se por um lado o fotojornalismo é muito livre, também está muito condicionado. Muitas vezes, as luzes já são colocadas para que a foto fique bem; depois, não nos podemos aproximar para que não saia uma imagem destorcida. A fotografia está cada vez mais controlada porque as pessoas já perceberam o poder da imagem. Antes, o fotojornalista era mais livre porque as pessoas só se apercebiam desse valor quando viam a fotografia publicada. Não se sabiam defender da imagem e hoje em dia sabem. Já me aconteceu fotografar um músico americano que trouxe um conselheiro de imagem e tinha, primeiro, que aprovar os meus planos. Eu dizia o que queria fazer, ele aprovava ou não

as minhas ideias e depois o músico descia para fazer a fotografia. Não fiz uma única fotografia que não fosse aprovada pelo conselheiro dele. Há acontecimentos em que se tem uma certa liberdade. Numa manifestação, que dura três ou quatro horas, há imenso assunto para tratar. Podemos dar a volta ao contexto, ao que se quer apresentar. Se temos apenas um minuto, então o fotógrafo limita-se quase a registar a imagem; nessas situações, é muito objetivo. Não dá quase tempo para interagir com a maneira de ser. Depende muito do acontecimento que se está a fotografar ou para quem.

12 - Como vê a dualidade da fotografia?

Há o lado plástico da imagem, ao qual não se consegue fugir. E, como disse, depende para quem se está a fotografar. Sou da época em que havia jornais diários, de manhã e à tarde. Trabalhava num jornal da tarde, o que condicionava muito a minha imagem. Sou da época em que os fotojornalistas procuravam uma imagem diferente. Para nós, não chegava captar a imagem; havia sempre alguns – não éramos muitos, mas alguns – que tinham a preocupação de fazer diferente e havia uma rivalidade saudável depois dos jornais saírem, ver quem tinha a melhor fotografia do acontecimento. Então, se eu fosse captar um assunto em que a fotografia saia no dia seguinte à tarde, eu não ia fotografar igual ao dos jornais da manhã. Eu tinha de dar a volta à imagem, tinha de fazer diferente do *Diário de Lisboa*, do *DN* ou de *A Capital*. Tínhamos de dar a volta ao contexto e mostrar um lado mais semântico do acontecimento. Quando fotografava algo à noite, já não dava tempo aos jornais da manhã, então sabia que iria apresentar a fotografia em primeira mão. Essa fotografia podia ser muito mais objetiva. O órgão para o qual trabalhamos também condiciona o trabalho que fazemos. Se trabalhasse para uma revista semanal, como aconteceu comigo quando trabalhei para a primeira revista *Sábado*, e se vai fotografar um acontecimento que acontece à segunda-feira, mas só se vai mostrar no próximo sábado, então não vale a pena ser objetivo, pois aquela foto já foi vista, já não capta nada. Podemos mostrar o outro lado da fotografia, o outro lado da verdade. É preciso procurar uma outra verdade.

13 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Quase sempre. Sou um pouco cético. Quando se capta um momento triste de uma pessoa, não quer dizer que aquela pessoa seja triste. Há segundos, há *frames* que

ficam eternizados para sempre. Há pouco falávamos da fotografia de Salgueiro Maia com os lábios crispados, de Eduardo Gageiro. Como não o conheci, para mim, ele é um homem fechado. Se calhar, ele nem era assim e o homem até sabia contar piadas. Qual é a verdade da fotografia. A partir do momento em que se escolhe o enquadramento, se mostramos uma pessoa de cima para baixo ou de baixo para cima, em que se faz um enquadramento a cortar A ou C e isso é feito com consciência, está-se a fotografar a nossa verdade.

14 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É outra linguagem. Apesar de eu não saber se o futuro da fotografia não vai passar por um *frame* de televisão porque as últimas inovações das máquinas fotográficas é filmarem e quem sabe se daqui por uns tempos não iremos todos filmar e depois escolher um *frame*. Isso iria-me entristecer imenso porque a fotografia é, precisamente, aquele momento do instante decisivo; não é antes nem depois. Em televisão é outra linguagem, precisamos de ter o antes e o depois para perceber. A fotografia de reportagem tem essa magia; é a que faz parar as pessoas. Não há concorrência possível, pelo menos, por instante.

15 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Do meu lado físico, não me poupo para fazer a fotografia e é talvez a única altura em que consigo vencer as minhas vertigens. Tenho vertigens e se é só para ver a paisagem nunca me chego à borda; só de passar um ponte, por cima de uma avenida, tenho medo, mas para fotografar já fiz, por exemplo, a viagem de Luanda à foz do Zaire, num helicóptero de porta aberta. Em relação às outras pessoas, estou disposto a ir, mas paro até ter a consciência que estou a ferir o respeito pela pessoa que estou a fotografar. Também já fiz uns trabalhos de paparazzi no início da revista *Caras*. Fiz parte da primeira equipa da revista, que é outro tipo de fotografia. Por muito que se goste ou não, o paparazzi faz parte do fotojornalismo. Na altura, lembro-me que estive disfarçado de arrumador de automóveis à porta do prédio de uma pessoa conhecida, mas, na hora de fotografar, fui-me identificar. Não me foi negado, pelo contrário, obtive autorização e até me deram os parabéns porque a minha revista foi a única a

ter um fotógrafo porque eles conseguiram despistar toda a gente, menos nós. E aceitaram por bem, estarmos ali e sermos nós a fazer a fotografia. Penso que, se não fosse dessa maneira, tinha sido insultuoso para as pessoas. Sacrifiquei-me para estar ali ao sol e ao frio com mau aspeto, com as máquinas escondidas por baixo de um casaco de cabedal durante não sei quantas horas, mas depois não consegui ser o sacana que vai roubar a imagem ou o momento e tive de explicar às pessoas o que estava ali a fazer e pedi para as fotografar. Já que estive aqui tanto tempo à espera, porque não darem-me uma fotografia.

16 - A fotografia tem sido valorizada nos órgãos de comunicação onde tem colaborado? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Felizmente, sempre tive bons momentos, bons espaços para as minhas fotografias nos sítios onde trabalhei e onde trabalho. Nem sempre tive o espaço que queria ou gostaria de ter, mas, por vezes, o fotógrafo é um pouco egoísta; acha que a sua fotografia é mais importante que o texto, que nem sequer tem as mil palavras necessárias para ser mais importante que a fotografia. A verdade é que nós estamos a trabalhar num contexto e, por vezes, esquecemos isso e achamos que era bom que esta fotografia abrisse a duas páginas. Não, mas a fotografia pode ser muito interessante e muito bonita, mas há outros assuntos mais importantes. Não nos podemos lastimar em relação a isso. Temos de ter consciência que hoje podemos ter sorte e ter bastante espaço, mas amanhã, a fotografia pode ser muito boa, mas nem sequer há espaço para isso. Já me aconteceu, num jornal diário, a reportagem não sair porque havia assuntos mais interessantes. A reportagem era excelente, mas o assunto não era mais interessante do que outros e não havia espaço. E depois? Azar.

Como sempre trabalhei como freelancer, nesse aspeto do espaço, sou um privilegiado, porque as pessoas, para me pagarem a mim, querem ver justificado o investimento. Portanto, não vale a pena pagar a um freelancer e depois não dar espaço para esse trabalho. Como freelancer, se calhar, acabo por ser privilegiado e ter espaço para as minhas reportagens. Mas também se não fizer boas imagens, não me voltam a contratar. O freelancer é tão bom quanto o último trabalho. Não contam os trabalhos anteriores. A nível de percentagem, não sei. Isso varia muito.

17 - Considera que o trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Claro que condiciona porque não estou sozinho, é uma equipa. Se por um lado condiciona, por outro lado, pode ser um suporte para a fotografia e é completamente normal.

17a) O jornalista-redator respeita o seu trabalho de jornalista-fotógrafo?

Há bons e maus exemplos em ambos os lados. No geral, a minha geração, aquela malta que entra para o jornalismo, no final dos anos 80, com a revista *K*, etc., aí, é uma época áurea para o fotojornalismo. A própria revista *Sábado*, que acabei por integrar. O *Expresso* é um bom exemplo, mas já existia, e outros. Entro numa época em que a fotografia já é valorizada. Tive sorte.

18 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Há que ter consciência da dimensão de Portugal para o mundo. E é igual. Em Portugal, não haveria matéria-prima para fazer uma *Life*. Penso que houve a *Flama*, mas que era também um pouco uma revista social. Há que ter consciência da pequenez de Portugal e claro que, às vezes, não é possível valorizar tanto a imagem como se gostava. Trabalho com revistas mensais e, muitas vezes, falo com os editores e os redatores, eles adoravam colocar mais fotografia a preto e branco, mas não vende. Agora que os profissionais fazem fotografias a preto e branco, vão ver exposições e compram livros a preto e branco, isso acontece. As suas próprias revistas, eles sabem que não vende.

19 - Geralmente, a escolha da legendagem é da autoria do editor de secção ou de fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Não tenho memória disso, mas penso que sim. Mas julgo que mais grave do que a legenda é o reenquadramento das fotografias. O corte, por vezes, era muito pior do que uma má legenda. Dou um exemplo de um músico a dar um salto, que depois reenquadraram a foto e só publicaram o músico da cintura para cima. Então, não se via as pernas no ar e estava com aspeto que tinha engolido um pau. Era uma coisa estranhíssima, nem reconheci a minha fotografia e, afinal, era apenas um grande momento do músico no ar.

20 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, em contexto jornalístico, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Hoje em dia faço muito pouco jornalismo, se bem que ainda estou ligado à fotografia documental, que, a meu ver, tem os parâmetros de edição iguais aos do fotojornalismo. Vamos por partes. Manipulação das imagens, tirando a época do digital, sempre se fez; havia pessoas exímias a manipular as imagens, o que não existia era consciência disso. O que se fala hoje do *Photoshop* tem a ver com duas coisas: tem a ver com o exagero típico da época. Está-se a preparar uma coisa nova, quando não se tem o domínio da ferramenta, mas tem-se muita vontade de usar e, então, usa-se e abusa-se do *Photoshop*. Há-de chegar o tempo em que o Photoshop é mais uma ferramenta – alguns já têm essa consciência – e haveremos de ser mais contidos a usá-la porque já não temos necessidade de mostrar que somos bons no Photoshop. Por outro lado, ao contrário do laboratório de fotografia, que era algo misterioso, que até se fazia na escuridão e os fotógrafos mais amadores que montavam o laboratório em casa até faziam na calada da noite, hoje o *Photoshop* é pirateado por toda a gente. O assunto é falado porque toda a gente tem acesso a ele e as pessoas percebem, mais ou menos, como é que se mexe no programa. Com a descoberta, os erros são mais do que comuns, além de que as possibilidades são muito maiores do que o que se conseguiria fazer no tempo do analógico. Por tal, os erros sucedem-se.

21 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Penso que não é ético estar a tirar ou a incluir informação; isso são montagens e não é ético. Isso também está regulado por um organismo. A luminosidade, o contraste, alterações de cor nada que seja exagerado e que mude o sentido e a verdade da fotografia. Ainda há pouco tempo, Clint Eastwood, que tem setenta e muitos anos, foi fotógrafo para uma revista e recusou o Photoshop. Só que Clint Eastwood não rejeita a fotografia digital nos filmes dele. Portanto, há uma consciência do que é a imagem preparada, seja em filme, seja em fotografia, em linguagem em movimento ou estática; ele sabe que uma coisa é a ficção, onde utiliza todos os meios tecnológicos que tem ao seu dispor, e outra coisa é a verdade, o jornalismo. Ficou na ideia que ele é contra a pós-edição, mas ele não é contra, pois usa nos filmes. Sabe é definir o contexto. Por vezes, esse mal exemplo nota-se na nossa imprensa e na estrangeira, em que as capas de revistas de jornalismo publicam fotografias manipuladas. Há casos

ridículos em que aparece a mesma pessoa, nalgumas revistas semanais, feitas na mesma situação e parece que ela tem idades diferentes na mesma semana e isso vê-se muito.

22 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Precisamente porque é tudo tão democrático – é a mesma coisa que achar que os políticos são todos corruptos ou que atrizes de Hollywood são todas umas levianas. Os maus exemplos ouvem-se mais alto que os bons exemplos e depois cria-se esse mito que agora é tudo alterado em Photoshop. É engraçado porque adoro frequentar lojas de revistas e não é a primeira vez que ouço as pessoas dizerem "isso é só Photoshop". Se calhar, até têm razão, mas as pessoas não têm consciência da frase que atiram; não sabem dizer nota-se Photoshop aqui ou está feito ali. As pessoas dizem essa frase porque já é um lugar-comum. É possível que nos dias de hoje já haja uma certa descrença na imagem por causa do Photoshop. Mas no fotojornalismo, se a fotografia for realmente boa, se nos agarrar, ninguém pensa no Photoshop, nem o leitor vai pensar que aquilo foi feito no Photoshop.

23 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Segundo um estudo que li há poucos meses, um terço das fotos do ano passado foi feito por *smartphone*. Portanto, acho fantástico. Não sou nada derrotista, nem de achar que a caminhamos sempre para pior. Acho é que temos de nos adaptar aos tempos, em vez de ficar parado a lamentar. Por isso, é que sou freelancer. Não tenho tempo para ficar parado a lamentar-me. Tenho de ir sempre à luta e dar a volta por cima. Se a fotografia já era a arte mais democrata que havia, agora ainda está mais democratizada. Claro que as democracias também não são sistemas perfeitos. Há exageros. Em Hollywood, há *sites* com fotografias que as pessoas fazem aos atores nos restaurantes. Se por um lado acabam com a privacidade das pessoas, por outro lado, a fotografia começou a ser quase tão comum como fazer um telefonema; já não pertence às elites.

24 – Isso terá a ver com a passagem do analógico para o digital. Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Essa democratização tem tanto a ver com a passagem do analógico para o digital como teve a ver com, no tempo do analógico, a passagem do médio-formato para o 35 mm; máquinas mais fáceis de carregar, de fabricar, máquinas mais baratas. Depois, mais tarde, com a proliferação dos *minilabs*. Já não era preciso esperar mais não sei quantas semanas ou meses para ter as fotografias prontas. Já não era preciso aprender a revelar fotografia para se fazer fotografia. Esta passagem para o digital e, mais tarde, para máquinas mais compactas e para os *smartphones*, etc. é apenas mais um processo da democratização e da massificação, mas não é nada de novo.

24a) - O que é que é mudou?

Eu começo no preto e branco. Os mestres do preto e branco manipulavam imenso a fotografia no laboratório. É uma fotografia que permite muito o enquadramento. É uma fotografia que acompanha o início do fotojornalismo, que faz parte da fotografia estética porque as máquinas precisavam de exposições mais longas; a máquina não se carregava com rapidez, não havia uma panóplia de objetivas; os formatos eram quadrados, a rolleiflex. A fotografia a preto e branco vivia muito do trabalho de laboratório: reenquadrar, modificar a luz em laboratório. Depois, vivi também a época áurea do slide, que é precisamente o contrário. Privilegia-se a qualidade técnica. O slide era um de rigor técnico dificílimo. Nós até brincávamos com isso. Uma vez, estive a fotografar moda em Espanha e os fotógrafos brincavam uns com os outros nos intervalos das passagens. Então, eles diziam: «És profissional ou és amador. Se está a trabalhar com negativo a cor, então és amador, pois o profissional só trabalha com slide.» O slide tinha melhor qualidade de impressão, pois tinha uma cor fantástica. O slide Fuji tinha uma dominante diferente do slide Kodak. Hoje com o digital e com a pós-edição tenta-se retirar as dominantes e fotografia é toda muito uniforme, muito cinzenta. O *slide* era precisamente o contrário. Não se manipulava o slide em pós-produção, no fotojornalismo. Privilegiava-se o lado técnico do fotógrafo, que tinha de enquadrar bem logo no momento de captação da imagem, pois seria difícil reenquadrar. Além de que o *slide* tinha uma latitude muito curta e a luz tinha de ser medida; não havia falhas de luz; não se sabia se o próximo *slide* saia tão bem. Com o

digital, pode-se ver a imagem na hora. Se tem boa luz ou não. Os próprios automatismos das máquinas, a autofocagem que aparece antes do início do digital, ainda no tempo do analógico, começa também a facilitar a vida de tal maneira aos fotógrafos que acho que hoje ninguém conseguiria focar futebol com o foco manual. Por um lado, o digital vem facilitar a fotografia, por outro, complica a vida a muitos porque as pessoas não souberam ou não tiveram tempo para se adaptar. Estamos a falar de uma tecnologia completamente nova. Aliás, estamos a falar de duas tecnologias completamente novas. Por um lado, os fabricantes de máquinas cada vez mais pequenas e, por outro, os fabricantes de *software* para pós-produção. Eles próprios não têm tempos para se aprimorar. Não são apenas os fotógrafos que estão a aprender com os seus erros, mas também os fabricantes de *software*. A competição é de tal modo grande, que eles não têm tempo nem para desenvolver máquinas, nem *software* para fotografar. São três entidades a fazer erros constantes e à procura de fazer algo de excelência, enquanto para trás estava tudo praticamente inventado. Era muito mais fácil fotografar antes do que agora, porque a técnica estava aprendida e pronto, ao passo que agora está sempre em constante evolução. Acabamos de aprender uma técnica e surge uma máquina nova com uma nova forma de trabalhar, o mesmo se aplica ao programa de computador, que também já não é o mesmo. Estamos a viver uma época muito interessante e linda, como a que viveu o fotógrafo Carlos Relvas, que acho um fotógrafo fantástico, e que estavam a descobrir as químicas; todos os meses apareciam químicas novas e a fotografia mudava imenso. Estamos a viver uma época áurea da fotografia porque ela está em constante mutação.

25 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

É uma questão economicista. Claro que pode contribuir para desvalorizar a identidade dos jornais porque a notícia ou fotografia não é feita pelo jornalista. É uma notícia com um poder de síntese muito maior, tal como a fotografia, dá uma leitura direta e acabou.

26 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Sou otimista.

27- Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

A grande questão é que estamos a viver numa época de euforia. Quando nos adaptamos a um meio, ele acabou. Portanto, se as pessoas fazem esforços para se adaptarem, por outro lado, nunca vão estar adaptadas porque assim que estiverem adaptadas a um sistema, ele acabou. E vai ser uma luta constante e sem tréguas.

Não sei se os jornais vão acabar, mas é natural que a fotografia em papel, o fotojornalismo perca influência, espaço e força e seja a fotografia documentalista que ganha espaço. Dizer que o fotojornalismo em papel vai acabar, penso que a própria foto jornalística vai acabar. Vemos hoje em dia, até já há vários exemplos, de as apresentações do fotojornalista surgirem com a imagem em movimento; outros fazem uma imagem parada, mas a passar muito rapidamente, como se fosse uma imagem em movimento. Esta evolução é interessante. Não vamos fotografar como antigamente. Quem esteve antes de nós também evoluiu, também mudou. A partir dos anos 60, a fotografia mudou e evoluiu imenso e agora está a mudar outra vez. Para captar a atenção das pessoas, há que fazer coisas diferentes; não vale a pena estar agarrado ao pequeno retângulo de papel; vamos ver o que a tecnologia nos reserva, que surpresas nos traz.

Entrevista a Sandra Rocha, ex-fotógrafa d'*A capital* e co-fundadora da Kameraphoto,
Realizada em fevereiro de 2012, em Lisboa

Biografia

Nasceu nos Açores, Portugal, em 1974. Em 2013, mudou-se para Paris, onde ainda continua a trabalhar. Depois de uma formação inicial em Fotografia no Ar.Co (Centro de Artes e Comunicação Visual), em 1996, Sandra Rocha licenciou-se em História da Arte, pela Universidade Nova de Lisboa, em 2007. No ano seguinte, foi selecionada para integrar o curso de Fotografia da Fundação Calouste Gulbenkian, no âmbito do programa de Criatividade e Criação Artística. Sandra Rocha faz parte do coletivo de fotógrafos Kameraphoto, do qual é co-fundadora (2003). Foi também neste grupo que criou a KGaleria, em 2005, um espaço expositivo que privilegia novas tendências da fotografia contemporânea e que contribuiu para a oferta cultural da cidade de Lisboa. Sandra Rocha foi comissária da KGaleria, em 2005 e 2008. Enquanto comissária, o seu recente projeto *Um Diário da República* foi selecionado para representar Portugal no Photo-España 2011. Como autora, atualmente dedica-se à construção de um ensaio fotográfico pessoal intitulado *A Portrait of a Family*, que se desenvolve em Portugal, no Canadá e nos Estados Unidos da América. Em 2009, Sandra Rocha fez parte da seleção do comissário Mário Crespi – novas linguagens fotográficas mundiais – compiladas no livro *Future Images*, editado pela 24 Ore Motta Cultura, Milano. O trabalho de Sandra Rocha está representado em diversas coleções públicas e privadas nacionais e internacionais e é representado pela Fonseca Macedo Arte Contemporânea (www.fonsecamacedo.com).

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Em media diferentes, dependendo se é diário, semanário ou revista, a função social pode ser distinta. Num diário, é mostrar, da forma mais isenta possível, o que acontece. Eram aquelas pessoas, naquele sítio e têm de ser um trabalho claro e limpo. Numa revista, como há mais tempo para um trabalho de investigação, tem de assumir o papel de denúncia. Mas as funções primordiais é a atenção permanente com a

atualidade e a denúncia, que é uma função muito antiga, mas que continuo a acreditar nela. A imprensa é uma opinião, que é o que se está a passar cada vez mais.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes nos últimos vinte anos de exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Não sei muito bem.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetiva na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Não tento. Enquanto fotojornalista, há que denunciar situações que estão mal.

5 - Enquanto editor, a que critérios recorre para selecionar as fotografias?

A imagem tem de mostrar o que aconteceu e, ao mesmo tempo, ter uma preocupação estética.

6 - De que forma sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafa intervém no exercício da profissão?

Já não me considero fotojornalista, porque a forma como fotojornalismo evoluiu fez-me perder a vontade. Basicamente, não me identificava com o barco. Hoje em dia, acho que sou fotógrafa e tenho alguma preocupação social. Tento, através dos meus trabalhos, refletir sobre aquilo que está a acontecer no mundo e toco em assuntos que, de alguma forma, me dizem algo ou me que apetece aprender alguma coisa sobre eles. Não tenho qualquer missão fotojornalística.

7 - O que é que difere entre ser fotojornalista e ser fotógrafa de denúncia com preocupações sociais?

A grande diferença é a materialização das imagens. Não faço questão nenhuma de um projeto que cabia numa revista o transformar em fotos que vão para uma parede ou em ter de fazer um livro de autor para mostrar aquilo. O abandono do suporte é a grande diferença. Por outro lado, existe uma estética aliada ao fotojornalismo que não me diz absolutamente nada. Tem a ver com a seleção das objetivas, o ponto de vista pelo qual são feitas as imagens e todo este lado deixou de me interessar.

8 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Sou um bocado purista. Obviamente que um fotojornalista que vai fazer um jogo de futebol tem de ter uma lente específica, mas eu diria que para 95 por cento dos

trabalhos, a 50 mm, que é a que uso e que mais se aproxima com o olhar humano, serve para fazer a maior parte dos trabalhos. É muito difícil habituarmo-nos a usá-la, porque quando olhamos por ela, à primeira vista, não se vê tudo, mas o facilitismo das grandes-angulares desagrada-me. Não sei o que se enquadra com uma grande-angular; está tudo dentro de campo. Portanto, é esperar que as coisas se movam. A 50 mm exige uma outra arrumação porque o quadrado é mais pequeno, mas basicamente foi a utilização desta lente. Só usava grande-angular – tinha e tenho uma 24 mm – porque há situações em que é impossível fotografar com outra lente. Quando estou num sítio com 60 fotógrafos empurrada para uma parede tenho de ter a 24 mm, mas ela tem de servir exatamente nestas situações em que se está de cima do assunto, caso contrário, pode-se ter a distância que a 50 obriga e conseguir fazer as coisas na mesma. Em termos estéticos, o digital veio uniformizar por completo as imagens. Os tons dos azuis; reconhece-se uma imagem digital só pela porcaria da cor e pela textura também. Portanto, acho que há uma uniformização da imagem, a partir do digital, das suas cores e estética. O que não deixa transparecer no jornal diário. Não faz diferença com as imagens de arquivo, em que se tinham de digitalizar e que também eram "traficadas" no Photoshop da mesma forma.

9 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

É uma fotografia que reúna a notícia com a estética. Esta é perfeição do fotojornalismo. Não só que seja contado o que está a acontecer através da foto, mas que foto tenha validade estética.

10 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Faz parte da fotografia. É sempre uma perspetiva de alguém. É o modo de ver e de fazer o mundo. Por mais isentos que tentemos ser, temos sempre uma perspetiva sobre as coisas, tem-se sempre imensos conceitos, preconceitos. Estamos direcionados social e culturalmente. Não podemos ser isentos porque não vivemos do nada. Não julgo ser possível ser de outra forma.

11 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Isso acontece sempre. As imagens são sempre manipuladas. Por mais voyeurista que seja ao fotografar o momento, o azul que vou imprimir numa folha de papel nunca será o azul que existe na realidade. Quando falava em purismo não era na inocência de achar que tratava a realidade pura e dura. Isto não é viável.

12 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Vejo como uma escapatória ao que os jornais continuam a fazer. Porque acho ridículo às onze da noite os jornais estarem a mostrar as torres a explodir e depois no dia a seguir, às sete da manhã, o jornal sair com a mesma foto que passou na televisão a noite inteira e que guardámos na cabeça. A imprensa não se conseguiu libertar das imagens estereotipadas e não encontrou um novo caminho; repete o que a televisão faz. Às vezes, estou a ver o telejornal e estão a falar sobre qualquer coisa dos correios e passam imagens de uma porta dos correios. Digo: "Mas porque é que não fica só a mulher a falar? Por que é que preciso pôr estas imagens de arquivo."

13 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Não estou.

14 - A fotografia tem sido valorizada pelos jornais onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafa? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Não, mas acho que as próprias revistas não se valorizam, portanto, para que é haveriam de valorizar a fotografia. Quando vejo a volta que a *Única* levou nos últimos três anos, só podemos deitar as mãos à cabeça. E tudo o que fechou e há-de fechar. Se calhar, vai sobreviver a *Maria*. Se calhar, vive o pouco melhor que há. Sobrevive a *Visão*, que não é uma revista que valoriza a fotografia. O intuito da *Visão* não é esse. Em percentagem acho que, numa grande reportagem, ponho metade/metade. Numa entrevista, ponho 90/10. O que é que interessa? Basta ter uma fotografia e pronto. Acho que depende do género jornalístico. Há uma revista estrangeira que não tem uma única foto, a *New Yorker,* e é uma excelente revista.

15 - O trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Sempre funcionei bem em equipa. No jornal diário, o trabalho é do jornalista; não é do fotógrafo. É uma ilusão achar que um fotojornalista de diário é jornalista. É uma coisa que eu sentia quando estava a trabalhar. A entrevista nunca é do fotógrafo, a ideia nunca é nossa, o serviço nunca somos nós que decidimos. Fazemos registos de acontecimentos e, se estivermos informados ou não, tentamos fazer o mais próximo daquilo que se pretende. Se dizem, é preciso fotografar Paulo Portas com um ar de chateado, vai-se esperar até ao momento em que isso acontece para contar qualquer coisa. Neste sentido, num jornal diário, sentia que o trabalho de equipa era companheirismo, de acompanhamento e de partilha porque o jornalista era porreiro ao ponto de dizer "vamos fazer isto, vamos entrevistas não sei quem. Se estamos numa entrevista política importante, não vai interromper a fazer perguntas. Há muito esta divisão: eu sou o cérebro e tu és a máquina. Muito por culpa dos fotógrafos, que são sempre uns "calimerros", desgraçados, trabalham imenso, são postos de parte e a fotografia nunca é o que é preciso. Também é difícil estar a cortar texto porque a foto tem de ser, impreterivelmente ao alto. Nunca tive muitos problemas porque *n'A Capital* havia um ótimo espírito entre o diretor gráfico e os fotógrafos. Quando vinha o texto, aquilo era tão maleável. Faz parte ir fazer um serviço e trazer as imagens das duas formas.

16 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Sim, a começar pela questão da edição, como já referi.

17 - Geralmente, a escolha da legendagem da autoria do editor de secção ou de fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

(Não respondeu)

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

No jornal diário é a noite e o dia. É um facilitismo e conforto incomparável. Passei horas à espera que os rolos estivessem revelados. Trabalhava n' *A capital*, em 1997, com analógico. Nessa altura, ir a Vilar de Mouros e ainda ter de revelar os rolos era

complicado. Em termos de método de trabalho, facilitou, apesar do digital também obrigar a uma grande numeração das imagens para arquivo. Acho que os jornais têm um grave problema no arquivo. Os mais organizados não, mas se formos ao *DN* não se pesquisa por *key ward*; não se encontra. Foi muito bom, mas de repente o que é que se faz destas imagens todas, onde é que se arruma e como. Quando era o negativo, arrumava-se a foto que tinha sido digitalizada e a usada. Quando saí do *A Capital* trouxe todos os meus negativos. – "Vamos pôr-te um processo; não podes levar as capas". - Não posso porquê? Isto é um disco rígido de um computador. As fotos usadas estão aí e vocês poderão sempre voltar a usar. Para que é que querem as capas com os negativos, que eu não deixo que ninguém use. É a mesma coisa com os rascunhos de texto. Até hoje ninguém me passou processo nenhum. A grande diferença foi este facilitismo diário. Depois, em termos de custos, é falso. Os custos mantêm-se porque há uma panóplia à volta do digital que vai dar ela por ela.

18a) - Ao digital é atribuído um aumento exponencial no número de fotógrafos. Como é que vê esta situação?

Toda a gente acha que é fotógrafa. Só não são profissionais porque têm outras profissões. Então como sabem fazer outra coisa, é super giro tirar fotografias. Ma isto não me incomoda. Quando apareceu o digital nos jornais, houve aquela fase em que se pensou por que é que os jornalistas, depois da entrevista, não tiram umas fotos. Estou de acordo com isso. As fotografias dos jornais, feitas pelo jornalista por uma câmara relativamente decente, servem. Aquilo não é para ser de estúdio, extremamente bem iluminado. Hoje, há máquinas que põem luz onde não há. Uma máquina que ponha um 800 ISO no interior e que tenha profundidade de campo e faça o retrato direitinho do senhor…Claro que desvaloriza o fotojornalismo, da mesma forma que também desvaloriza um tipo que vai fotografar para a Assembleia e não quer saber o que se está a passar. Acho que desvaloriza imenso, mas acho que é igual pôr um jornalista que até tem consciência do que está a fazer ou um miúdo que saiu do AR.CO a custo zero. Esteticamente, é a mesma coisa.

19 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Uso muito pouco. Às vezes, Jordi goza comigo e diz que devia fazer uma exposição em que tiravas as fotos da máquina e punha-as na parede. Fecho um pouco os pretos e não faço mais nada.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Até onde o fotógrafo quiser, desde que seja dito. Não é difícil pôr a imagem manipulada porque é tão evidente. Quando se carrega um céu que parece a subida de Deus às trevas, é surreal. Não se pode querer ser credível quando se põe um céu que foi feito com uma fonte que qualquer pessoa escolhe e sabe que aquilo está manipulado.

21 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

O público desde que leia o que está escrito, acredita. Porque se temos uma foto da senhora desmaiada no chão e se disser "Maria está morta", vale. As pessoas acreditam naquilo que lhes é dado a ver.

22 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Tem a ver com a crise no mundo e com descredibilização do próprio jornalismo. Toda a gente sabe escrever, toda a gente sabe tirar fotografias. Só não vão para o Iraque porque é muito giro ver pessoas no Iraque, mas não tem piada nenhuma ir para lá. Toda a gente escreve. São os próprios órgãos de comunicação social que motivam as pessoas a fazer isso. Quando se ligo a televisão, é todo o dia gente a ligar para lá. É o *fait-divers*. O fim do jornalismo. Abre-se o telejornal e não tem notícias. Tem pessoas a opinarem sobre o que está a acontecer, mas são pessoas como eu. Qual é a necessidade de pôr vinte pessoas a dizer a mesma coisa? Não há levantamento, investigação, infografias; as notícias aparecem de para-quedas. "Apareceu não sei o quê na Líbia". Não fazem o mapa; não explicam o que é que está a andar para onde. Nada. Temos de ser brilhantes. Bangladesh é no cimo do Paquistão. Mais uma bomba que rebentou. Acho que a televisão devia assumir este papel porque a imprensa escrita não o vai ter. A televisão é um órgão de comunicação de massas; toda a gente vê. Só que é mais barato passar novelas. Portanto, as pessoas gostam daquilo que lhe dão. Subestimam um bocado as pessoas quando é só os programas da manhã para

entreter os velhotes; à tarde, é os jogos para ganhar mil euros. Não é necessário ter peças de teatro a passar na televisão, que também não faz sentido, mas se tiver programas didáticos e interessantes, não acredito que as pessoas não queiram.

23 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Nunca houve editores de fotografia em Portugal. De ir a Perpignan há dez anos e de conhecer verdadeiros editores de fotografia, vejo isso. Para já, eles estão ligados à iconografia e não são fotógrafos de base. Não estão preocupados em pensar que "a foto é boa se for parecida com aquilo que costumo fazer". E aqui a imagem de editor é um fotógrafo que está mais velho e já está farto de ir fazer trabalhos. Então, fica na redação, é mais agradável, acompanha os estagiários que estão a chegar, tem o *know-how*; se fotografarem parecido com eles são bons e vão ser futuro. Isto não é um editor de fotografia. Um editor de fotografia é alguém que é jornalista de base, tem formação em iconografia, sabe o que é que cada um dos seus fotógrafos é bom a fazer e para que serve. Há uma entrevista de retratos, este é o tipo que faz isto muito bem. Há um incêndio, este é o homem do apaga fogos. Um editor de fotografia é saber o que vai conseguir e ter uma diversidade de fotógrafos que marca a variedade da revista ou do jornal para não parecer tudo igual. Hoje em dia, tira-se os nomes das fotos e não se reconhece nada, nem ninguém.

24 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Justifique.

Acho que a fotografia que vai ser valorizada é a artística. Os verdadeiros fotojornalistas vão passar a encontrar outros suportes; vão passar para livros. Quando um fotojornalista quiser fazer uma grande história sobre um determinado assunto ou lugar, vai passar a publicar em revistas especializadas de fotografias e de histórias ou então vai editar pequenos livros onde possa contar e mostrar essa história. Em Portugal, não há mercado para isso, mas acho que o mercado já não é Portugal; é o mundo. Em jornalismo, não ganham um cêntimo.

25 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Os órgãos de comunicação deveriam libertar-se das imagens televisivas e recriar a imagem. Assusta-me que os *iPad* possam ser o futuro. Sei que é uma coisa que me chateia porque são ecrãs e mais ecrãs. Está a deixar de haver papel e eu ainda estou muito agarrada ao material. Acho que vai por aí. O *gap* entre os que vão ficar a trabalhar com o processo artesanal, as cores, as revelações, as impressões das fotos, os livros feitos manualmente e tudo o que vai passar para ecrã. Parece que o jornal em papel vai deixar de existir.

26 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Não acho que seja. Em comparação a quê? Há sítios que são vergonhosos, mas em geral é como noutro trabalho. Também há quem trabalhe o dia inteiro e só ganhe 700 euros. Está bem que temos de comprar uma máquina, mas também só é algo que acontece de dez em dez anos se formos poupados.

27 - Como surgiu o projeto Kameraphoto, do qual foi uma das fundadoras.

Começámos com o intuito de ser agência. Vamos representar fotógrafos de outros grupos como nós, aqui em Portugal, e vender os trabalhos deles. Rapidamente percebemos que, além de nãos sermos vendedores e não termos tempo para andar a vender os trabalhos dos outros, não havia mercado para vender tudo o que nos enviavam. Havia o mercado alemão. Não tínhamos onde escoar os trabalhos deles e os preços que pagavam eram bem diferentes do resto da Europa. A coisa foi-se moldando. Era uma estrutura nova e adaptou-se àquilo que precisávamos. E agora acho que encontrámos a fórmula certa. Isto é um coletivo e é um sítio onde as pessoas falam de fotografia e fotogravam porque é muito difícil. A fotografia isola muito porque é solitária; fotografamos sempre sozinhos e depois se não há lugar para partilha e discussão, também ninguém fotografa para pôr na gaveta e mostrar ao marido. O lado bom da Kamera é esse. O lado que pode ser bom ou mau é que há pessoas que ainda estão no sonho do jornalismo e outras a quem já lhes caiu a ficha. Sabem perfeitamente que já acabou. Vive-se num limbo entre os que pensam que já não faz sentido, tentam ver isto de outra maneira, mas é giro porque as pessoas aprendem e faz parte. A única coisa que me interessa nesta estrutura e é válida por isso é fazermos trabalhos que valam daqui a cinquenta anos, algo que conte alguma coisa sobre os dias de hoje. É neste esforço que andamos todos a trabalhar.

28 - O que é que a Kameraphoto já conseguiu mudar?

Acho que não é agora. Não mudou nada. Quando se escreve a história escreve-se sobre tudo o que havia, mas acho prematuro dizer, pois acho que a história se conta daqui a um século. Também num mar sem peixes, não é muito complicado. Não há mais nada. Há imensos miúdos que enviam *mails* a perguntar e nós dizemos "formem um coletivo". Há tão pouca iniciativa, mesmo da Kamera, que seria positivo. Mesmo dentro da Kamera, tivemos de encontrar a melhor maneira de trabalhar e resolvemos que a melhor maneira é cada um desenvolver o seu projeto para o coletivo. Desenvolver determinado tema e já não é um Kameraphoto; cada um tem o seu trabalho sobre esse tema e arranjamos um pedaço de parede. É a única forma de responsabilizar as pessoas, caso contrário, ficamos sempre uns pendurados nos outros; "não é preciso fazer muitas porque o outro vai fazer". Nem a questão de ser muito profissional, mas sim do brio. Eu faço isto e tenho de fazer isto, caso contrário, não faz sentido. Como se fotografa sozinha, é muito complicado estar em grupos, pois cada fotógrafo tem o ego maior do que se possa imaginar. Há muita gente que pede para vir para aqui, mas para fazer o quê?

29 - Mas como é que se juntam fotógrafos com percursos completamente distintos?

Quando começámos, as pessoas ligavam-se porque Rui Xavier, que já não está na Kamera, vivia em Inglaterra. Trabalhava no *Independent* e, quando regressou, ganhou o prémio do fotojornalismo da *Visão,* com a menção honrosa. Eu trabalhava como a Céu, n' *A Capital*. A Céu era amiga de Pedro Loureiro, que também já não está na Kamera, e vinha de *O Independente* com ele. A Céu é o ponto de ligação de toda a gente. Vinha d'*A Capital* com a Céu. Pedro Loureiro vinha d'*O Independente* com a Céu. Pedro Loureiro e Guillaume Pazat conheceram-se e a onda do coletivo vem de França. O Gui é francês e o Pedro estudou em Paris. A Céu disse que conhecia outro fotógrafo que também queria formar um coletivo e que tinha de os apresentar. O Alexandre vem d'*O Independente* com ele. O Rui, como vinha de Inglaterra, já sabia o que era um coletivo, tinha acabado de chegar; estava perfeitamente dentro do que queríamos fazer, portanto, era perfeito. Esse é o núcleo base e começa assim. Houve uma altura em que percebemos que tínhamos fotógrafos para lançar. Tínhamos os fotógrafos da Kamera e os convidados. Se vendêssemos trabalhos dos estrangeiros cá; vendemos de portugueses lá fora e fomos buscar nomes que tinham valores em Portugal como Augusto Brázio, Valter Vinagre, António Júlio Duarte, Pedro Letria. Eram pessoas que

eu não conhecia porque sou dez anos mais nova que eles; eram pessoas que a Céu e o Pedro Loureiro conheciam. Eles disseram: "Porque não havemos de ter trabalho que se venda no estrangeiro. Depois, houve uma altura em que esse núcleo base disse que não podia ser só o coletivo, temos é de fazer projetos e convidamos o que queriam entrar, ficou tudo igual e começámos a fazer projetos. Esta geração mais recente foi porque quando eles entraram decidimos que tínhamos de abrir. Já eram os mesmos há cinco anos e percebemos que tínhamos de ter sangue novo e apostar em pessoas. Depois, é engraçado as voltas. Se não fosse eu, o Martim não estava cá porque era colega de curso do Martim, na Universidade Nova. Sabia que o Martim é um cérebro, mas era muito imaturo a fotografar porque era novo. Com o portfólio não conseguia fazer passar a ideia que ele ia chegar lá. Eu sabia que se a pessoa não for inteligente, não pode ser um bom fotógrafo. Sabia que o facto de ele ser inteligente, um tipo brilhante a escrever e um pensador de excelência, iria inevitavelmente saber fotografar, porque era uma questão de técnica. Uma vez que essa questão fosse ultrapassada, o resto ele ia resolver e ultrapassar facilmente. Como, por exemplo, não gosto da estética do Nelson D'Aires e ele, por mim, não tinha entrado. Mas ele também é essencial aqui. Pronto, foi a votos, num consenso.

30 - Têm conseguido vender os vossos trabalhos lá fora?

Têm-nos acontecido pequenos milagres. Tenho muito pudor em pedir dinheiro para os meus projetos, mas para os da Kamera não tenho porque estou a pedir para 13 pessoas. Tem mais força. Todos os projetos que concretizamos têm sido com golpes de sorte. No *State of Affairs*, convenci o BES a avançar o dinheiro dos bilhetes de avião e a fazer uma pré-compra; não era nada para eles. Já tínhamos dinheiro para os bilhetes de avião; de resto, comam pão, qualquer coisa. O livro fez-se e depois o senhor da gráfica também já nos conhece e sabe que quando pudermos pagamos. O projeto do *Diário da República* também foi muito bom porque tivemos mecenato da fundação. Foi mesmo voto de confiança. Eles convidaram-nos para o Povo-People; correu muito bem. Depois, não sei como os envolvi tanto connosco, que nos deram o mecenato para o livro, para tudo e estão felicíssimos porque a exposição tem muita gente. Não sei como vai ser o futuro; como é que se financiam outros trabalhos. Tem de existir lucro dos livros para financiar outros projetos. Tem que haver coisas, mas não há público para escoar. É muito difícil dizer que com o dinheiro dos livros vou fazer outro

livro porque quem acha que pode comprar julga que tem de receber de graça e quem quer comprar não pode porque acha que setenta e cinco ou noventa euros é caro.

31 - Quando for contada a história da fotografia em Portugal, que contributo gostava que a Kameraphoto dessa para a história?

Gostava que, mais tarde, a Kamera fosse visto como o grupo que se preocupava com o seu país e que olhava para ele, que é uma coisa muito difícil. O *DR* (*Diário da República*) nasceu disto; não há fotos de arquivo sobre Portugal. O nosso quintal é sempre mais difícil de fotografar, não há nada aqui. Que quando se ouvisse falar de fotografia portuguesa, inevitavelmente, se tivesse de passar pelo nosso arquivo. Não é muito difícil que se assim seja porque não há mais nada. Não é que o nosso arquivo seja brilhante. É um bocado triste.

32 - Como é que se relacionam com os outros fotógrafos?

Com os fotógrafos e os que estão no mercado das galerias tenho uma excelente relação. Até nos veem como documentalistas e é uma coisa boa. Porque há aqui fotógrafos que fazem os dois mercados e conhecem mais pessoas. Trabalham nas galerias, mas também trabalham para os jornais. Há aqui alguns colegas que estão nessa situação. Os dos jornais, por aquilo que sei, têm pânico, horror de nós; veem-nos como os que têm a mania que são artistas. Depois, nas galerias és fotojornalista, nos jornais tens a mania que és artista. Mandamos um *mail* para a *Visão* e o editor nem responde; não quer que trabalhemos para lá porque não lhe dá jeito. Iria ser uma carga de trabalhos. No *Expresso*, nem se quer lá punha os pés. Quando falava para os jornais, falava com os chedes de redação diretamente ou os jornalistas que conheço lá dentro. Nunca passo pela seção de fotografia. Eles são tão queridos quando te encontram na rua, só que nunca podemos trabalhar para eles. Há a ilusão de pensar que temos quilos de encomendas do estrangeiro. Isso é borrice. Não sei como é que podem pensar que temos imenso trabalho, porque desde quando é que Portugal é Notícia? "Vocês têm imenso trabalho?". Trabalho de onde?

33 - Embora afirme que já não se sente fotojornalista, se a convidassem voltaria a trabalhar em jornais?

Para editar, gostava imenso. Gosto muito do trabalho de edição. De todos os livros da Kameraphoto, sou eu que os edito. De arranjar uma lógica de sequências, escolher o

fotógrafo certo para fazer determinado trabalho. Porque quando se conhece os fotógrafos também é fácil perceber em que é que cada um é melhor a fazer.

Entrevista a Steven Governo, repórter fotográfico da Global Imagens

Realizada a 9 de outubro de 2012, em Lisboa

Biografia

«Comecei, em 1992, na Associated Press, onde estive um ano. Na altura, o editor da agência foi convidado para ir para o jornal *A Bola*, no final de 1992. No início de 1993, fui trabalhar com Fernando Ricardo, n'*A Bola*, onde estive quatro anos. Depois, ele saiu para Edipress, em janeiro de 1998, e voltei a ir com ele. Estivemos juntos até dar-se a separação da empresa, em 2000, e eu fiquei na parte do grupo que ficou com o *24 horas*. Mais tarde, fomos adquiridos pela Lusomundo-PT, Controlinveste, onde estamos agora. Portanto, acabei por nunca trabalhar só para um jornal, mas sim para vários. Já estamos há algum tempo a trabalhar para o *JN*, *DN*, etc. Desde 1992 até 2008, fui sempre colaborador da Associated Press.»

1- Existem diferenças entre fotografar para agência e para o jornal?

A primeira grande diferença é que na agência trabalhamos muito sozinhos. Obriga-nos mais a procurar a notícia por nós próprios e não estar dependentes de um redator. Outra diferença é que temos de ser muito sucintos na fotografia. Poucas fotos, mas que digam tudo. Íamos fazer uma conferência de imprensa para a AP e colocámos três fotos na linha. Chega. Isso obrigava-me a ser mais criterioso na escolha da fotografia, tanto a fotografar como a editar. No jornal, não. Desde que os jornais passaram para grupos económicos, já não servimos apenas uma publicação, mas sim três ou quatro publicações e o *online*. Ainda hoje, na minha cabeça, continuo a funcionar como agência; nunca posso esquecer que tenho de servir várias publicações, de fazer mais fotos, tenho de pensar no arquivo. E hoje em dia, usa-se muito o arquivo.

1a) - Alguma vez lhe fez confusão ter de fotografar para vários jornais?

Nenhuma. Faz muita confusão às pessoas que trabalham nos jornais – diretores, editor, redatores. A mim, não faz confusão nenhuma. Continuo a fazer o meu trabalho.

2 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A função social é a mesma de um redator-jornalista, o meio é que é diferente. Basicamente, é isso: relatar factos e acontecimentos da forma mais objetiva possível

para dar mais informação ao leitor, para que ele possa fazer o seu devido valor dos factos, neste caso, da imagem.

3 – Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes nos últimos vinte anos de exercício fotográfico? 4 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Começo pela segunda pergunta. Tendo em conta a minha maneira de ver as coisas, não acredito que realizei um trabalho que tenha tido assim tanto impacto nas pessoas. Sinceramente, não vejo. Curiosamente, os trabalhos que mais me marcaram foram feitos nos desportivos, n'*A Bola* e na Associated Press. Não foram nos jornais nacionais. Nos jornais desportivos até podemos andar mais à mercê do redator, mas o trabalho é muito de equipa.

5 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tento ser objetivo o máximo possível. É precisamente essa a nossa obrigação: não deturpar seja o que for para dar toda a realidade possível ao leitor para, quando vê a foto, decidir por ele que juízo faz da notícia.

6 - Enquanto editor, a que critérios recorre para selecionar as fotografias?

Para além do critério da objetividade, sempre. Hoje em dia, faço algum trabalho de edição, também ajudo na editoria e, lamentavelmente, sou obrigado a dizer que procuro uma foto que esteja focada, bem iluminada, por exemplo. Infelizmente, já chegámos ao ponto das fotografias nalguns sítios serem feitas pelos correspondentes.

7 - Considera que a sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Intervém bastante. Tive uma escola de agência, não propriamente de jornal. É uma escola completamente diferente. As pessoas que me ensinaram na altura tinham uma visão muito própria do jornalismo e do fotojornalismo, ou seja, eles serviam jornais e não o leitor diretamente. O critério de exigência e de objetividade é altíssimo. O cliente tanto pode ser um jornal regional como a *Newsweek*. Portanto, essa foi a minha escola. Em termos de agência, o que acontecia muitas vezes é que nós trabalhávamos sozinhos. É raríssimo trabalhar com o redator. Só em história é que acontecia. No dia-a-dia, não, o que obriga a que nós tivéssemos de contar a história pela fotografia. Um exemplo muito claro: íamos a uma conferência de imprensa onde

se seguia o anúncio, por exemplo, da austeridade. Não íamos mostrar Vítor Gaspar sorridente. Obviamente que o íamos mostrar com um ar cabisbaixo, no início. Agora, já não. Depois de tudo o que se passou ao longo deste tempo, se calhar, não. Aconteceu com um dos meus professores da altura. Tive na conferência de imprensa, a primeira de Gaspar, e as fotos que ele punha na linha eram fotos do ministro cabisbaixo. Nesta última conferência, pusemos os dois a mesma foto, que é ele todo sorridente. Ou seja, já não lemos a coisa da mesma maneira; temos uma visão mais crítica. E aí entra também o cunho pessoal. Nós próprios já sentimos que estão a "gozar" connosco. A ideia que tentamos passar é essa também. E, de facto, ele naquela conferência de imprensa esteve muito sorridente. Portanto, não foi tanto o que partiu de nós, mas também mostrar o que se passou. Nesse aspeto é que eu digo que é o nosso trabalho é diferente, nosso, quer dizer, o trabalho de agência de jornal. Como aprendi muito com agência e com pessoas que respeitam muito o código deontológico, já estavam há muito na profissão, obviamente que absorvemos um bocado isso. Hoje em dia, isso marca muito meu trabalho.

8 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Não destaco nenhum. Para já, gosto do fotojornalismo. Não me via a fazer outro tipo de fotografia. A primeira coisa que eu procuro é dar a notícia na foto. Se eu puder, conferir o meu cunho estético e o máximo de qualidade possível, ótimo. Mas privilegio, essencialmente, a objetividade e informação na fotografia. Como tive escola de agência, utilizo muito teleobjetivas. É uma escola completamente diferente. O ângulo é mais fechado. Vejo, por exemplo, o *Público* que é um jornal que privilegia muito grandes angulares. Embora não seja fã, gosto muito de dois ou três fotógrafos do *Público*, sobretudo de Daniel Rocha; sou fã do trabalho dele. Mas como sou de agência, a escola é muito de teleobjetiva; é muito fechada. Acho que, principalmente, esse é o meu cunho. Recorrer frequentemente às teleobjetivas.

9 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Sem dúvida, objetividade. O cunho pessoal é importante e eu gosto, mas não ao ponto de afetar a notícia. Para mim, isso é o mais importante na fotografia.

10 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade, que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Não vejo contradição, mas sim complementaridade. Desde que o fotógrafo consiga manter-se fiel ao seu trabalho e ao trabalho de jornalista, desde que a estética não interfira com isso, não vejo problema nenhum.

11 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Enquanto fotógrafo, temos de ter a noção que estamos a trabalhar para um leitor. Não estamos a expor arte. Paga para ler e para ver notícias. A nossa obrigação é não deturpar a realidade. O cunho pessoal é bom e importante; consigo distinguir o trabalho de muita gente à custa disso, mas também vejo que eles não deixam que isso interfira com a notícia.

Não vamos colocar uma fotografia com uma pessoa que estava, por acaso, a rir-se, num acidente de automóvel onde morreram três pessoas. Isso não pode acontecer. Enquanto editor, vai dar aos mesmos critérios.

12 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não é uma concorrência. As pessoas que gostam de jornais continuam a apreciar fotografia. Quem gosta de televisão vê televisão. Tenho a impressão que as pessoas que veem as imagens de um conflito de uma manifestação, não diria que se esquecem, mas lembram-se mais facilmente de uma boa fotografia do acontecimento do que de pancadaria de uma manifestação que aparece na televisão.

13 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Não estou disposto a ir até aos meus limites legais e até aos meus limites deontológicos. Não chegaria ao ponto de pisar seja quem for por causa de uma fotografia. Não.

14 - A fotografia tem sido valorizada pelos órgãos de comunicação onde tem exercido funções nos últimos vinte anos ou desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo

escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Em Portugal, não. De todo. O redator continua a ser visto como o intelectual, tem de ter o seu espaço. Os gráficos são aqueles que chegam às cinco da tarde e às oito têm de ir jantar. Por isso, a página é aquela e não dispostos a mudar seja o que for em termos de espaço para dar mais valor a uma imagem ou não. Portanto, não é valorizada de maneira nenhuma.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Sem dúvida que é mais valorizada lá fora. Há muita gente que compra uma revista só pela fotografia que vem na capa.

16 - Considera que o trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, por norma, funciona como um bom trabalho de equipa?

O trabalho de redator não diretamente. Já vamos para um trabalho condicionados por um editor de secção. Não há editores de fotografia em Portugal. Há quem diga que existe, mas não há.

17 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Já alterou e várias vezes. Esse é o perigo do artigo de fotografia, que é uma coisa muito valiosa, mas que tem de ser usado com muita lealdade. Uma fotografia de um treinador, tal como aconteceu, a fazer um gesto com a mão, num dia em que está bem-disposto tem muita piada, no outro dia, o treinador vai-se embora e fez um gesto parecido para o público, e usa-se a mesma foto. O texto não só dizia que ele tinha sido ofensivo para o público, como a mesma foto teve um significado completamente diferente.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Facilitou-nos o trabalho, por um lado, isto é, temos máquinas mais rápidas, conseguimos ver no momento se o trabalho correu bem ou mal. Facilitou-nos neste aspeto. Em termos da captação da imagem, acho que prejudicou bastante. Faz falta a escola de parar para pensar. Dispara-se muito e pensa-se pouco. Depois quando for para sentar à frente do computador, logo se vê. Se for preciso, escurece-se aquela

cara, retira-se a fachada do prédio que está cheio de luz. Nesse aspeto, acho muito perigoso. Hoje em dia, os fotojornalistas ou que têm um trabalho de fotojornalista dependem muito do digital para resolver, não o problema do momento de fotografar, mas depois.

19 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Basicamente, se for necessário, aclarar, escurecer um pouco, dar um bocado de contraste, nada mais.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Não deve passar desta pequena estética: por exemplo, até pode ser importante dar um tom mais baço num céu cinzento, se for para o jornal, pois a diferença será pouca, mas na revista faz diferença até na publicação em papel. Não vejo qualquer problema em retirar ou aumentar o contraste, escurecer. Tudo bem. Agora, alterar nunca.

21 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Sem dúvida, como já aconteceu. A *Newsweek* ter sido obrigada a emitir um pedido de desculpas aos leitores e assinantes por ter comprado uma fotografia a um fotógrafo e foi completamente adulterada. Isso, sem dúvida, abalou a crença que os leitores tinham neles. Nunca deveríamos chegar a esse ponto, mas estamos lá. Em Portugal, não se faz tanta manipulação a este nível, mas já colegas a apagarem certas coisas numa fotografia, não ao ponto de deturpar, mas não tenho dúvidas que os portugueses já não têm a mesma crença e é por causa de tudo. Não só que se passa cá como lá fora.

22 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Era evitável. Aí a responsabilidade recai sobre os órgãos de imprensa escrita e os *online*, que usam muito a fotografia, porque há limites deontológicos e legais. Um fotojornalista está obrigado a respeitar esses limites, um cidadão não. Temos a lei da imprensa, o código ético e deontológico, que não só direitos comos deveres. Somos obrigados a respeitar esses deveres e os limites; os cidadãos acham que não. Por um lado, acham bem porque não têm uma carteira profissional. Por outro lado, é a total

inresponsabilização daquilo que eles fizeram. Fazem uma fotografia, mandam para o jornal e o jornal publica. Aí, a responsabilização recai sobre nós por várias razões. Não só porque temos uma obrigação com o leitor, de ter limites e respeitar certas coisas por sua causa, como estamos a dizer ao público em geral que façam o que quiserem: tirem fotografia de um morto na estrada, violem o que quiserem, porque nós publicamos. Neste aspeto, acho isso perigoso.

23 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Acontece porque é mais barato. Em relação à questão de pôr em causa a identidade do jornal, sim e não. Quanto à Global Imagens, ela existe por uma questão fiscal. É tão simples quanto isto. Face aos despedimentos no futuro. Em termos de identidade, a Global Imagens não existe. Nós continuamos a trabalhar apenas segundo a linha editorial das publicações que nos contratam, por assim dizer.

24 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem? Como vê o futuro do fotojornalismo em Portugal?

Negro. Basicamente, as pessoas que estão a tomar conta dos jornalistas são merceeiros e não têm capacidade cultural para entender certos caminhos, certos investimentos. Portanto, vejo muito negro o nosso futuro.

25 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Não. Dou um exemplo claro: na Global Imagens criou-se, ao início, uma vontade enorme de fazer vídeos. Não só na Global Imagens, mas noutros grupos também acontece; estão a pôr fotógrafos a fazer vídeos. Não acho que não sejam capazes, mas, à partida, não gostam de fazer vídeo. O produto nunca vai ser bom. Se calhar, estamos a perder bons fotógrafos e estamos a encher as edições *online* de entulho e vídeos mal feitos, que não interessam nada, apenas porque as administrações acham que aquele é o caminho. Não vejo bons exemplos em Portugal. No *Jornal Notícias* e *Diário de notícias*, as fotogalerias, que poderiam ser uma mais-valia para as empresas, incluindo em termos de publicidade, são completamente postas de lado. Às vezes, fazem uma

com uma semana de atraso. É aí que temos de começar a rentabilizar o nosso trabalho.

26 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Não. Já foi bem paga, mas agora não. Tenho ideia que isso se deve ao facto de já olharem para nós como um mal necessário do que propriamente o investimento, como o contexto económico que se está a viver no presente. Como entregar a revisão do código deontológico ao bandido, facilitaram certas medidas a serem impostas nas empresas.

27 - Como vê os seus vinte anos de profissão?

Com mágoa. O desinvestimento nas pessoas e na profissão é brutal. Inevitavelmente, o fotojornalismo irá ser mais visível nos *iPad* e novas plataformas digitais. Em termos de jornais, será num número cada vez mais reduzido e em publicações muito específicas, semanários, publicações da especialidade. Nos jornais, em termos de quadros na empresa, acho que vai acabar. Esta crise começou com a concentração dos jornais em meios económicos, no final dos anos 90, e agravou-se nos últimos anos com a questão da globalização, mudança de situação económica. Influenciou negativamente para os jornalistas e favoravelmente para as empresas. Mas diria que esta situação começou mais com a passagem dos jornais para grandes grupos económicos.

28 - Quantas pessoas estão na Global Imagens, em Lisboa?

Há volta de doze ou treze pessoas, em Lisboa, o que é muito pouco[1]. Os diretores e os editores são quem tem permitido que os correspondentes redatores façam as imagens. Os fotógrafos nada têm a dizer sobre o que vai sair ou não. Sempre que fiz isso, tive ameaças de processos disciplinares. Portanto, é assim.

1

Em 2014, a Global Imagens dispensou oito fotógrafos, em Lisboa, e quatro, no Porto. Steven Governo foi um dos repórteres que foi alvo do despedimento coletivo na Controlinveste.

Entrevista a Tiago Miranda, fotojornalista do semanário *Expresso*

Realizada em março de 2012, no Saldanha, Lisboa

Biografia

Começou a fazer fotografia aos onze ou doze anos quando lhe oferecem uma máquina. Depois, aos treze, mudou-se para Macau. Os pais inscrevem-no no Curso de Fotografia do Politécnico, onde permaneceu até aos dezassete anos. Regressou a Lisboa, onde estudou *Design de Comunicação*, na Faculdade de Belas-Artes. Em simultâneo com o curso das Belas-Artes, frequentou o IADE, em pós-laboral. Trabalhou nos Fazedores de Letras até ao fim do curso. Entrou para o *Expresso,* em 2005, onde ainda hoje permanece.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

A função primária do fotojornalista é quase a de ser um assessor do historiador: é o registo constante da realidade, da atualidade e do presente.

2 - Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes desde que começou a trabalhar como fotojornalista? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Não consigo apontar fotografias que mais me marcaram. Consigo sim dizer trabalhos que mais me marcaram. O primeiro trabalho que me marcou, no *Expresso*, foi quando nevou em Lisboa. Vem tudo a correr para Lisboa e eu a ir para o Alentejo. Fujo de Lisboa e fotografo a neve no Alentejo. Naquela altura, sou o único suficientemente idiota para o fazer e acabei por ser dos poucos a fazer essas imagens. Tenho trabalhos que são importantes em níveis diferentes: há trabalhos que são mais importantes para mim, outros para o jornal e outros para o público.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Não sei muito bem o que é isso de ser objetivo. Sei que os trabalhos que me sinto melhor a fotografar é quando estou a fazer alguma coisa para a qual até àquele momento me é absolutamente indiferente. Por exemplo, quando vou fotografar uma pessoa e até ao momento não a conheço, não tenho qualquer sentido crítico em

relação a ela. Quando vou fotografá-la começo a estudá-la, a ler, a observá-la, a absorver tudo em relação àquele assunto e vou construindo, da forma mais objetiva possível, um sentido crítico quanto a essa pessoa ou assunto.

5 - Enquanto editor, a que critérios recorre para selecionar as fotografias?

A seleção é feita quando estou a fotografar e não no momento em que passo as imagens para o computador. As fotografias são uma constatação do que já achei. E, sobretudo, se aquela imagem corresponde ao que eu quis fazer ou o que eu quis ver.

6 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Sempre. Voltamos à questão da objetividade: não consigo separar a minha pessoa do sentido crítico. O sentido crítico vai construir uma imagem com base numa determinada situação e história.

7- No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Primeiro, vem a comunicação. A técnica e a estética é uma consequência disso. Por exemplo, fui fotografar os monges da Cartuxa com José Luís Peixoto. Todo o trabalho, do princípio ao fim, tem duas características: é escuro e é azul. É escuro porque não tem muita luz, eles vivem um pouco na escuridão, e é azul porque tudo aquilo é muito frio. Isso é uma consequência do que aquilo é. A técnica e a estética é sempre uma consequência do que se quer comunicar.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Partindo do princípio da imagem que documenta alguma coisa que aconteceu: uma fotografia que merece estar na primeira página e chama a atenção de toda a gente é uma boa imagem. Primeiro que tudo, é importante que uma fotografia consiga concentrar nela tudo o que aquele momento envolveu; concentrar naquele momento toda a história, quer tenha demorado um minuto, como um dia ou vários. Depois, se está construída de tal forma que não se consegue tirar os olhos dela. De certa forma, também é uma função do fotojornalismo: publica-se para fazer a pessoa interessar-se ou informar-se por determinada história.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

A fotografia é o fotógrafo. O escritor não é caneta. A caneta é o meio. Ponto. Não há paradoxo nenhum.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Quando o fotojornalista for mentiroso, aldrabão. Quando não for verdadeiro. Às vezes, acontece em coisas simples. Normalmente, as pessoas vão para o Photoshop, mas a história pode ser manipulada no próprio momento, que é o mais normal. E, às vezes, sem crer. Por exemplo, aquela história do miúdo que foi encontrado com a camisola de Portugal, após o Tsunami. Às tantas, a Federação Portuguesa de Futebol trá-lo a Portugal e faz uma conferência de imprensa com o miúdo. Está tudo a fotografar e há um fotógrafo que não consegue fotografar e começa a dizer. Porque há fotógrafos que estão sempre a dar ordens ao fotografado. "Faz isto e faz aquilo". Esse fotógrafo diz aos elementos da Federação para pôr o miúdo de cima da mesa para conseguir fotografar melhor. Nesta situação, o próprio fotógrafo cria uma situação surreal e ridícula sobre o que se está a passar. Em casos destes, não é preciso Photoshop e estas situações são mais comuns para adulterarem o real e ninguém se lembra disso. Outra situação: na primeira manifestação dos indignados, à Assembleia da República. Às tantas, surge uma pequena confusão que demorou dois minutos. Naquela confusão, a alguns metros atrás, há uma pessoa que se sente mal e desmaia. Quase noventa por cento dos fotógrafos deslocam-se para lá a fotografar a pessoa no chão com os outros a agarrarem, a polícia à volta. Ao fotografar aquilo, dá a impressão que a pessoa caiu por incumbência da confusão que houve e aí é ser aldrabão. Acontece situações destas todos os dias.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

São linguagens e abordagens completamente diferentes. Até mesmo fisicamente. Um *cameraman* tem um tripé e uma máquina de filmar, enquanto um fotojornalista tem

de andar sempre de um lado para outro. Vai para longe, vai para perto. Não tem nada a ver.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

A nível físico, até hoje, estive disposto a ir até onde foi preciso. Não sei bem responder porque nunca estive numa situação em que pensei "a partir daqui não vou". A nível ético, a minha linha limite é a privacidade das pessoas. A partir do momento em que estou a invadir a privacidade de alguém e não tem nada a ver com a história que estou a fazer ou com a história que é preciso comunicar ou informar, é o limite.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelo *Expresso*? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Acho que sim. Entre a imagem e o texto, valorizam primeiro o texto, como toda a comunicação social. Mas valorizam. O *Expresso* tem cadernos muito diferentes e conforme esses cadernos é dada uma valorização completamente diferente. Por exemplo, no primeiro caderno, depende do número de páginas. Como tem poucas páginas, é dado, talvez, 40 por cento para a fotografia e 60 para o texto. Já na revista, é o inverso. Tem mais espaço a fotografia.

14 – O trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, por norma, funciona como um bom trabalho de equipa?

Sim e o inverso também. Acontece, por vezes, ter uma grande fotografia, mas como ele não tem nada para escrever sobre isso, a fotografia cai. O inverso é mais difícil de acontecer. Mais uma vez, os jornais são controlados por redatores. Os editores são redatores. Portanto, a cadeira de importância começa no redator. Isso é natural. Acho que sempre foi assim e é algo que está instituído.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

É igual. É uma questão de linha editorial. Agora, no mundo existem é mais exemplos para comparar.

16 - Geralmente, a escolha da legendagem é da autoria do editor de secção ou de fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Que me lembre não. Até porque seria um momento em que faria algum barulho.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

No jornalismo, não posso responder a isso porque quando entrei já se existia digital.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Faço tudo ou quase tudo o que faria ou seria possível fazer no laboratório.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Até onde o fotojornalista quiser, desde que não minta e não desvie o sentido da realidade.

20 - A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Não. Quando se entrou na era digital, houve um momento em que existiu uma grande desconfiança, agora já não. O redator sempre teve toda a possibilidade do mundo para dizer o que quiser e as pessoas deixaram de acreditar nele?

21 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Vejo bem e não vejo como concorrência. Apenas como um cidadão comum que escreve ou envia para o jornal uma imagem a denunciar qualquer coisa. É um ponto de partida e depois um redator pega naquilo e constrói a história. Durante a última manifestação dos indignados, em que houve mais confusão à séria e dois fotojornalistas foram agredidos, estava a falar com um colega meu que também é fotógrafo e passava pelo Chiado com um assistente ou uma aluna dele. Ela tinha ficado para trás e dá-se aquela confusão. Mal acontece a confusão, ela deixa de fotografar e depois só fotografa o fotojornalista no chão. Isto é a grande diferença entre um cidadão normal e um fotojornalista, que está lá, fotografa constantemente, sempre obcecados com a história. O cidadão – e muito bem - afasta-se e fotografa no início e no fim.

22 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Primeiro, o que é que eu penso da redução do *staff*? Acho mal porque acontece por motivos economicistas de redução de custos. O que isso provoca é uma descaracterização da visão de cada jornal. Quanto ao recurso à agência, é a coisa mais natural do mundo, que acontece há décadas. Podemos falar de agências internacionais e depois podemos falar de Lusa. No *Expresso*, recorre-se muito a uma agência do Porto, a nFactos. Havia dois fotógrafos do *Expresso* no Porto e agora só há um, Rui Duarte Silva. O mais importante faz o Rui e os outros trabalhos é a nFactos. Mas aí também é algo diferente.

A desvalorização da identidade não é por causa da agência ou do recurso a *freelancers*, mas sim pela redução do *staff*. Começa-se a ter mais imagens publicadas de outros profissionais fora do jornal e começa-se a ter uma imagem mais universal do que quem trabalha para o jornal. Um freelancer não se consegue adaptar por trabalho. Por exemplo, um freelancer é contratado. Vai apostar no seguro ou vai tentar arriscar. Estou há sete anos no *Expresso,* ou Jorge Simão ou António Pedro Ferreira, que trabalham há décadas no jornal, podem entregar um trabalho com imagens todas azuis, desde que aquilo fizer sentido. Um *freelancer*, se entregar um trabalho assim – primeiro não acredito que o faça –, a reação não é mesma.

23 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Há três anos tinha muitas certezas, agora já não sei responder. Há três anos, pensei que a fotografia iria ser muito valorizada, tal como está a ser valorizada agora. Não em termos monetários, mas em termos de notoriedade. E refiro-me em relação ao público. Quanto ao espaço físico, não é o melhor momento para falar disso, porque os jornais estão com poucas páginas, há uma "guerra" entre o texto e a foto. Não se pode ter tudo. É um momento complicado para se falar disso.

De repente, com os telemóveis, toda a gente começou a fotografar. A empresa *Instagram* foi vendida por mil milhões de dólares, o que reflete a utilidade. A pergunta é: O que é que isso vai provocar? Uma banalização ou uma maior valorização.

No início, quando referi que a função do fotojornalismo deveria ser o assistente do historiador, o bloco de notas, é, para mim, de facto a grande função do fotojornalismo. Por outro, o que o chamado amador acaba por ser lixo histórico porque não vai servir para absolutamente nada. Primeiro, porque não tem coerência, porque não é

arquivado e terceiro a maioria das coisas não tem credibilidade histórica. No presente sim, mas daqui a vinte anos não vale nada. A questão é saber se as pessoas vão perceber essa diferença.

24 - A forma como as imagens vão ficar arquivadas, daqui a muitos anos, preocupa-o?

Tenho três arquivos, basicamente, e estão em suportes diferentes. E há fotógrafos com mais antiguidade que têm mais. Essa memória é muito importante. Daqui a 50 anos, estes suportes não estão obsoletos, o problema é que vai ser caro mantê-los. Há dias, estávamos no jornal, e um gráfico perguntou onde é que poderia arranjar a fotografia a colocar o cravo de cima do cano da espingarda. A fotografia é a mais icónica sobre o 25 de Abril. Ninguém sabia de quem era a imagem. Ninguém se lembra de quem era a imagem. O To-Pé foi o único que disse: "Essa é do Sérgio, mas nem sabia o sobrenome". Esse é o exemplo de um país que está nos primórdios da fotografia. Não é por acaso que só existe um livro sobre fotografia, em Portugal. Esse é o grande problema da fotografia nacional.

25 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Há fotógrafos que estão a saber aproveitar isso muito bem.

Entrevista a Tiago Petinga, fotojornalista da Lusa

Recebida por *e-mail* a 21 de dezembro de 2012

Biografia

Tiago Petinga, nascido a 4 de setembro de 1969, em Lisboa. Estudou no IPF (Instituto Português de Fotografia), entre 1991/1992, e concluiu, em 1994, o Curso Avançado de Fotografia do Ar.Co. Em 1994, fundou, com um grupo de amigos, o laboratório de impressão e revelação "Prova de Contacto". Assistente do fotógrafo polaco de arquitetura e viagens, Nicolas Sapieha, entre 1993 e 1995. Em janeiro de 1995, entrou no Grupo Forum como fotojornalista, tendo publicado nas várias revistas do grupo editorial: *Forum Ambiente*, *Descobrir*, *Forum Estudante*, *Casas de Portugal*, *Unicre*, etc. Desempenhou as funções de editor de fotografia da revista *Forum Ambiente* até novembro de 1997, data em que abandona o projeto. Em janeiro de 1998, ingressou no jornal desportivo *Record* como estagiário, entrando em abril do mesmo ano para os quadros da agência Lusa, onde continua a trabalhar como fotojornalista.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Uma fotografia documental tem, acima de tudo, que informar. Uma imagem de agência ou imprensa deve condensar, se possível, toda a informação possível do evento ou situação retratada.

2 - Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes nos últimos vinte anos de exercício fotográfico?

Considero mais importantes os meus trabalhos de reportagem em Timor-Leste em 1999 e 2002, a situação volátil na Guiné-Bissau ao longo dos anos, a ressaca do sismo no Haiti, o dia-a-dia das tropas americanas no Afeganistão, em 2010, e, por último, o início da revolta na Líbia, em 2011.

3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

As imagens de Timor-Leste foram muito utilizadas e publicadas na altura, e o trabalho efetuado no Haiti teve boa aceitação na imprensa internacional.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Um fotógrafo de agência tem que ser, sempre, objetivo no que retrata.

5 - A que critérios recorre para selecionar as suas fotografias?

Recorro sempre a uma tentativa de estabelecer um fio narrativo que permita ao leitor e cliente um olhar pessoal, quase de participante, na ação testemunhada. A composição é tudo.

6 – A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Sim, não há possibilidade de escapar a situações emotivas e stressantes, sem sair impressionado ou debilitado mentalmente.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Uma luz bonita, sempre que possível, o momento certo no acontecimento e uma boa composição de imagem.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Como já afirmei anteriormente, uma boa imagem de agência deve condensar tudo se possível, num fotograma. O leitor deve apreender de imediato o que se passou.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Infelizmente em determinadas situações aberrantes e violentas, pode-se extrair imagens de uma plasticidade tremenda e bela. É de facto um paradoxo quase cruel.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Costumo dizer na brincadeira que um fotógrafo pode ser um grande mentiroso. No dia-a-dia é muito fácil transformar um determinado acontecimento como uma manifestação com meia-dúzia de intervenientes, numa situação grandiosa e emotiva.

11 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de

prender a atenção do público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

A concorrência da fugacidade das imagens televisivas não me assusta. Assusta-me mais o banalizar da imagem "fácil" e descuidada.

12 - Até onde está disposto a ir para obter uma imagem exclusiva?

Estou disposto a tentar tudo desde que não colida com a minha personalidade, ética e civismo. Tenho portanto, muitos entraves.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelos órgãos e comunicação onde tem exercido funções desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Pessoalmente, como fotógrafo de agência, sinto que na imprensa nacional, ao contrário do que acontece no estrangeiro, se descura e ignora o "nosso" trabalho. Em relação à percentagem, isso depende da publicação em si e assunto retratado.

14 – O trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom trabalho de equipa?

Acho que por vezes pode condicionar o trabalho, embora em agência, o fotojornalista consiga ter mais liberdade de ação do que na imprensa escrita nacional.

15 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

A fotografia é muito mais valorizada na imprensa internacional.

16 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Que me lembre, não.

17 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

O que noto desde o "desaparecimento" do analógico é, sem dúvida, a banalização da imagem em muitas situações. Valoriza-se muito a rapidez e descura-se a qualidade, por vezes.

18 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Pessoalmente, não faço muitas alterações. Limito-me a reenquadrar, quando necessário, faço um ajustamento em termos de tonalidade e exposição.

19 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Não mais do que pessoalmente faço.

20 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

Sim, concordo.

21 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

As editorias recorrem a fotografias de agência com a desculpa da economia de meios e salários.

22 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

A opinião geral no nosso meio é a de que após uma notória deterioração da profissão, se seguirá seguramente uma nova aposta, num segmento de qualidade e de reportagem. O suporte dos *tablet*, e a utilização na Internet é, sem dúvida, o futuro da carreira.

23 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Alguns estão, mas com a crise de valores que grassa na imprensa nacional, pouco poderão mudar num futuro próximo.

24 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Em Portugal não, de maneira nenhuma.

Entrevista Tiago Sousa Dias, fotógrafo do *Correio da Manhã*

Realizada em Lisboa, em março de 2012

Biografia

Filho do falecido fotojornalismo do *Diário de Notícias*, Pedro Sousa Dias, Tiago Sousa Dias cresceu com a fotografia e aprendeu a compreender desde pequeno a sua linguagem. Nasceu a 24 de outubro de 1971, em Lisboa. Estudou Artes Gráficas e Design Gráfico, na Escola António Arroio. Na tropa, prosseguiu nas artes gráficas, no Centro Gráfico do Exército. Tirou alguns cursos de fotografia. Trabalhou num *atelier* de artes gráficas. "Há quinze anos, quando as multinacionais começam a dominar o mercado" - refere -, passou para os jornais. Embora tenha realizado vários trabalhos em fotografia, no jornalismo, começou por estagiar no *Diário de Notícias* e depois entrou para o *Correio da Manhã*, onde ainda hoje permanece.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Essencialmente, informar sobre o que se passa, quer seja em Portugal, quer a nível mais global. O direito que as pessoas têm de saber o que se passa no mundo.

2 - Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes desde que iniciou funções como fotojornalista? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Lembro-me de um trabalho, quando cheguei ao *Correio da Manhã*, que me marcou muito. Fui um trabalho muito simples. Desloquei-me à Margem Sul porque não havia eletricidade. Fiz o trabalho e, entretanto, algumas pessoas disseram-me que a nossa equipa deveria de ir ver um senhor que estava desempregado, com três filhos. Eu já tinha feito um estágio meio-tablóide, no *Diário de Notícias*, e nunca tinha sentido o que senti naquela altura: Fiz as fotografias. Na altura, ainda me passou pela cabeça "por que é que estou aqui a explorar a imagem deste desgraçado. Fiz a foto mais ou menos por frete. A foto foi publicada e, três dias depois, o jornal volta a publicar a mesma imagem. Isto porque as pessoas da região, inclusive o presidente da Junta de Freguesia, ficaram muito sensibilizados com a história. O que aconteceu foi que aquilo que para mim pode ter sido um frete, resolveu a vida àquela pessoa. A partir desse

momento, passei a ver as coisas de uma maneira diferente. Mais importante do que outras fotografias da Cimeira dos Açores, com as quatro figuras importantes que lá estavam.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Mesmo que as imagens sejam feitas de uma forma subjetiva, a objetividade tem de estar sempre presente. É preciso que as pessoas percebam a mensagem que estamos a transmitir através da imagem. Temos de interpretar bem os acontecimentos para não dar a ideia errada do que está a acontecer. Às vezes, mesmo sem manipular, na fotografia é fácil acontecer.

5 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

A maneira de fotografar é subjetiva. Tem a ver exatamente como cada um vê as coisas, o que chama mais a atenção. Eu, quando disparo, é aquilo que me toca mais sobre qualquer coisa que faz pensar. Não faço um disparo sem razão; há sempre um momento em que sentimos que vale a pena.

6 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Tento sempre desenhar a fotografia. Torná-la o mais bonita possível e, mais bonita, o que não quer dizer que seja cor-de-rosa, mas bem composta. Felizmente, tive a oportunidade de aprender muito nessa área na escola. Não perco muito tempo a desenhar a fotografia; faço o enquadramento e vou direto ao assunto. Tecnicamente, reajo a cada situação de maneira diferente.

7 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Quando era estagiário, houve uma pessoa que me disse uma coisa, que foi Álvaro Tavares, do *Diário de Notícia*, que achei brilhante e continua a funcionar na mesma maneira: “Uma boa fotografia é aquela que gostaria de ter feito”. Se eu não gostava de ter feito, pode ser muito boa, mas a mim não me diz nada. Uma boa fotografia é aquela que gostava de ter feito.

8 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

É inevitável. Posso estar ao lado de um fotógrafo a fazer a mesma imagem, mas ele pode estar a dar atenção a um pormenor diferente do meu e a dar outra interpretação do acontecimento.

9 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Às vezes, é fácil dar a entender uma situação diferente do que realmente aconteceu. Por exemplo, duas pessoas a cumprimentarem-se pode, num momento congelado, parecer como estão a dar o beijo na boca. Como o cumprimento entre a Angela Merkel e o Nicolas Sarkozy.

10 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

É uma linguagem diferente, embora esteja muito próxima. A informação é a mesma, mas até é tecnicamente concebida de uma maneira diferente. A fotografia tem de se disparar num momento próprio. Tem de se ter no mesmo fotograma toda a informação.

11 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Até onde me apetecer. Sigo-me mais pela minha cabeça do que pela cabeça dos outros.

12 - A fotografia tem sido valorizada nos jornais onde tem exercido funções nos desde que começou a trabalhar como fotógrafo, em especial no *Correio da Manhã*? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Cada vez mais. Cada vez é mais importante e imprescindível ter uma boa foto que chegue rapidamente ao leitor. O texto deveria ter mais espaço, mas as páginas também deveriam ser maiores. A fotografia já tem um espaço razoável, mas os textos do *Correio da Manhã* parecem-me sempre curtos.

13 - Considera que o trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, por norma, funciona como um bom trabalho de equipa?

Acontece de tudo. Muitas vezes, quem tem a mão na história é o jornalista e temos de seguir em conjunto o que o jornalista pede. Outras vezes, é o fotógrafo que tem a história na mão e o jornalista tem de ir seguindo o que se consegue.

13a) – No *Correio da Manhã*, não existe a ideia de que o trabalho do fotógrafo só serve para ilustrar o texto do redator?

O apêndice no *Correio da Manhã* já não existe, mas ainda há essa ideia nalguns jornais. Cada vez mais isso tem tendência a desaparecer, pois não faz sentido. O fotógrafo tem de pensar por ele e ser jornalista; saber interpretar as coisas e estar à espera que alguém diga: "dispara agora".

14 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

É igual. Os fotógrafos têm um nível semelhante, o cenário é que muda.

15 - Geralmente, a escolha da legendagem é da autoria do editor de secção ou de fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Há, inclusivamente, casos em que a legenda é escrita antes de a imagem ser colocada na página e depois não bate certo. É bom que quem escreve a legenda tenha o cuidado de se informar junto de quem fez a imagem. O problema das legendagens trocadas existe cada vez menos, mas ainda acontece.

16 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Deixei de ser tão certeiro em cada disparo que fazia. Passei a filmar, pois no momento em que é para disparar, passei a fazer dez disparos seguidos. É uma maneira de fotografar diferente para melhor: mais seguro, mais fiável. Depois, chego à conclusão que os automáticos, desde que as pessoas percebam o que estão a fazer, também se podem usar.

A fotografia está cada vez mais exigente do que era há alguns anos. Tecnicamente, é mais fácil, mas o fotógrafo deixou de ser o apêndice do jornal. Notei uma evolução muito grande nesse aspeto. Cada vez se dá mais importância à imagem

17 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

O trabalho que era feito no laboratório.

18 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Não manipulo a verdade de forma nenhuma. É natural que dê menos ou mais contraste para a foto ser melhorada. O original não quer dizer que seja o mais fiável. Se tiver, por exemplo, muitos meios-tons tem de se mexer.

19 - A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

As pessoas estão cada vez mais habituadas a ver imagens que não verdadeiras, principalmente, na internet. Eu próprio tenho dúvidas quando vejo algumas imagens no *facebook*, se aquela imagem é verdadeira ou se já foi alterada para me conseguir rir um bocadinho da situação. É complicado e perigoso. Embora as pessoas não tenham motivos para deixar de acreditar nos jornais, podem ser influenciadas por essas situações. As pessoas têm a noção que é fácil manipular, muitas vezes, suspeitam, mas não podem ter certezas. Na verdade, isso não acontece nos jornais. Pelo menos, espero eu pelo que vejo à minha frente.

20 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media online, e como vê o aumento do recurso das editorias dos media a fotografias de agência e não dos profissionais da redação?

A concorrência não me chateia, mas sim o facto de quererem ganhar dinheiro com uma coisa que não é a profissão deles. Acho muito bem que as pessoas fotografem. Há dez ou quinze anos não era possível porque era caro. Um filme custava quinhentos escudos. Agora, custa um clique.

21 – Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Durante a crise em que vivemos, a prioridade é fazer dinheiro para a empresa. Se conseguem fazer tendo editores que controlam o trabalho dos estagiários a um baixo custo, as empresas aproveitam. Quanto a mim, de forma errada, mas é assim.

Essa tendência desvaloriza tanto a imagem como o texto. Há muita gente que anda a trabalhar para jornais sem saber o que anda a fazer e sem o acompanhamento necessário.

22 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

A tendência é deixar de haver quadros de fotojornalistas nos jornais. Passar a haver uma ou duas pessoas que possam coordenar a fotografia e depois vários freelancers. O primeiro a chegar, vence e depois os outros passam fome.

23 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Acho que sim. Não sei se em todo o lado, mas onde estou vejo que há um grande aproveitamento de tudo o que aparece de novo. Toda a gente usa as novas tecnologias. Os jornais, os jornalistas. É inevitável que cada vez tenha mais importância.

24 - O fotojornalismo é uma profissão monetariamente valorizada?

Quando comecei na fotografia, fiz uns trabalhos relacionados com moda para uma pessoa que tinha uma agência. Nessa altura, disse: “um fotógrafo que trabalhe todos os dias é rico.” Nos jornais, é completamente o oposto. Trabalha-se de sol a sol e não se ganha muito. Quando vim para esta profissão, já sabia que era assim. Não posso dizer que quero ganhar bem, porque nesta profissão, tirando uma ou outra exceção, mas são mesmo exceções, regra geral, a realidade é esta.

Entrevista a Tommaso Rama, fotojornalista *freelancer* e membro da 4See Photographers

Recebida por *e-mail* a 5 de setembro de 2012

Biografia

Tommaso Rada nasceu em Itália, a 10 de março de 1979. É licenciado e doutorado na área da Biologia. No currículo, conta colaborações na OTNPhoto (pequena agência italiana), na Gamma-Rapho e, mais recentemente, na 4See Photographers com representação em exclusividade. Vencedor do prémio Estação Imagem Mora 2011, na categoria de Ambiente, pelo trabalho *The Last Forest.*

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Informar, documentar, sensibilizar os leitores sobre um assunto particular.

2 – Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes nos últimos anos de exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Reportagem sobre os ex-combatentes da guerra colonial portuguesa (nunca chegou a ser publicado). Se por significativo se entender uma mudança de opinião na opinião pública ou a revelação de uma problemática que antes era desconhecida e cuja publicação determinou iniciativas e/ou ações que tinham a ver com a problemática descrita, as minhas fotografias até agora nunca tiveram isto impacto. Durante a projeção das fotografias dos veteranos, assisti a momentos de comoção do público que estava a assistir.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Em primeiro lugar, acho que não é possível ser objetivo sobre a captação de uma série de imagens. É natural ter uma opinião sobre um assunto e esta opinião vai condicionar o trabalho. Especialmente na realização de certas reportagens, é necessário estabelecer uma relação com os sujeitos fotografados e tentar viver com eles as problemáticas e as dificuldades, e já sei vai parcialmente a objetividade...depois disto, acho que é necessário tirar a fotografia quer dos aspetos

positivos, quer dos negativos que uma situação pode “oferecer”.

5 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Sim.

6 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Composição da imagem e luz.

7 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Boa composição da imagem, ter uma informação sobre o assunto que se quer documentar. Ter impacto como imagem sozinha ou no complexo do trabalho.

8 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

A imagem é um registo da realidade do fotógrafo. Portanto, nunca é objetiva em absoluto e, ao mesmo tempo, retrata uma possível verdade.

9 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Quando uma fotografia corta elementos fundamentais para perceber a realidade do ambiente e quando acaba para ter um uso “político”.

10 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante “concorrência”, imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/leitor num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

A fotografia e o vídeo são duas linguagens diferentes e o público tem uma perceção diferente perante um vídeo ou uma fotografia. Portanto, eles não estão necessariamente em competição. Acho que o desafio maior não chega das imagens televisivas, mas da fotografia mesmo e, em particular, dos “jornalistas cidadãos”.

11 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Isto dependente do contexto e do assunto tratado. Acho fundamental ter sempre respeito pelo sujeito fotografado.

12 - A fotografia tem sido valorizada pelos títulos onde tem colaborado desde que começou a trabalhar como fotógrafo? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço (qualitativo) tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

A importância dada à fotografia claramente muda com a linha editorial da revista. Diria 60 por cento texto e 40 por cento fotografia.

13 - Considera que o trabalho do jornalista-redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, pelo contrário, por norma, funciona como um todo, um bom "trabalho de equipa?

Às vezes, condiciona o trabalho, no sentido em que quando um jornal tem uma linha editorial forte, o editor quer que esta linha editorial seja seguida. Na maioria das vezes, há uma certa margem de manobra que faz com que este condicionamento se transforme em trabalho de equipa.

14 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Internacional.

15 - Geralmente, a escolha da legendagem das suas fotografias em página é da autoria do editor. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Não. As vezes em que mudaram as minhas legendas foi a sintaxe e nunca o significado.

16 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Nunca trabalhei profissionalmente em analógico.

17 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Saturação, contraste, *levels*.

18 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

A edição da imagem não tem de alterar as informações que a imagem possui, como acontece com *crops* que modificam o sentido da imagem.

19 - A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na

fotografia?

Não é a edição da imagem, mas é a crítica negativa da edição da imagem que está a abalar a crença da fotografia. Quando havia os filmes na câmara obscura eram feitas muitas modificações, mas a crença era sempre muito forte.

20 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*, e como vê o aumento do recurso das editorias dos media a fotografias de agência e não dos profissionais da redação?

Os jornalistas-cidadãos fazem parte da morte da fotografia *breacking news*, mas não da fotografia documental em geral. A fotografia documental do *story telling* é ainda bastante viva e só um fotógrafo profissional tem o tempo, os contactos e a capacidade para conseguir criar produtos deste género. Além disto, o recurso a fotógrafos não profissionais já está a mostrar as próprias contraindicações: imagens que não correspondem ao evento indicado no texto, legendas incorretas, etc.

Por fotografias de agência o que se entende? *Stock images*? Neste caso, a qualidade destas imagens para serem utilizadas tem de ser tão boa que as pessoas que tiram as fotografias são profissionais. O mundo da fotografia não está em crise; está a mudar. Acho que o futuro da fotografia documental não está na fotografia do evento, mas em projetos estruturados que conseguem tratar um assunto de maneira completa e exaustiva.

Se por agências fotográficas se entender as agências que representam fotógrafos profissionais, neste caso, não sei bem que dizer. Acho bom que seja assim. Vai haver trabalho para todos. Os fotógrafos da redação são uma realidade quase só portuguesa e as colunas da fotografia documental estão em agências como Magnum, VII, Contrasto, Rapho, Noor...

21 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

É com certeza mais barato e não necessariamente uma desvalorização da própria imagem, como justifico na resposta anterior.

22 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Nos próximos anos, a fotografia vai simplesmente mudar; vai haver mais competição e os *standards* de qualidade vão aumentar. Portanto, a fotografia - uma certa fotografia - irá profissionalizar-se.

23 - O fotojornalismo é bem remunerado a nível nacional?

Por enquanto, nunca colaborei com jornais nacionais portugueses. Ouvindo as experiências de outros fotógrafos e comparando estas com as minhas (trabalhos com jornais estrangeiros), diria que, geralmente, o fotojornalismo não é bem remunerado. Trabalhando com imprensa estrangeira, normalmente e mediamente o trabalho, ganha-se o dobro que trabalhando com imprensa nacional.

24 - Descreva um pouco da sua experiência como fotógrafo em Portugal e, em particular, estando em Braga.

Em Portugal existe a possibilidade e a vontade de organizar trabalhos juntos que em outros países seria impossível (como por exemplo com o projeto do A-Day). Por outro lado, é particularmente difícil ter acesso aos fotojornalistas responsáveis pela fotografia na imprensa nacional, em especial para uma pessoa que não é portuguesa. Lembro-me que há três anos tentei contactar os editores de dois jornais portugueses para mostrar o meu portfólio; quando consegui, finalmente, falar ao telefone com um deles, ele desligou na cara logo que percebeu que queria marcar um encontro para mostrar o meu trabalho; o outro responsável da fotografia que tinha contactado marcou um encontro, fiquei à espera dele durante três horas. Quando tentei ligar novamente, nunca mais atendeu. Não quero dizer que noutros países não existam dinâmicas baseadas nas amizades e na cunha, mas nunca me foi recusado um encontro com um editor no estrangeiro e nunca lhe faltou seriedade e uma atitude profissional.

Entrevista a Valter Vinagre, fotógrafo do coletivo Kameraphoto,

Realizada a 1 de fevereiro de 2012, na Gulbenkian, em Lisboa

Biografia

Nascido em Avelãs de Caminho, no concelho de Anadia, Valter Vinagre estudou fotografia no Ar.Co (Centro de Arte e Comunicação Visual), em Lisboa. Iniciou o seu percurso no final dos anos 80, realizando exposições individuais e participando em mostras e iniciativas de cariz coletivo. Como descreve na sua biografia *online*, «de início conotado com uma fotografia próxima do registo documental, o seu trabalho passou a interiorizar um exercício mais reflexivo sobre a imagem, criando discursos sobre os significados associados à paisagem, à viagem e ao lugar da cidade» (*in* www.valtervinagre.com). Ao longo da sua carreira, destacam-se exposições como *Bored in the USA*, apresentada no Centro Cultural Emmerico Nunes, em Sines, "Carta do Sentir", exibida no Museu da Imagem em Braga, ou "Sob a Pele", 1996|2007 *Voyeur Project View*, em Lisboa, e participações em mostras coletivas como Topografias da Vinha e do Vinho (2003), na Cordoaria Nacional, em Lisboa, "Uma Extensão do Olhar", CAV - Centro de Artes Visuais, Coimbra, *My own private pictures*|Imagens Privadas, na Plataforma Revólver, Lisboa, e a exposição "Húmus", uma retrospetiva do seu trabalho entre 1988 e 2009. Foi professor na Escola Técnica Empresarial do Oeste (ETEO), nas Caldas da Rainha e, desde 2010, pertence ao coletivo de fotógrafos Kameraphoto. Em 2011, ganhou o segundo prémio Estação Imagem Mora, na categoria de ambiente. Autor de vários livros (*Para*, *Monte Siano*, *Variações para um Fruto*, *Olha)*, em 2012, integrou a exposição Hospital, no Miguel Bombarda. No ano seguinte, apresentou *Olha*, um trabalho documental realizado em colaboração com a APAV (Associação Portuguesa de Apoio à Vítima), patente ao público na Cordoaria Nacional, entre janeiro a abril, e publicado em livro. Encontra-se a desenvolver o projeto *Diário da República*, da Kameraphoto, desde 2010.

1 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Depende do ponto de vista do próprio fotógrafo. A fotografia tem inúmeras funções sociais. Dentro da fotografia documental e do fotojornalismo em particular enquanto

fotógrafo, sobretudo escrevo histórias um pouco para que as pessoas pensem. Uma das funções sociais da fotografia pode ser esse abanão de consciência. Não quer dizer que eu o exerça conscientemente.

2 - Que fotografias da sua autoria considera serem as mais importantes nos últimos vinte anos de exercício fotográfico? 3 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Há uma que foi feita do ponto de vista do fotojornalismo e teve impacto em mim e na maneira de fotografar na altura. Estava ainda no começo e colaborava com o *Diário de Notícias*, quando se dá, na região do Oeste, no primeiro Governo de Cavaco Silva, a revolta dos agricultores contra as políticas governamentais e fizeram uma série de manifestações, com cortes de estradas. Como vivia nas Caldas da Rainha, conhecia bem o terreno e as pessoas, tive acesso, enquanto fotógrafo, a sítios que os outros fotógrafos demoraram, pelo menos, um dia a chegar lá. Esse trabalho esteve bloqueado durante três dias, por ordem dos senhores do Governo que controlavam, na altura, o *Diário de Notícias*. Esta coisa dos controlo de informação não é de agora. E aí apercebi-me que o trabalho do fotógrafo pode ser extremamente incómodo. Quando libertaram as fotografias que tinha enviado, nenhuma de cortes de estrada apareceu. Porque provocou acidentes, as manifestações eram verdadeiros atos de terroristas e ninguém era avisado que iam cortar as estradas. Podia-se ir a passar e levar com uma árvore em cima. Isto tudo, dentro daquilo que o Governo queria que fosse muito abafado, acabaram por branquear um trabalho que tinha feito. Ai, tomei consciência – se é que não a tinha - muito mais assertiva do que é o controlo de informação e de como pode ser exercido. Podemos estar a fazer um trabalho e estar completamente por dentro do acontecimento, mas se não agrada a alguém, ele é bloqueado de alguma maneira e na altura não havia internet. Portanto, nunca o consegui desbloquear.

Passando pelo meu trabalho enquanto fotógrafo de histórias, há, pelo menos, três trabalhos que me são muito caros e que acabam por ser uma trilogia que fechou com o meu último trabalho. No final dos anos 90, princípio de 2000, havia a guerra no centro da Europa, dentro de casa, tínhamos os massacres do Ruanda, as notícias alarmantes dos assassínios de mulheres em Espanha, a chamada violência doméstica, que me obrigou a pensar a maneira de estar na fotografia. Durante quase dois anos, eu

fotografei - acabou por ser na mesma região, mas acabei por encontrar tudo aquilo que queria para falar destes assuntos - e fiz um objeto que se chama Carta do Sentir. Uns anos depois, houve a Expo 98, dinheiro a rodos, dou por mim a pensar numa guerra civil que tínhamos no país, mas não era declarada, que era os acidentes nas estradas e o morticínio que houve ali uns anos seguidos. Durante um ano, circulei por todas as estradas, autointitulei-me de sobrevivente, porque circulo imenso neste país e como tal conduzo muito, então, por todos os sítios onde passava, independentemente da luz e das condições, fui fotografando os memoriais que hoje vejo por todo o lado. Chamei *Para*, que é um trocadilho com o para. Já na altura andava com umas inquietações, que vem do primeiro, que tem a ver com a questão daquilo que chamo a violência doméstica. A violência doméstica, para mim, em termos de conceito e de filosofia, é toda aquela que é exercida fora dos órgãos opressivos do Estado. Aquela que é exercida na sociedade fora da que é exercida pela polícia e pelo exército. Essa será legal e nunca será doméstica e que me levou a fazer este trabalho, que se chama hora. Demorei dois a três anos a perceber o que queria fazer e desenvolvi-o durante um ano. Digamos, que são estes os três embrulhos para falar da mesma coisa: aproveito a questão da morte para falar da vida, que é aquilo que me interessa.

4 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tenho um princípio que ilude um pouco essa pergunta. A subjetividade da realidade não me interessa nada, mas a realidade dessa subjetividade interessa-me muito. Isso de ser subjetivo tem muito que se lhe diga e a fotografia não é objetiva.

5 – A que critérios recorre para selecionar as fotografias?

Há sempre um lado estético, quer queiramos, quer não. De facto, nós podemos ter uma boa fotografia e esteticamente não nos dizer absolutamente nada. O que eu tento é encontrar, dentro das imagens que vou produzindo, algumas que sejam esteticamente apelativas ao olhar, mas que tudo aquilo que quero dizer esteja lá também, quer seja pela presença como pela ausência. O meu trabalho tem fases em que há uma limpeza aparente de pessoas e está carregado de pessoas. E há outras que têm muitas pessoas e só há uma pessoa. Tem muito a ver como eu olho para as coisas. Têm uma carga estética grande, mas se forem desprovidas ao olhar do outro, que é o

que me interessa; se o outro olhar para uma imagem minha e não perceber que está ali alguma coisa, essa imagem não vale. Se não pressentir isso, essa imagem é posta de lado. Há o lado estético, mas também o sensorial.

6 - A sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Sempre, não tenho consciência disso, mas intervém. Não concebo que alguém que esteja a fazer um trabalho documental, que envolva pessoas e sítios com pessoas, que seja higienizado a tal ponto que o seu eu não esteja ali, que as suas referências políticas, culturais e ideológicas não estejam ai. Portanto, tem tudo a ver e interfere diretamente. No meu caso, se não tivesse as opções ideológicas que tenho, não faria o trabalho que faço.

7 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

A técnica é algo que apreendi e não esqueci. Caso contrário, não conseguimos fazer nada. Estamos sempre à procura do momento perfeito e isso não existe. Embora também não me preocupe muito com o enquadramento dentro dos cânones estabelecidos e que vem muito da pintura, da escultura e do desenho, por muito que eu não queira, as minhas fotografias têm sempre uma marca estética. Quase sempre fotografo na horizontal e sei que há linhas que estão lá sempre. Se calhar, não sei, porque tenho uma formação em cinema. Sempre gostei das imagens ao baixo e, de facto, as coisas rolam muito. No retrato, às vezes, privilegio o quadrado para não ter esse desconforto. Normalmente, fotografo em 6:7 e aí também é um formato que nem é quadrado, nem retangular. De facto, nós vemos o mundo na horizontal. Só faço fotografias ao alto quando o que está de lado não me interessa de todo. Como não me interessa, por que é que vou lá pôr se em seguida tenho de cortar.

8 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Do ponto de vista estético, deve ser apelativa e conter em si resíduos, que as pessoas, sejam elas quais forem, encontrem alguma coisa dentro daquela imagem que lhes chame a atenção e as obrigue a olhar para a imagem, independentemente do texto que tem ao lado. É isto que acho fundamental.

9 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Não é um paradoxo, mas sim algo que pertence à fotografia. Tem muito a ver com aquilo que disse há bocado. A realidade não me interessa nada. No meu trabalho interessa-me é descascar o que está por baixo, como se faz no cinema. É por de baixo da lama que está o húmus. Tenho um trabalho realizado com Alexandro Castelhano que é assim e é a súmula do meu trabalho. Chamei-lhe, precisamente, "Húmus". As minhas imagens se não disserem nada são esteticamente inócuas e são iguais às outras.

10 - Em que situações o compromisso com a verdade do jornalismo pode ser ameaçada pela fotografia?

Quando o fotógrafo não põe nada dele lá dentro. Não há outra definição. Quando alguém está a fotografar como se tivesse a fazer outro trabalho qualquer e tanto se lhe dá. Quando a chapa serve única e exclusivamente para se mostrar o texto. Vejo cada vez mais isto na imprensa, infelizmente. Esta opção última que se tem visto e que não é nova, a qual há anos levantou uma onda de indignação nos Estados Unidos, que foi quando Frank Sinatra fotografou o combate do século e o campeão foi ao tapete. Havia muitos fotógrafos porque, de facto, era um acontecimento importante. Havia fotografias muito melhores e melhores fotógrafos que Frank Sinatra, mas a *Life* faz uma página com as suas fotos porque era a estrela. Hoje, isto está a ser feito de uma forma muito mais descarada. Basta ter um telemóvel e faz-se uma imagem. Os jornais estão a socorrer-se cada vez mais disso porque não pagam.

11 - Enquanto fotógrafo como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador/público num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Não tem absolutamente nada a ver. É uma toleima, alguém pensar que a imagem fixa está em concorrência com o quer que seja. A imagem fixa é o que é e tudo tem o seu valor. A televisão tem o seu valor; o estarmos ao lado do outro é que nem sempre é simpática porque, de facto, a câmara de filmar é voyeurista e muito mais intrusa do que a câmara fotográfica. Se quisermos e soubermos, conseguimos ter um maior

recolhimento com a câmara fotográfica do que tem o operador de câmara. Este para ser invisível tem de ser mesmo muito bom. Nós temos bons profissionais, só que de facto nem sempre isso acontece. No terreno, a convivência entre o fotógrafo e operador de câmara é difícil. Isso é verdade. Agora as linguagens são completamente diferentes e nem podem ser postas no mesmo prato.

12 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Tem tudo a ver com a ética e deontologia. Estou disposto a ir até ao fim, desde que não me sinta agredido, nem que esteja a agredir alguém. Este é o limite.

13 - A fotografia tem sido valorizada pelos títulos de imprensa onde tem publicado o seu trabalho? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

Infelizmente, tudo me leva a crer que não. Cada vez que anunciam uma remodelação, espero sempre o pior. Grave: ainda é pior do que aquilo que eu estava à espera. Portanto, não estão a valorizar. Tem-se uma imagem do ponto de vista estético, ideológico e filosófico dentro do campo da publicidade; nada mais. Salvo raras exceções, o que vemos são imagens despidas de qualquer conteúdo. Hoje, por exemplo, há uma boa imagem na capa do *i*. Eles anunciam que o Berardo está falido e é uma boa imagem. Há muito tempo que não via, mas é um mero acaso.

14 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Há projetos editoriais que valorizam muito. De facto, pegamos num Guardian", num *El Pais*, no *La Republica*, num *Le Monde*, *Libération*, *Spiegel*, *New Work Times* e *Washington Post* e a imagem é fantástica. Estamos a falar de gente que, apesar de utilizarem também as imagens do jornalista-cidadão, por algum peso e medida, mas o que publicam é realizado por pessoas que sabem o que estão a fazer no terreno.

15 - Descreva os acontecimentos mais relevantes dos últimos trinta anos da fotografia de imprensa.

Por alto, o que aconteceu de altos e que provocou a subida de qualidade na fotografia de jornal foi o aparecimento de um projeto chamado *O Independente*. A determinado momento, funcionou quase como uma escola, aproveitando muita gente que vinha do Ar.Co. *O Independente* obrigou a que os outros projetos cuidassem mais da fotografia

que tinha. Mas sempre houve bons fotógrafos. *O Século*, o *Diário de Notícias*, *A Capital*, *A República*…todos os jornais, que até acabaram, tinham, de facto, bons fotógrafos. Quando não, as suas imagens eram bem utilizadas. *O Independente* não surge do meio do nada. Foi o primeiro jornal a começar a assinar as fotos, depois a Kapa. O *Público*, quando surgiu, teve de seguir esse caminho, e o *Expresso* também. Foi há sete/oito anos. A partir daí tem de ser um descalabro. Hoje, não só porque deixaram de aproveitar os seus profissionais, os fotógrafos do quadro; começaram a utilizar cada vez, talvez por comodismo, fotografia de agência.

16 - Considera que o trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, por norma, funciona como um bom trabalho de equipa?

Não porque não sendo uma pessoa maldisposta, normalmente, sei o que quero. E há algo que faço sempre. Ainda hoje quando me pedem para fazer uma peça para um jornal ou revista, seja nacional ou estrangeiro e se me agrada, faço. Não me interessa trabalhar na imprensa nos moldes em que está, mas se me lançam desafios, aceito-os perfeitamente sem prejuízos nenhuns. A primeira coisa que tento perceber sempre é qual é a visão do jornalista que vai escrever sobre o assunto. Isto não é para fazer algo diferente, mas para que os dois percebamos qual é o nosso campo e não nos estejamos a chatear um ao outro. Cada um conta a sua história, mas se no fim elas se poderem juntar para acrescentar qualquer coisa à história um do outro, o leitor vai sair enriquecido e é a única coisa que me interessa.

17 - Geralmente, a escolha da legendagem da autoria do editor de secção ou de fecho. Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo da imagem?

Não tenho uma ideia. Talvez sim, mas nada que fosse tão grave para me recordar. Uma vez, fiz uma série de reportagens em Cuba e uma delas publiquei na *Gazeta das Caldas*. No ano em que voltei a Cuba, estive com uma das pessoas que tinha fotografado e, neste caso, foi a filha dele que me disse que não tinha gostado da minha imagem porque na maneira como parecia - o trabalho falava de prostitutas, e não era a legenda, mas o alinhamento da notícia -, indiciava que a filha era uma prostituta. Tive de explicar que não, mas foi a única coisa incómoda que pressenti de alguém e eu também me senti incomodado. Teve mais a ver com o arranjo do jornal do que, propriamente, com a legenda.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento da fotografia digital comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Um aparente facilitismo na produção de imagens. É a única diferença que noto. Há uma dificuldade grande de edição, o que leva a que a melhor imagem fique dentro do computador.

19 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

Uso o *Photoshop* como usava a câmara escura.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Onde a manipulação da imagem não a torne inaudível. Toda a gente manipula imagens; ou na câmara escura ou no *Photoshop*. O *Photoshop* é uma câmara escura feita num teclado. Para já foi desenvolvido por fotógrafos para fotógrafos. As pessoas esquecem-se disso. De facto, tornou mais democrático as pessoas poderem, de uma maneira aparentemente mais económica, trabalharem as suas imagens. Agora, o modificar aquela imagem de maneira a passar a ser e transmitir outra coisa, isso é manipulação de imagem.

21 - Considera que a edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

A falta de reação às imagens que são apresentadas por parte das pessoas tem a ver com aquilo que disse há pouco, que é o analfabetismo visual. Tem mais a ver com isso do que com outra coisa. As pessoas estão a comer o que lhe põem no prato; não se interrogam. É a mesma coisa de ir ao McDonalds. Pedem um *big* ou outro menu e é sempre o mesmo. Se lhe dão imagens que são tão lavadinhas, esquecem-se que há outras possibilidades. Há uma ínfima percentagem de leitores ou visualizadores que tentam encontrar nas imagens alguma coisa que as surpreenda e lhes conte outra história. Ainda circula muito trabalho bom na Internet. Agora, aquilo é uma grande placa. O essencial é ir lá retirar o que interessa. Quem é que vai buscar isso? É quem tem interesse pelo assunto e sabe que as coisas existem. Nós temos bons blogues em Portugal, que utilizam a fotografia de uma maneira muito assertiva. Está a passar por lá o que não é publicado na imprensa. Os fotógrafos estão a perceber que se não passa pela internet, o seu trabalho deixa de ser visto.

22 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

O jornalista-cidadão faz parte dos tempos do capitalismo selvagem. Hoje, o que interessa aos órgãos de comunicação social – e não chamo se quer órgãos de comunicação social porque os que utilizam isto, não o são -, o que existe é que os detentores desses órgãos económicos exercerem uma atividade bárbara e terrorista contra os profissionais. Pegar numa qualquer imagem que não seja feita por profissionais, por muito valor que tenha, em detrimento de pessoas que estão no terreno, muitas vezes, pondo em risco a sua própria vida, é pornográfico, no mínimo; não é ético e muito menos deontológico. Atualmente, quem detém o poder económico está a tentar destruir tudo aquilo. E depois, os recetores dessas imagens são analfabetos – e custa-me dizer isto – porque, se não, exigiriam outro tipo de imagens. São tão passivos que se tornam analfabetos. Ser aquela imagem ou ser outra tanto lhes dá. O que interessa é que tenha um pouco de sangue para satisfazer o seu olhar mórbido. Isto custa-me muito, mas é a realidade que temos cada vez mais hoje.

23 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

É uma questão económica. É o quebrar a espinha dorsal do fotógrafo enquanto autor, é o pagar quanto menos melhor, é o tudo serve para esta notícia, vamos ver o que a agência tem. É, cada vez mais, terem o mínimo de custo possível para produzirem a chamada notícia. Quanto a mim, essa opção está a desvalorizar a imprensa. Sou um leitor de jornais e já não consigo comprar todos os dias. Compro a *Visão* todas as semanas e que é uma coisa boa que temos, mas já não consigo comprar o *Expresso* todas as semanas, que é uma chatice. E compro desde o primeiro número, desde 1973, não sou um qualquer. Se olho para aquilo e as histórias que lá estão não me interessam nada, se a imagem cada vez me diz menos, por que é que haveria de comprar o jornal.

24 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Contrariamente àquilo que podem dizer, acho que o fotojornalismo tem hoje um futuro muito mais agradável e desafiante do que o marasmo em que tem estado até agora. O ter ferramentas que permitem pegar no trabalho enquanto autor e editá-los, metê-los na rua, a circular no mundo inteiro é muito melhor do que estar cingindo ao jornal, onde de um dia de trabalho sacam duas imagens e as outras ficam no arquivo e nunca mais as veem. Contrariamente ao que alguns colegas e amigos dizem, hoje há muito mais e o coletivo a que pertenço, a Kameraphoto, é um excelente exemplo disso.

25 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

Salvo raras e honrosas exceções, lamento, mas não acredito.

26 - Que papel tem a Kameraphoto nos últimos anos de fotografia documental de imprensa?

O papel da Kameraphoto nos últimos anos de fotografia e aquilo que nós, enquanto membros ativos do coletivo queremos que continue a ser, é o mesmo: é um local onde um grupo de jornalistas *freelancer* do ponto de vista da imprensa se reuniu para se poderem apoiar uns nos outros e fazermos projetos enquanto coletivo e enquanto indivíduo. Provar que é possível ter projetos de qualidade e mostrá-los. Creio que é isso que a Kameraphoto tem conseguido fazer até ao momento e que queremos continuar a fazer. Não há muito mais a dizer. Não somos nem a derrota de nada, nem a consciência de nada. Somos isto e queremos ser isto.

27 - A comunidade de fotógrafos é pouco unida. O estado da profissão é culpa dessa falta de espírito reivindicativo para a classe?

Como não fui toda a vida fotógrafo, tenho um olhar sem surpresas em relação a essa questão. O mito de que os fotógrafos são desunidos em combato-o com o mito que as outras áreas corporativas são unidas. Chegamos ao pé dos nossos amigos que são músicos, pintores, escultores, atores e todos dizem que a classe não é unida. Acho que isso é um falso argumento. Não é por aí.

Entrevista a Vasco Célio, fotojornalista *freelancer* e fundador da agência Stills, na região do Algarve

Realizada em outubro de 2012, em Lisboa

Biografia

«Comecei a trabalhar em 1995 para jornais desportivos e depois aconteceu tudo muito rápido. Foi naquele *boom* em que os jornais desportivos deixaram de ser semanais ou tinham duas edições semanais e passaram a ser diários. Depois, comecei a trabalhar porque algumas pessoas que me ensinaram muito e a quem tive a capacidade de ouvir me fizeram perceber que é por ali que deveria ir. Nunca tinha comprado um jornal desportivo até ter publicado lá fotografias minhas. Não era o desporto que me interessava, mas o fotojornalismo. Sou daquela geração que, em 1995 e 1996, o sonho de qualquer fotógrafo era ser fotojornalista ou fotógrafo de moda, mas isso nunca me interessou muito. O fotojornalismo depois abrange muitas outras coisas: viajamos, vamos para fora e a ambição de qualquer jovem com vinte e dois anos é ir conhecer o mundo. Estar a trabalhar e a ser pago para isso é um sonho, embora não seja assim hoje em dia. Sabe bem ter esse papel social muito importante, associado à linguagem visual. Desde os meus catorze anos que gosto de fotografia e comecei a fotografar. Como sou e estou no Algarve, a comunicação social regional não é assim muito marcante. Havia algumas revistas de promoção turística e imobiliária, com quem comecei a trabalhar na altura, mas foi essencialmente com as colaborações em agências e jornais nacionais e internacionais que começaram por moldar a forma como eu achava que deveria olhar e ver as coisas. Começou por ser um percurso que foi evoluindo aos poucos e ao longo dos anos vim a associar-me a uma série de jornais e de agências a nível internacional e internacional.

Tenho uma agência no Algarve, a Stills, onde vendemos serviços e não apenas fotografias. Mas vejo muito o meu trabalho como *freelancer*. Quando ligam para mim, ou faço eu o trabalho ou contrato uma rede de profissionais. Nos últimos quatro, cinco anos, em consequência da crise que se vive, os pedidos dos jornais e revistas tem vindo a ser menos. Isso faz com que a agência também se torne uma empresa muito mais alargada em termos de serviços que oferece e temos de apostar em áreas que no Algarve são essenciais, como o turismo, a gastronomia, etc. Entretanto, tenho feito

várias coisas para fora do país; tenho viajado. O Algarve acaba por ser uma área de confluência entre muitas culturas. Portanto, há um conjunto de empresas e pessoas que se estabelecem ali e nós criamos uma rede de contactos que se baseia muito nas pessoas que lá estão.

1 - De que forma trabalhar no Algarve pode ser diferente de trabalhar em Lisboa?

Completamente diferente. Não vejo comparação nenhuma. Há os aspetos bons e os maus. Quando comecei a trabalhar, em 1997, já colaborava com uma série de empresas e fui convidado para vir trabalhar para Lisboa. Ainda me lembro desse telefonema. Fizeram-me uma proposta concreta de ordenado, em que viria para Lisboa, durante nove meses e ficar os outros três meses no Algarve, na época de Verão, quando a região se torna o centro do país. Lembro-me perfeitamente. Estava a jantar e achei que não tinha muito para pensar. Respondi que não. Há muitos dias que abordo a questão: "Será que deveria ter vindo para Lisboa?" Hoje em dia, não me arrependo nada. Lisboa é o centro do País. Tem aspetos bons e maus. Mas penso que serão mais maus. Temos um país muito macrocéfalo; tudo acontece em Lisboa, as decisões são todas aqui e mesmo que se tenha tentado transferir algumas delas para o Porto, continua tudo aqui centrado. Isso faz com que me tenha afastado dos centros de decisão e dos jogos de política que existem nas empresas, que formam os contactos privilegiados e que têm oportunidades profissionais maiores. Como desde que comecei a trabalhar, tenho tido muitos pedidos e sobram pedidos, das empresas e das pessoas com quem trabalho, nunca senti necessidade economicamente de vir para Lisboa trabalhar. Sinto falta de Lisboa pela oferta toda. Por outro lado, sinto que também ajudei a região onde vido a crescer aos poucos e tornar-se uma referência maior do que era há uns anos. Estou sedeado em Loulé, o centro do Algarve.

2 - Qual considera ser a função social de uma fotografia documental publicada em imprensa?

Para os fotojornalistas que trabalham de uma maneira séria e com consciência do que é estar no mundo, envolvidos na sociedade e a olhar para aquilo que está a acontecer, a função será, através das imagens, trazer a público aquilo que, muitas vezes, apenas um grupo muito pequeno de pessoas pode observar.

3 - Indique que fotografias da sua autoria considera ser as mais importantes desde que começou a trabalhar como fotógrafo? 4 - Aponte algumas situações em que essas fotografias tiveram um impacto muito significativo junto da opinião pública?

Ainda ontem estava no Brasil a falar com um amigo meu sobre a questão de como vemos o nosso trabalho. Estávamos a gozar com um colega e a dizer-lhe que ele passava a vida a ler os artigos que escreveu. Guarda os *pdf* e lê os artigos. Pergunta: "Mas tu não gostas de ver os teus trabalhos?" Só penso no próximo trabalho. A partir do momento em que for publicado - e faço a autocritica que tenho de fazer. Sou muito autocrítico, há coisas que correram bem e outras mal; também acontece outras que parece que correram bem, mas depois não era aquilo. Não acontece muito, mas acontece. Quando vimos as imagens associadas a um contexto e há sempre o sentimento de orgulho, satisfação e bem-estar, mas não guardo aquilo. Lembro-me de todos os fogos que aconteceram no Algarve. Lembro-me de um acontecimento que não teve qualquer valor social, mas ainda há muita gente que se lembra disso, que foi aquele *tsunami*, no Algarve. Lembro-me perfeitamente porque foi uma altura em que trabalhava imenso, inclusive aos domingos. As agências e os jornais telefonaram para uma série de fotógrafos que estavam na praia. Era um domingo e começou a notícia a correr. Acabei por estar a trabalhar para a Lusa, Reuters, para o *Diário de Notícias* e ainda tive que vender imagens a outros jornais que não tinham contratos com a Lusa nem com a Reuters porque nenhum estava a trabalhar. Foram semanas e semanas a saírem fotografias, que eram imagens banais de pessoas na praia a olharem de binóculos para o mar, aquilo não teve importância nenhuma, mas não houve uma revista ou jornal deste país que não desse destaque àquilo. A *K*, a *Grande Reportagem*… Aquilo não foi nada de especial, mas toda a gente recorda esse trabalho. Agora, recordo-me de trabalhos muito bonitos que fiz. Por exemplo, quando a *Focus* começou, fiz uma reportagem sobre uma comunidade alemã que se mudaram todos para Aljezur e andei uns dias a fazer um trabalho sobre isso. Depois, há outros trabalhos que são mais próximos, para mim, que são os que faço enquanto autor. Têm uma função documental, não de uma perspetiva fotojornalística com impacto imediato num jornal ao numa revista, mas de documentar enquanto memória. Nesses trabalhos, invisto muito mais tempo. Tenho um trabalho sobre a Ria Formosa que ando a fazer há dez anos, em que de dois em dois anos, passo dias nas ilhas. Há muitos

outros trabalhos do género que estou a desenvolver ao longo dos anos e que têm uma componente muito mais documental/autoral, mas a minha função não é publicar num jornal.

5 - De que forma tenta ser (ou não) objetivo na captação ou edição de imagens sobre um determinado acontecimento, lugar ou personalidade retratada?

Tento. Em todas as áreas em que trabalho como autor, em que tento que a linguagem visual com que eu me identifique, seja aquilo que está a acontecer. Os acontecimentos decorrem e eu não intervenho neles. Há alguns trabalhos em que temos de obedecer a regras e a nossa autoria é residual. Desde que comecei a trabalhar como fotógrafo, fazia muitas coisas de bastidores do mundo do espetáculo porque as pessoas gostavam muito de me ter por lá porque não davam por mim. A questão da invisibilidade do fotógrafo.

6 – A que critérios recorre para selecionar as fotografias?

Principalmente estéticos, mas respeitando sempre a objetividade do acontecimento. Por exemplo, numa manifestação, não vou tentar alterar o meu olhar. Há uma discussão muito recente num blogue de um escritor que escreve muito sobre fotografia, que aparece no *The New York Times*, e que tem durado meses sobre a utilização de brinquedos em fotografias do Médio Oriente. Cada vez há uma explosão, tentam colocar um brinquedo no local da explosão ou fotografar onde há brinquedos para remeter à infância. Sou incapaz de fazer isso. Sou incapaz. Tentaram perceber com vários fotógrafos se faziam isso, e eles assumem. Ele começa com uma entrevista com um fotógrafo da Reuters e depois desenvolve um raciocínio sobre esse assunto. Eu seria incapaz de o fazer.

Em termos de formação visual, nós não evoluímos muito nesse sentido. Puxar pela cabeça e com as mãos atrás das costas e a máquina no pescoço, tentar perceber o que é que estão a ver e o que pode demonstrar aquilo que ali está, sem ir à procura de elementos que tornem o acontecimento mais romântico ou mais emotivo. Sempre fui contra isso.

7 - Considera que sua maneira de estar e de ser enquanto fotógrafo intervém no exercício da profissão?

Intervém a cem por cento. Trabalho em áreas distintas, mas como fotojornalista, aquilo que eu aprendi, a formação que tenho vindo a ter, porque acho que a formação

na nossa área, enquanto jornalistas, nunca deve parar porque o mundo está a mudar e nós nunca devemos parar em uníssono com essas mudanças. Acho que tudo o que aprendi e penso nisso muitas vezes, desde a educação que os meus pais me deram e os valores que me incutiram até à infância, interfere naquilo que sou enquanto fotojornalismo. Às vezes, faço exercícios mnemónicos em relação a isso e vou buscar as referências de crescimento; cresci numa pequena vila, com um grupo muito pequeno de pessoas que andávamos sempre a jogar à bola, a escola, a forma como o professor de liceu de jornalismo me ensinou, uma maneira muito retrógrada, aquelas frases marcantes. Tudo isto faz-nos crescer enquanto pessoas e suporta-nos como profissionais.

8 - No momento de recolher material fotográfico, quais são os elementos técnicos e estéticos que privilegia?

Sou um bocado contra as discussões em torno das máquinas e das lentes. Usar-se esta ou aquela lente. Como somos a única empresa no Algarve, recebemos muitos portfólios de estagiários que nos pedem para ir para lá. Eu acredito que a máquina é um apêndice do fotógrafo. Pode ser qualquer equipamento. O que importa é aquilo que fazemos com ele, o nosso olhar. A máquina não trabalha por nós, não nos acrescenta nada. Nós é que vamos acrescentar por ter aquela máquina. Sempre fui assim e há discussões a que não presto atenção. Até brinco com colegas que andam sempre a falar disso, quando são coisas que não acrescentam nada. As máquinas são ótimos instrumentos técnicos que nos ajudam a melhorar o que fazemos, mas que não mudam aquilo que nós fazemos. Nunca me senti mudado por uma máquina. Uso muitas máquinas de médio formato, nos meus trabalhos documentais, por uma simples razão: é necessário tempo, olhar e decidir quando é que vou fazer o disparo. Em alguns trabalhos documentais, uso a Hasselblad, ando muito próximo das pessoas, uso uma grande angular de médio formato, mas que não distorce. Uso um *flash* para as destacar do fundo e como cada um dos disparos é lento, tudo isto envolve uma capacidade de raciocínio maior. Noutro tipo de trabalhos mais jornalísticos, em *stress*, a reação tem de ser mais imediata.

A nível estético, nós formatamo-nos conforme o trabalho e o jornal para o qual vamos trabalhar. Por exemplo, um retrato para o *Público*. O jornal usa muitos retratos horizontais. É uma coisa que contraria a cultura tradicional da fotografia, em que o

retrato tinha de ser ao alto. Hoje em dia, já não é bem assim. De qualquer forma, se for fazer um retrato para o *Público*, tenho de pensar muito mais que o retrato tem de respirar, pode ser aberto a duas páginas, do que se for fotografar a mesma pessoa para a Lusa, em que tem de ser uma imagem mais imediata, sem muitos apetrechos visuais, mais objetiva do que interpretativa. Nós formatamo-nos e sabemos de antemão como trabalhar para cada órgão de comunicação.

9 - Que atributos uma imagem documental deve conter para ser considerada uma fotografia com qualidade?

Se me perguntassem isso há cinco anos, não diria isto, mas hoje sinto que primeiro do que tudo, ao se entregar um trabalho a um fotojornalista, dever-se-ia ter a certeza que aquela pessoa é séria, idónea e tem capacidade para desenvolver um trabalho sem pôr em risco as pessoas que está a fotografar, o jornal para quem está a fotografar e a ele mesmo. Uma boa fotografia começa por aí: ser alguém que se propôs a ele mesmo a fazer uma carreira como fotógrafo. Há muitos profissionais e muitas escolas de fotografia. A web, o digital e a acessibilidade fizeram com que aparecessem pessoas que não têm noção do que estão a fazer. Tenho conhecido pessoas com quem falo e quando tento perceber se têm ou não responsabilidade de ter uma máquina e estarem a trabalhar para determinado órgão de comunicação e percebo que não têm. A má imagem começa aí. A partir dessa questão, todo o trabalho que essa pessoa vai desenvolver, a forma como se começa a integrar no contexto social, num acontecimento jornalístico, o retratar alguém, tudo isto vai estar hipotecado. A seriedade e o seu trabalho como fotojornalista começam a estar hipotecados.

10 - Como vê o paradoxo de a imagem ser um registo de uma realidade que tem de ser verdadeira e objetiva e, ao mesmo tempo, estar presente a perspetiva do fotógrafo enquanto criador para dar ênfase a uma determinada mensagem?

Há um lado dessa discussão, que não é nova, e Barthes faz um pensamento muito afetivo sobre isso e depois outros pensadores retomam também, como o Deleuze, que fala da imagem fotográfica em contextos muito específicos. Agora, há um lado dessa discussão toda que é a legitimidade não da fotografia, mas do autor da fotografia. Recentemente, li um artigo muito extenso sobre um autor que nunca foi fotojornalista, nem coisa que se pareça, que é o Pierre Justa Manta, e que tem um trabalho que ele próprio reconhece que é vulgaríssimo. Aquilo que ele projeta na imagem é a produção

da imagem. Como é que a imagem é entregue ao público? Foi dos primeiros fotógrafos a fazer imagens com reproduções grandes. Há muitas pessoas ou um público menos informado de arte contemporânea e pensa "onde é que isto vai chegar?". Ele próprio reconhece que algumas daquelas imagens não têm qualquer tipo de objetivo. É repudiar; é colocar algo que é "banal" e redimensioná-lo a uma coisa superior. O fotojornalismo também tem muito disto. Há alguns anos, houve muitas discussões sobre as bandeiras queimadas do Médio Oriente. Um fotógrafo fez um trabalho sobre isso. Havia dez tipos a queimar a bandeira e depois as televisões filmavam. Depois, ele fotografava em cima de um carro, fotografava os manifestantes e os fotógrafos e apercebia-se que por trás daqueles tipos não havia ninguém. Era uma vida normalíssima; as pessoas nem prestavam atenção ao que se estava ali a passar. O perigo é que se tome consciência que isto está a acontecer. E dali, passamos para duas vertentes diferentes. Quem é que está a fazer o quê? Isto a mim causa-me alguns transtornos. O fotojornalista quer, única e exclusivamente, crescer na carreira. Ao longo da minha carreira, tenho vindo a fugir ao fotojornalismo puro e duro, de ir à procura da notícia, e fazer outro tipo de fotografia, porque acho que a notícia está a ser adulterada. A culpa não é do fotojornalista, mas do editor que quer, cada vez mais, que as imagens tenham um impacto muito forte e que dê a entender os objetivos que eles querem. Aí, os americanos são muito claros; eles puxam para um lado, aquele que eles querem ver mais enaltecido.

Comecei-me a afastar do fotojornalismo por isso, embora haja jornais com os quais gosto muito de trabalhar. Não me interessa o impacto mediático do dia, que a imagem suporta muito mais suficientemente do que a escrita. A manifestação que aconteceu ali. Dei por mim a fotografar uma manifestação e a estar à espera que aconteça alguma coisa grave, que iria ser a notícia. Isso acaba por hipotecar qualquer autoria que se possa ter porque se está à espera que se evidencie alguma coisa naquele momento e não vamos estar sozinhos.

Numa entrevista que li ao editor do *Visa pour L'Image*, de há quatro ou cinco anos, onde ele dizia: "Vocês pegam numa fotografia de desporto do Michel Platini de há vinte e cinco anos e pegam numa fotografia de agora do Zidane e a única diferença são os calções e a camisola que são de clubes diferentes. De resto, são exatamente iguais. Há um lado de repetição do acontecimento que a história vai ter ao longo dos tempos,

em que se realça o lado do espetáculo e que não te muito de autoral. O fotógrafo não pensa nisso. Os fotógrafos apenas querem captar o momento. O fotógrafo sobrevive, em termos de reconhecimento da carreira por este tipo de fotografias. Há cerca de dez anos, numa conferência com a Teresa Siza a que assisti, ela adivinhava que os fotógrafos iriam ser residuais. Toda a gente haveria de fazer tudo igual porque a tecnologia está a evoluir de tal maneira que há um operador que pode funcionar para quatro câmaras em simultâneo, todas a apontar para o mesmo sítio, com distâncias focais diferentes e há alguém que está a comandar aquilo à distância em simultâneo para fazer uma imagem que se aproveita. Pode-se perder o rumo neste sentido. Os meus colegas ficam todos exaltados quando digo isto. "Isso nunca vai acontecer. Alguma vez!". Quando vejo colegas a colocarem imagens no portfólio deles de fotografias que estão por trás da baliza em que eles estão a vinte metros de distância a carregar num botão, por amor de Deus. Ele mete aquela fotografia como algo fantástico. Para mim, isso é o desvio do que é o trabalho autoral.

11 - Em que situações a fotografia pode ameaçar o compromisso com a verdade do jornalismo?

Começa pela manipulação dos factos. Uma vez estava a fotografar um acidente, onde tinha morrido uma família inteira, um cenário super dramático, do tipo de trabalhos que não gosto nada de fazer, e lembro-me do jornalista que estava comigo. Há duas horas que estávamos ali, as pessoas estavam traumatizadas, mas não mostravam qualquer tipo de emoção. O jornalista diz: "Anda ali comigo que vou fazer o homem chorar" e fê-lo chorar e eu não fotografei. Isso é manipulação. Não foi feita por mim, mas muitas vezes é feita em conjunto. Não faço isso.

Na edição, não vejo que haja muita manipulação no fotojornalismo português. Ainda há muita seriedade. Acontece, mas é com os *paparazzi* e que nós sabemos que tudo acontece fora dos parâmetros.

12 - Enquanto fotógrafo, como é que se relaciona com a constante "concorrência", imediaticidade e fugacidade das imagens televisivas? E como encara o desafio de prender a atenção do observador num fotograma estático, em contraponto à imagem em movimento da televisão?

Nunca vi a televisão como uma concorrência. Visualmente pertenço a uma outra fornada de fotojornalistas. Acho que a imagem se pode inspirar numa fotografia, que

tem outra linguagem visual, que é estático. Aliás, tudo é fotografia. Um *cameraman* que está a filmar está a fazer fotografia. No cinema, é ainda mais óbvio. A televisão, pela facilidade muito grande de entendimento, pode ser uma concorrência nesse sentido. Para mim, que tenho tentado sempre que as minhas imagens sigam um contexto, uma seriedade e objetividade, muito bem estruturado visualmente e mentalmente, acho que me posso inspirar na televisão e a televisão em mim, na fotografia. Vejo que possa ameaçar postos de trabalho, mas não a qualidade do trabalho produzido. Vem modificar, mas para melhor para a fotografia.

13 - Até onde está disposto a ir quando se trata de obter uma fotografia exclusiva?

Ponho-me em risco muitas vezes. Nos trabalhos jornalísticos, vou para sítios onde não deveria ir. A nível ético, há coisas que não consigo fazer. Não faço a exploração da pobreza, nem situações que mexem com a dignidade humana. O caso da Joana, no Algarve, foi uma estupidez jornalística. Houve coisas que me recusei a fotografar, assim como não faço trabalho de paparazzo.

14 - A fotografia tem sido valorizada pelos jornais e revistas onde tem colaborado como fotojornalista? Se tivesse de afirmar, de zero a cem, que espaço tem sido dado ao artigo escrito e que espaço tem sido concedido à fotografia, que percentagem atribuiria para cada um dos componentes da notícia?

A fotografia é valorizada cada vez mais no espaço, mas não na qualidade. Não sou só eu que digo isso. Os próprios editores de fotografia comentam essa falta de qualidade. Se eles tentarem fazer um exercício de retórica com um diretor sobre aquilo que querem publicar são destruídos porque o que lhes interessa é o impacto visual ou que o espaço seja ocupado. Não consigo perceber que a fotografia tenha uma importância cada vez maior nos jornais, nos media todos, a própria internet deveria ser um meio para trabalharmos melhor; há uma importância muito grande, os jornais fazem negócio com isso, tanto que a Global Imagens fez uma agência de notícias para vender para o exterior; o *Correio da Manhã*, o *Record,* etc. estão também a tentar fazer agora uma. É porque dá dinheiro e a importância é grande, mas, por outro lado, a importância que é dada aos clientes deles é cada vez pior. Não estou a dizer isto só por mim. Julgo que os meus colegas pensam a mesma coisa. É um antagonismo impercetível.

A criação da Global Imagens pode ter sido mais para reduzir custos. Aliás, deixei de trabalhar com eles porque o que me pagavam nem chegava para a despesa de gasóleo. Agora, o *Correio da Manhã* tem uma estrutura forte. Admiro muito o trabalho que Francisco Paraíso faz. Sou colaborador dele e não me pediu para reduzir em nada. Acredito é que seja uma forma de criar uma estrutura mais organizada e mais estimulada. Quando digo estimulada, é porque os fotógrafos ao trabalharem constantemente para o Correio da Manhã, com as características que tem, fartam-se. Da mesma forma que os fotojornalistas que estão sempre a fazer desporto também se cansam. Assim, é uma forma de haver um aproveitamento maior da agenda. Acredito que seja por aí ou, pelo menos, quero acreditar.

15 - O trabalho do redator condiciona o seu trabalho fotográfico ou, por norma, funciona como um bom trabalho de equipa?

Depende. Existe de tudo. Há aqueles jornalistas com quem adoro trabalhar e com quem eu poderia trabalhar o resto da vida porque nos entendemos, olhamos para as coisas de uma maneira muito parecida e há outros que, às vezes, trabalham comigo e sinto que estão a tentar fazer a notícia à maneira deles e não como ela está a acontecer. Depois, temos aqueles que se querem intrometer no nosso trabalho. Também há alguns de nós que se querem intrometer no trabalho deles. Portanto, isto é uma questão de relação humana, que nunca é 100 por cento pacífica com a maior parte das pessoas. É normal que me sinta bem a trabalhar com algumas pessoas e não tenha prazer em trabalhar com outras.

16 - Na sua opinião, a fotografia é mais valorizada na imprensa internacional ou o tratamento dado pelas escolhas editoriais é o mesmo que nos media portugueses?

Depende. Para já, paga melhor e cada vez melhor. Há cinco anos, quando as coisas estavam a ficar cada vez mais equilibradas entre o que pagava uma agência espanhola ou inglesa comparativamente com uma agência portuguesa, hoje em dia não. Quando uma agência estrangeira me telefona e pergunta "quanto é que me vai levar?", eu não digo. Respondo: "Qual é o teu *budget*? Porque já sei que vai ser melhor do que aquilo que eu cobrava.

17 - Alguma vez aconteceu a legenda publicada alterar o sentido conotativo e denotativo de uma imagem da sua autoria?

Sim. Tenho casos concretos em que a legenda coloca a imagem numa situação diferente daquela que realmente aconteceu. Lembro-me de uma imagem no Algarve, em que Jorge Sampaio estava a enxotar um cão, durante uma cerimónia muito solene e emocional, em que um amigo dele tinha falecido. Ela estava no palanque com as entidades oficiais e há um cão que se põe à frente dele e se deita. Ele, com naturalidade, enxota o cão até de uma maneira suave, mas na imagem parece que está a dar um pontapé no cão. Lembro-me que eu até fui dos que fez a imagem mais pacífica porque o cão está a levantar-se. Lembro-me que a minha imagem era para agência. Aquela fotografia nunca deveria ter saído, mas como estava lá o jornalista, perguntou-me se tinha, caso contrário, era um incompetente. A imagem saiu nos jornais a gozar com aquilo, num tom jocoso, quando, na realidade, toda a gente faria isso.

18 - Que alterações verificou desde o aparecimento do registo eletrónico comparativamente com quando trabalhava no analógico?

Revelava os filmes e as fotografias. Ainda sou do tempo em que usava uma máquina para fazer as fotografias a preto e branco e revelar os filmes numa máquina de tambor, que era da Lusa. Os fotojornalistas iam à Lusa para revelar os filmes e cobrava pelo preço de serviço. Hoje em dia, é tudo mais rápido. Só que agora temos outra consequência: o investimento agora é nosso. O que antes apenas comprava a máquina fotográfica, uma lente e depois ia revelar ao laboratório e enviava. Hoje, não. Fazemos tudo. Tenho custos abismais por ano para fazer o arquivo em discos externos. Computadores com processadores rápidos, *software* - qualquer *software* de edição de imagens é um balúrdio e já não trabalho com os mais caros, mas cada vez que compro um *lightroom* são duzentos euros -, estes custos todos acrescentam e antes não existiam. Tínhamos as máquinas fotográficas, as lentes, os rolos eram os jornais que nos davam e as revelações mandávamos as faturas para Lisboa e os jornais pagavam. Não havia custos nenhuns. Agora, estes custos já não são pagos. É uma vergonha as administrações já nem pagarem o computador do fotógrafo, o investimento que se faz não é pago. Aquilo que a Global Imagens faz aos fotógrafos é um atentado à fotografia e àquelas pessoas que trabalham para lá. Nunca vão triunfar e haverá um dia que vão morrer. Acredito e no tempo que tenho trabalhado isso tem acontecido, tudo o que é mau acaba por morrer. Eles até podem achar que estão a fazer um trabalho fabuloso,

pagar trinta euros a um fotógrafo, mas a qualidade vai ser tantas vezes hipotecada que chega uma altura em que já ninguém acredita naquilo que eles fazem. As pessoas falam umas com as outras; estas coisas sabem-se e as pessoas acabam por desacreditar na empresa, além de que os resultados se vão revelar medíocres demais para alguém consumir. Custos e tempos. Porque antigamente fotografava e, enquanto o trabalho era revelado, ia beber um café. Agora, não somos nós quem faz tudo.

19 - Ao editar as imagens para as preparar para publicação, que alterações costuma fazer nas fotografias?

No fotojornalismo, zero. Alterações de cor, contraste e mais nada. Em casos concretos, num determinado trabalho, posso criar uma linguagem visual em que quero atingir determinados objetivos e drama na imagem que enalteça. Tiro-lhes a situação da cor, mas só em casos muito concretos. Não ponho nem retiro nada na imagem.

20 - Até onde a edição da imagem deve ser permitida?

Até aí só. Sempre foi o que fizemos no preto e branco e na cor. Acho que a discussão só existe quando não se tem consciência do passado, da história. Lembro-me que tinha cinco ou seis rolos de dispositivos/slides, em que cada um dos rolos tinha características cromáticas distintas e que eu, dependendo do trabalho que queria fazer, da revista para a qual iria trabalhar e dos objetivos que pretendiam, usava determinado tipo de rolo para isso. Nunca foi nada que não acontecesse. Hoje em dia, não faço mais nada do que acontecia antes.

21 – A edição de imagem está a abalar a crença que o público deposita na fotografia?

É uma discussão apenas académica. O público, o consumidor e o leitor têm a crença total; é como o que se vê na televisão. "Se mostrou na televisão é bom". O fotojornalismo tem isto. Ou é a crença total e depois há aquele lado mais informado e mais ligado às tecnologias de produção fotográfica em que olham para uma fotografia e pensam "isto não é real ou é *Photoshop*?". Observo isto e até brinco com a situação. Os mais informados que desconfiam que pode ser fotomontagem e os que confiam plenamente.

22 - Como encara a concorrência dos chamados «jornalistas-cidadãos», que cada vez mais conseguem divulgar as imagens recolhidas de acontecimentos inéditos nos media *online*?

Preocupa-me muito. Não os vejo como uma concorrência. Quando foi o incêndio do *Retail Park*, em Portimão, a Lusa comprou umas imagens de um rapaz. Fotografias muito mal focadas. Em fui no outro dia de manhã. A agência publicou, mas apenas porque eram as imagens do fogo. Lá está, mas não percebo por que é que a agência Lusa comprou aquilo. Excetuando uma imagem que tinha as chamas e o logo do *Retail Park*, aquilo não tinha nada de especial. Eram bombeiros e fogo. Poderiam ser imagens de um incêndio em qualquer sítio do mundo. Quando cheguei lá tentei enquadrar o acontecimento. O primeiro impacto que tive foi ver aquilo tudo e depois pensar o que vai acontecer a estas pessoas que trabalhavam aqui, o que vai acontecer a este sítio. Vai ficar completamente destruído. Esta consciência social e não só pensar naquilo que estamos a ver no momento é que vai criar um conjunto de imagens que sejam identificadoras disso. Há uma estrutura, um equipamento que é destruído e não se tenta mostrar o bombeiro a apagar o foto, mas sim que há uma estrutura para perceberem o que aconteceu ali e o que vai acontecer a este espaço.

O que me preocupa no jornalista-cidadão é quem lhe compra as imagens. Hoje em dia, muita coisa já nem passa pela editoria de fotografia. Em muitos jornais, a única coisa que o editor faz é perguntar: "já mandaste?", "já está aí?". Connosco é pacífico porque tentamos construir um conjunto de imagens e todas elas servem para mostrar uma realidade, outra coisa é o cidadão. Não se sabe o que ele fez, não tem código ético e deontológico. Ando com os dez mandamentos do Sindicato e da Comissão de Jornalistas na carteira. Sei que tenho de respeitar uma série de compromissos. Agora, enquanto me proponho a fazer um trabalho de fotojornalista, o jornalista-cidadão, não.

23 - Por que motivos as editorias recorrem cada vez mais a fotografias de agência e não dos profissionais da redação? Essa opção não poderá revelar uma desvalorização da própria imagem, da importância que esta deve ter no quotidiano das notícias e do próprio trabalho de autor?

Para mim, é melhor, mas fico muito triste. E fico muito triste pelo seguinte. Adoro ter conversas de retórica com colegas e tudo o que são trocas de experiências com pessoas que têm uma capacidade de pensar, fico muito preocupado que se hipoteque a história. Em tudo aquilo que são artes de criação, excluindo certas correntes de arte contemporânea em que as pessoas têm uma forma muito solitária de agir e de

interagir, que se baseia em coisas que vão lendo e vendo, a nossa função enquanto fotojornalistas e jornalistas é muito social. A sociedade é um clube de pessoas. Todos nós somos parte da sociedade. Quando estamos a executar um trabalho destes, é essencial o espírito crítico exterior. Eu sou muito autocrítico e sinto que tenho uma capacidade de autocrítica muito grande, mas trabalho muito com pessoas que não têm essa capacidade e evoluem muito nas discussões com os outros. Agora, tenho estado num projeto, que é o *12, 12, 12* e vê-se, nas reuniões que temos, que é essencial essa discussão. Imaginando que um jornal tem quatro fotógrafos – o *i* não tem -, se um estiver de folga, dois estão a trabalhar fora da redação e outro está a fechar, os dois que estão a trabalhar já não vão ao jornal porque a redação é em Oeiras ou Benfica e eles moram em Cascais ou Alcochete, não vão à redação porque não precisam. Chegam a casa, pegam no computador e enviam as fotos, além de que não são do quadro, nem se quer têm muita facilidade de andarem a circular nas redações e esse crescimento conjunto que a sociedade tem, por natureza, se começarmos a deixar cair essa discussão nas redações, estamos a matar a memória dos jornais todos. Os jornalistas com quarenta e cinco ou cinquenta anos, que eram aqueles que recebiam os estagiários e lhes davam indicações e os ajudavam a crescer, estão a ser afastados da redação; os que ficam não têm tempo para fazer este acompanhamento e os que ficam acabam por achar que são incompetentes e que não servem para aquilo ou, então, que são geniais porque, como ninguém crítica, julgam-se tão bons, quando, na verdade, são muito maus. Trabalho com jornalistas de vinte anos que se acham genais e não dão uma para a caixa. A culpa não é deles, mas, possivelmente, estiveram numa faculdade onde estudaram pouco, não tiveram referências – na universidade do Algarve não se tem muitas referências - e depois vão para a redação de um jornal e se não tiver lá três ou quatro pessoas que vão acompanhar ou morre por ali ou vai ter a noção que é bom, porque ninguém lhe diz nada e publicam as coisas tal como as escrevem. O problema é que publicam mesmo. Hoje, leio coisas nos jornais inacreditáveis. Na fotografia é exatamente igual.

A forma como os jornais estão feitos, o recurso a agência ou freelancers não põe em causa a identidade do jornal, mas nas revistas sim. A fotografia nos jornais hoje só ocupa espaços. Dá-me mais prazer trabalhar para revistas e projetos menos visíveis

para o público em geral, mas são mais estimulantes porque têm uma autoria e pedem que acompanhemos essa linha.

24 - Nos próximos anos, a fotografia irá ser valorizada ou a tendência é para haver uma deterioração da profissão e do uso da própria imagem?

Já pensei muito nisso. A web é a salvação de muitos projetos nos Estados Unidos, Inglaterra, em França. Em Portugal, como não temos a cultura de pagar para receber alguma coisa; há custos para consumir determinado produto e que tem de ser pago. Vejo com muitos bons olhos o crescimento na web. Os responsáveis pelo *Público* ainda há pouco vieram dizer que os leitores *online* têm vindo a crescer, mas acho que a fotografia do Chavez ou do Passos de Coelho a abraçar a bandeira de Portugal, não são o caminho. O futuro vai ser investigação, trabalhos concretos de grande reportagem e trabalhos muito bonitos e específicos do fotojornalismo que apenas o fotógrafo de lá ou alguém que eles tenham total confiança pode fazer. Acho que isso vai sobreviver nos *tablet*, pois no papel já não há espaço.

25 - Os órgãos de comunicação, em geral, e os fotojornalistas, em particular, estão a saber reagir e aproveitar este período de mudança que se vive no fotojornalismo?

De uma maneira geral, não estão. Se olharmos para o que se faz no estrangeiro; já tive aquelas assinaturas semanais do *New York Times*, da *Vanity Fair* ou do *New Yorker* e olhamos para essa aplicação e temos uma quantidade de informação impressionante. O *New York Times* tem galerias só de fotografias. Custa alguma coisa ao *Público* fazer aquilo? Agora, lá está. Custa. Não custa fazer a galeria, custa ter os recursos para alimentar essa galeria e não existem. A *Visão* tem uma aplicação muito boa. É a melhor. O trabalho do fotojornalista ganha muito com isso. As pessoas gostam de fotografias. Vê-se muita gente a consumir jornais para ver fotografia, as pessoas não leem notícias. É um mundo gigante a explorar e que as administrações dos jornais não estão a saber, de longe, mas de longe, aproveitar. E são coisas muito fáceis de fazer no contexto tecnológico. É muito fácil colocar à disposição do público. A galeria do *Público* no *online* é uma piada. A perda de recursos humanos vê-se no resultado das publicações *online*.

26 - O fotojornalismo é uma profissão valorizada a nível remuneratório?

Não. Impensável. Sei que tem vindo a ser retirado ordenado aos fotojornalistas de carreira nas redações, como aos jornalistas. Nos fotojornalistas, há uma agravante por

causa do investimento tecnológico que é preciso fazer para trabalhar. Os jornais cortam em várias coisas, incluindo o equipamento para o fotojornalista, que até pode ter um ordenado equiparado ao jornalista, mas com a agravante de ter de investir muito mais. Entretanto, a empresa deixou de comprar. Conheço pessoas que não trabalham porque não têm equipamento e fazem o finca-pé de "a empresa para a qual eu trabalho não quer comprar e eu não tenho ordenado que justifique esse investimento. Ganho mil e duzentos euros por mês, tenho de pagar a casa, o carro o infantário dos filhos e sobra-me duzentos euros ao final do mês. Como é que posso comprar uma câmara que custa três, quatro ou cinco mil euros"? Os bancos já não emprestam dinheiro. Há um sentimento óbvio de desagrado das pessoas que trabalham nas redações que se vai agravar cada vez mais. Há pessoas que não podem trabalhar porque não têm equipamento. Ou há um grande amor há causa ou fazem um ou dois trabalhos por mês.

27 - Como funciona a *Stills*?

A *Stills* surge de uma outra empresa, onde éramos três sócios. Comecei a trabalhar em 1995. Começou tudo muito rápido. Na altura, a procura de fotógrafos freelancers a nível regional era muito forte – não como contrato, mas como freelancer. Em 2001, um amigo que tinha há muitos anos, mas que vivia em Lisboa. Trabalhava com fotografia, estava cansado e andava muito sobrecarregado de trabalho em Lisboa e propôs-me fazer uma sociedade comigo, no Algarve. Então, em 2002, montámos o estúdio com um terceiro sócio ligado à pós-produção. Como trabalhamos muito para revistas, temos de fazer produções de estúdio, gastronomia e trabalhos do género. Viemos a crescer de trabalho, de recursos humanos, não. Entretanto, um sócio saiu. Agora, estou eu, a Melanie, que também é fotógrafa, e é quem faz a parte de agenda. Temos uma estagiária com um estágio de nove meses financiado pelo Centro de Emprego, que é a Joana, que estava em Lisboa e não tinha trabalho. Foi para o Algarve. Ela tem um trabalho razoavelmente bom. Depois, temos duas pessoas a trabalhar na pós-produção. Tenho muito trabalho, mas não é muito bem pago. Ou das duas uma: ou fazia metade e a pós-produção seríamos nós a fazer. Assim, fazemos o trabalho que temos de fazer e há duas pessoas que nos dão apoio na pós-produção. Temos linhas de pós-produção já bem definidas, embora no fotojornalismo sejamos quase sempre nós que fazemos. Se for um trabalho para jornal, é aquilo que disse: claro, escuro, cor,

balançar os níveis, um ou outro enquadramento, legendas e está feito. Se for um trabalho para uma revista e estamos a fotografar um prato de comida, que não é fotojornalismo; é trabalho editorial, mas com pós-produção. Já sabem que aí há exigências específicas, são imagens de estilo e de beleza e já não há critérios de não poder apagar isto ou aquilo, como acontece no fotojornalismo. Basicamente, trabalhamos com tudo o que é agendas internacionais e nacionais.

28 - A propósito do conceito de fotojornalismo e de fotografia documental…

Nós não temos tradição de fotografia documental. Em Portugal, nunca se documentou nada, ao contrário do que aconteceu nos países anglo-saxónicos. Tivemos o período do Relvas e do Joshua Benoliel, que andaram a fotografar livremente, depois a ditadura, que ninguém fotografava com liberdade, acaba-se a ditadura e o país vive os grandes sobressaltos económicos com o fim das ex-colónias, não há dinheiro para documentar o país e nós morremos a nível documental. Portanto, estamos mortos. Tive esta conversa com ele. A Alemanha viveu a guerra. Houve a primeira grande guerra. A guerra acaba e vamos documentar o país como está. O país é construído e vamos documentar o país em termos fotográficos. Depois, vem a II Grande Guerra, o país é destruído e documenta-se novamente. A Alemanha tem insistido sempre em documentar o que tem acontecido no país. E quem diz a Alemanha, diz a Áustria, a Inglaterra e a França. Estes países europeus sempre investiram na documentação do país, no pagamento a fotógrafos para fotografar ou filmar imagens do país. Em Portugal, isso ainda não existe. E mais grave e está a acontecer não só cá, mas no mundo inteiro: não há dinheiro para arquivos, não se arquiva nada. Arquiva-se as páginas, mas não as imagens. Os jornais não têm arquivo. Onde é que está o arquivo do *Público* ou do *Correio da Manhã*? Está ali, mas não está organizado, nem estruturado, nem protegido. Se acontecer um incêndio num dos jornais, perde-se o arquivo todo. Não têm qualquer estrutura.

A partir do final dos anos 90, quando se hipoteca a qualidade, se investe a comprar as fotografias de paparazzi, do Ronaldo às compras do Chiado, mas para pagar duzentos euros a um fotógrafo para fazer um trabalho sobre o Chiado já é caro. Depois, existem as universidades privadas em que o único objetivo é única e exclusivamente fazer dinheiro. Essa lógica de que os jornais são o único documento que se tem vai deixar de acontecer. O *Público* é exemplo disso. Acontecem n coisas e o *Público* não manda

ninguém porque tem as agências. Pelo andar da carruagem, se a Lusa acabar, temos a Reuters, que atualmente faz mais documentação com o José Manuel Ribeiro, do que com a Lusa. Desde que começou em 2007, o José Manuel Ribeiro está sempre na rua. A Lusa não tem ninguém a fazer isto. É muito perigoso porque a memória está em risco. Pensávamos, não temos fotografia documental, mas temos os jornais a patrocinarem esta função e a servirem de documento. No entanto, há quinze anos que os jornais abandonaram este papel de documentação efetiva do país. Já não tínhamos uma documentação muito rica do país em termos visuais e agora, a partir do momento em que deixou de existir o rigor com a objetividade da imagem, a memória fica em risco. O Governo ou outras entidades que deveriam ter a obrigatoriedade de financiar a documentação do que acontece no país, como acontece noutros sítios, não o fazem. Estávamos mortos nos anos 80, nos anos 90 devemos estar muito ricos porque se fotografou imenso; estivemos quase cinquenta anos sem se produzir nada, durante a ditadura, e depois fotografou-se imenso. Depois, há o arquivo dos fotógrafos no digital. Tenho um excelente arquivo. Tenho colegas que me perguntaram como é que consigo organizar isto assim ou por que é que faço isto com este cuidado. Porque sei que isto, um dia, vai ter importância; não para mim, mas para os meus filhos ou os meus netos. Almancil cresceu muito rápido nos anos 90 porque suportava a clientela rica do Vale do Lobo, da Quinta do Lago, que compravam aquelas casas de vários milhões de euros. Há dez anos, aquilo começou a mudar porque esses sítios passaram a ter os seus próprios *shopping centers* e as pessoas deixaram de ir para Almancil. Aquilo sobrevivia com os imigrantes de Leste, com os brasileiros, cabo-verdianos, que trabalhavam na construção civil desta zona e alimentavam a economia local. Com esta crise do *subprime*, acabou a construção e apenas um número residual ficou ali. Os brasileiros começaram a regressar ao Brasil, os ucranianos igual e assim sucessivamente. Aquilo que há vinte anos era um paraíso de compras, agora está tudo fechado. É deprimente. Mas isso acontece em todo o lado. Faro é igual.

29 - Como surge a sua participação no livro documental *12.12.12*?

Tentativa de encontrar alguma coisa que fosse o resultado do que começou em 2007. Desde o princípio da crise que eu comecei a ler suplementos económicos. Os próprios jornais económicos perceberam que já não estavam a falar para um público muito concreto. O que é que é isto do *subprime*, o que é isto da dívida? Quando comecei este

trabalho, tentei perceber a questão do desemprego. É óbvio que hoje temos um nível de emprego muito maior, mas temos uma maior proteção do que tínhamos há vinte anos. Há coisas que estão a acontecer agora, que já aconteceram antes. As grandes diferenças sociais vão acontecer sempre. Não é um advento desta crise. Esta crise tem razões muito concretas para ter acontecido, que são os gastos excessivos em coisas que não prestam para nada. Acabei por fotografar *resorts* e investimentos privados que agora estão fechados ou que nunca chegaram a abrir e estão obsoletos. A partir de 2007, começaram a fechar. Deixam marcas negativas na paisagem; por outro lado, são destruidores de postos de trabalhos. Porque se movimenta pessoas para uma determinada região e, de repente, tudo acaba. As pessoas ficam lá a pairar sem saber para onde ir. Por isso, tem uma consequência social direta e o próprio dinheiro que foi ali gasto. Ao longo destes anos todos, percebi que nenhum empresário que deixou aquilo a meio, o fez porque quis, mas, a determinada altura, os bancos passaram a não financiar. Decidiram que já não têm dinheiro para dar e ficam com as coisas das pessoas. Ficam os projetos, mas também não fazem nada porque eles próprios não têm dinheiro para isso. Os projetos vão morrer ali e, no final, quem vai acabar por pagar, somos nós. A ideia é fazer um retrato social muito humano. Há situações que foram inflacionadas com a crise, mas já existiam. A crise apenas enalteceu o que estava a acontecer. Antes, não acontecia assim.

Entrevista Vicente Jorge Silva, fundador do jornal *Público*

Realizada a 9 de maio de 2014, em Lisboa

O seu nome é apontado como sendo a pessoa que mais contribuiu para a valorização da fotografia na imprensa portuguesa, nos últimos trinta anos. Como nasce esta noção do valor da fotografia e que papel considera que deve ter a fotografia de imprensa?

Desde muito cedo que tinha noção da importância da fotografia, mesmo quando fazia um jornal em regime bastante amadorístico no Funchal, onde comecei com um trabalho regular. No *Comércio do Funchal*, não era muito possível pensar na fotografia de uma forma muito à vontade, pois o jornal nessa altura ainda era impresso em chumbo, as fotografias também eram gravuras feitas em chumbo, e isso custava muito caro e não podíamos ter grandes veleidades nesse campo. Também venho de uma família de fotógrafos, mas nem foi o mais determinante. Pelo lado familiar, vivia ao pé de um *atelier* fotográfico que ficava ao lado da minha casa. O meu mundo afetivo e familiar, o meu imaginário estava muito próximo daquele espaço mágico onde trabalhavam os meus antepassados. Do ponto de vista psicanalítico, não sei se isto terá algum impacto. O mais decisivo foi, por um lado, ser um ávido leitor de jornais e revistas desde muito novo, nomeadamente da imprensa internacional e em particular da imprensa francesa, que era a minha segunda língua, embora também me movimentasse bem no inglês. Tinha esse treino de ler. Depois, foi a minha paixão pelo cinema, pelo universo das imagens desde muito novo. A verdade é esta: desde muito cedo, ao ler os jornais, sempre me pareceu que a fotografia não era apenas um complemento e uma ilustração do texto no sentido literal para ajudar a torná-lo mais legível, para a mancha da página não ser tão densa. Não. Sempre senti isto e no *Expresso*, onde a fotografia, no início, era muito mal tratada, tornou-se patente. Durante muito tempo, o *Expresso* nunca deu muita importância à fotografia. No princípio, nem sequer tinha fotógrafo. Depois, passado pouco tempo, entrou Raul Nascimento, já falecido, que era uma pessoa encantadora, mas não correspondia às necessidades de um jornal que estava em ascensão. Quando tomei conta da revista, esta necessidade de valorizar a fotografia tornou-se mais patente. Foi quando conheci Rui Ochoa, no pós-terramoto, da Ilha Terceira, em Angra do Heroísmo. Fui destacado

para fazer a cobertura da catástrofe, mas não tinha fotógrafo. Sabia que andava por ali alguém a fotografar, um homem que andava como se fosse um gato. Ele era secretário do *Jornal de Notícias*, nem era fotógrafo. Pensei: "Vou falar com ele a ver se consigo que me venda umas fotografias ". E assim foi. Ele disse-me que estava a trabalhar para o *Jornal de Notícias*, mas não considerou que fosse impeditivo de também vender fotografia para o *Expresso* e assim foi. Foi das primeiras vezes que vi uma reportagem do *Expresso* ter fotografias. Era um fotógrafo que estava a despontar. Ainda por cima, não fazia parte dos fotógrafos do quadro do *Jornal de Notícias.* Aí, começou a aventura. Rui Ochoa foi, mais tarde, responsável pela fotografia do *Expresso*. Depois, quando fui para o *Público*, zangámo-nos porque ele foi das pessoas que mais me empurrou para fazer o jornal. Depois, à última da hora, mudou de ideias porque lhe ofereceram contrapartidas. Já na ficha do *Expresso*, tornava-se patente a falta de fotografia. E não era nada original. Em Portugal, ninguém se importava com isso. A fotografia tinha um papel supletivo e ilustrativo. Havia, antes do *Expresso*, a *Flama* e o *Século Ilustrado*, onde trabalhava Eduardo Gageiro, que tinha fotografia muito bem melhor do que estas revistas do coração que existem agora. Em termos fotográficos, as *news magazines* portuguesas são de uma pobreza franciscana. Não quero dizer que no meu tempo é que era bom, mas estamos a assistir a um retrocesso.

Para mim, a fotografia funcionava com um contraponto dramático do texto - é evidente que tinha a ver com o texto, mas funcionava como contraponto dramático e não mera ilustração ou mero verbo encher. Hoje em dia, enerva-me ver as fotografias que passaram também a funcionar como pretexto para pôr uma legenda que não tem nada a ver com a fotografia. É uma legenda que está a ali e a fotografia só serve para chamar a atenção para uma parte do texto, sem que este interaja com a fotografia. Tanto quanto possível, quando se publica uma fotografia, esta deve ser datada, dizer quem aparece e localizá-la, tal como a informação que contém um *lead* das notícias. Quem, quando, como e porquê. Localizar e depois, se quiserem, põem dois pontos e uma frase. Agora, não é não dizer nada, a pessoa fica sem informação nenhuma. Para mim, a informação no jornalismo é muito importante. Estamos a falar de jornais, revistas, etc. O contraponto dramático e depois que os valores fotográficos não sejam de uma fotografia banal.

Há tempos, estive a ver uma exposição, uma grande retrospetiva de Cartier-Bresson, que me parece ser o repórter fotográfico mais notável de sempre. É incrível como ele era fotógrafo, fundou uma agência de notícias com amigos e o principal jornal francês, *o Le Monde*, um dos mais importantes jornais franceses, indiscutivelmente o melhor jornal diário, não tinha fotografia ate há bem pouco tempo. Os jornais franceses têm uma má relação com a fotografia. Isto é muito sintomático num país que inventou as agências de fotografias e que tem alguns dos melhores fotógrafos do mundo.

A maioria dos fotógrafos entrevistados, durante a investigação, classifica o *Público* como tendo sido uma "pedrada no charco" da fotografia jornalística; o único projeto que, em 1989, reconhecia que a fotografia era uma linguagem importante do jornalismo, tal como o texto. O que é que distinguia o jornal de outros projetos jornalísticos de referência como *O Independente*, o *Expresso* ou, eventualmente, o *Semanário*? E particularmente no jornalismo fotográfico?

O *Público*, como era um jornal com notícias, é evidente que esse tratamento da fotografia tinha de ser considerado. Já queria que essa valorização tivesse acontecido na *Revista*, mas foi no *Público* que tive meios para constituir um gabinete fotográfico. Primeiro, a ideia seria com Rui Ochoa, mas acabou por se concretizar com Luís Vasconcelos e Alfredo Cunha, que foram os primeiros editores de fotografia. A edição de fotografia, que penso que está a desaparecer outra vez, era crucial no jornal. Para mim e para a minha conceção fotográfica, era um estímulo relacionar-me com toda a secção fotográfica. Eu relacionava-me com todas as secções. Não estava fechado no meu gabinete à espera que me trouxessem as notícias. Era só o que faltava. A fotografia tinha autonomia. Eles faziam uma primeira escolha e propunham-me quais as fotografias que deveriam ir para página. A menos que estivesse à procura de qualquer coisa e que desconfiasse que eles pudessem ter e não estava lá, mas não me lembro que isso tenha acontecido. Para já, eles editavam, depois havia um diálogo. Eram os editores de cada secção, da política, da sociedade, da cultura, etc. que tinham um diálogo com o editor fotográfico. Claro que o editor de secção podia escolher mal, podia não ter sensibilidade fotográfica. Podia dar-se o caso de eu ou os outros colegas de direção sermos chamados para desempatar. A fotografia era uma secção que tinha uma dignidade igual às outras e era transversal, por razões óbvias. Toda a gente tinha de trabalhar com fotografia. Esta era a parte formal. Para além desta parte, eu, por

uma questão de apetência, como dizia um amigo, quando estava a fazer a paginação do *Comércio do Funchal* parecia que estava a fazer enquadramentos para filmes, gostava de ver a opção do enquadramento, de ver a imagem dentro do quadro. Passava muito tempo na secção da fotografia. Era algo informal que fazia e eu próprio me embebia das imagens, que tinham a ver com o dia-a-dia. Não eram só imagens que a editoria fazia, mas também que chegavam da Reuters e de outras agências. Era importante para mergulhar na atmosfera daquele dia, do jornal que estávamos a preparar para o dia seguinte.

Quando começámos no *Público*, ainda não existiam televisões privadas, em Portugal. Considerava que era importante ter um jornal diário de referência. Se as coisas acontecem todos os dias, por que é que teríamos de esperar pelo fim-de-semana para lermos nas notícias. Quem nos deu uma chicotada foi a CNN.

A seu ver, que diferenças encontra no jornalismo do início dos anos 1990 do jornalismo de hoje?

Houve um grande retrocesso. Percebo as razões desse retrocesso. Há um empobrecimento dramático de meios.

Hoje, sente-se uma espécie de Dom Quixote derrotado?

Um pouco. Já confessei que não consegui levar em diante um projeto que desejava muito. Também não estou para me esfolar, bater com a cabeça na parede ou sofrer horrores com isso. Sou um sobrevivente e tento não me desmoralizar demasiado com a situação atual do país, que é verdadeiramente dramática. Se pensarmos no que é o País na última meia dúzia de anos, para não falar dos últimos três, que foram aterradores a nível de empobrecimento do País em geral. A quantidade de pessoas mais qualificadas que teve de emigrar. Esses ainda tiveram um lugar que os recebesse lá fora. Mas o País vai sofrer brutalmente com esse empobrecimento a vários níveis, material e de espírito. Se eu pudesse, com toda a sinceridade, ia viver para outro sítio. Ia viver para Paris, cidade com que tenho uma relação de adolescência. Foi lá que conheci grandes amigos, quase todos já morreram, mas é uma cidade onde me sinto em casa. Também já vivi em Londres e não é a mesma coisa. Toda a gente diz que Paris está fora de moda. És um *démodé*. Nova Iorque e Londres é que são boas. Adoro a zona de Saint Germain des Pres. Sinto-me no meu território, embora tenha uma embirração com os franceses. São uns *snobes*. Mas adoro aquilo. Não sei explicar. Há

sempre qualquer coisa para ver e para fazer. Eles cozinham muito bem. Só que é caríssimo. Houve uma altura, no início do *Público,* que também estava a achar que um jornal diário no Brasil pudesse singrar. Imaginem o que é fazer o *Público* no Brasil? Achávamos que fazia todo o sentido. Eles queriam vender-nos o *Jornal do Brasil*, que é um título do Rio de Janeiro, propriedade de umas irmãs terríveis, às turras umas com as outras. "Mas por que é que haveríamos de comprar o *Jornal do Brasil* se pudemos fazer um com os nossos meios, sem ter de pagar àquelas manas? Se eu vou para lá, o *Público* iria ressentir-se". Depois, tinha a família cá. Era casado com uma médica e ela não iria achar muita graça. Resumindo, disse que não. «Se não for, não arrisco», disse o Belmiro. E não fui. Teria feito sentido naquela altura. Hoje, no estado em que estão as coisas, já não. O Belmiro já disse que vai acabar com o *Público*. Se isso acontecer é trágico. Belmiro de Azevedo ganha muito dinheiro, por isso teria o dever de dar alguma coisa à sociedade. Foi com esse espírito que surgiu o jornal. O *Público* perdeu muita qualidade, mas também não tem culpa. Não se pode fazer milagres. Tem muito menos meios. Ainda é o jornal diário que leio. O *Diário de Notícias* perdeu completamente o tino. Colocaram alguém da imprensa desportiva e depois ficaram nas lonas com aquilo. O próprio *Jornal de Notícias*, apesar de vender mais, descaracterizou-se. Todos os jornais se descaracterizaram. A fotografia é muito mal tratada. É vista como um apêndice gráfico para encher a página.

Tive sorte com os tipo com que trabalhei, no princípio, mesmo com o Ochoa, que não era grande espingarda tecnicamente, mas tinha o lado felino que descobri em Angra e que andava nos mesmos sítios que eu.

No início do livro *Vicente Jorge Silva - Conversas com Isabel Lucas*, refere que se incompatibilizou com Rui Ochoa…

Se há pessoa que me estende a mão e eu não é o Ochoa.

O jornal *Público* também é apontado como tendo inflacionado os salários na imprensa.

É verdade. Na altura, todos ficámos deslumbrados por pudermos fazer uma coisa nova. E como estávamos a trabalhar com o grupo que não estava em tão boas condições económicas como era suposto. Na altura em que arrancámos, o Belmiro estava com uma série de problemas, a verdade é que, para ter uma boa equipa, tínhamos de conquistar as melhores pessoas que havia na praça. As pessoas não iriam trabalhar

comigo pelos meus lindos olhos. Havia a filosofia que tínhamos de valorizar o papel do jornalista. Temos de ser uma profissão dignamente paga. Não inflacionados assim tanto porque Balsemão é um forreta e sempre teve muito medo. Qualquer projeto que aparecia, ele ficava cheio de medo. Quando apareceu o *Semanário* ficou cheio de medo, *O Independente*, o *Público.* Balsemão é uma pessoa cheia de medos. Muitos medos. Mas foi um exagero. Hoje, acho que não deveríamos ter ido tão longe.

Quando ganhava um editor de fotografia no *Público*?

Na altura, uns trezentos ou quatrocentos contos. Ganhei muito bem e agora ganho pessimamente.

Pessoas ligadas ao *Expresso* revelaram que chegaram a ganhar mil contos. É possível?

Cinco mil euros, não acredito. Quando sai de lá, eu não ganhava cinco mil euros. Era diretor adjunto. Não quer dizer que isso não possa ter acontecido, quando saímos. Sei que Rui Ochoa foi comprado, não sei por quanto, mas com um bruto automóvel…também havia essas coisas. O cartão de crédito, o automóvel, havia despesas, como livros, que podíamos comprar e pôr em nome da empresa. Ou ia almoçar com um contacto qualquer, uma figura pública e entrava nas despesas do jornal. Hoje, já não tenho esse privilégio.

Na *Revista* do *Expresso*, fizemos um belíssimo negócio. Eu e a minha secretária Teresa Schmidt tínhamos um orçamento. Quanto mais vinha de publicidade, mais o orçamento subia. E a revista tornou-se um chamariz de publicidade. Não burocratizávamos o funcionamento das coisas e acho que é nesse sentido que devíamos caminhar. Claro que a *Revista* do *Expresso* podia-se permitir a esse luxo. Não estava dependente da atualidade imediata, das notícias de política, etc. Era uma publicação mais de reflexão, crítica, de estilos de vida. Preferia ter uma equipa muito pequena. As pessoas do jornal também podiam fazer trabalhos de fundo para a revista e depois poderia pagar muito bem aos colaboradores, como ao Augusto Seabra, que ganhava mais do que eu. Miguel Esteves Cardoso chegou a ganhar seiscentos contos por mês. Ele só vivia disso. Por isso, fazia disso um bordado. Hoje em dia, ele expõe-se sem nenhuma privacidade. Ainda me fez uma série de sacanices, quando foi para *O Independente*. Tivemos dificuldades em pôr o jornal cá fora. N'*O Independente* fizeram um boneco, os sacanas, e depois simulavam o meu estilo de escrita e o do Eduardo

Prado Coelho. O Miguel era um tipo mau como as cobras. É um aparvalhado. São pessoas que manifestamente não merecem a nossa amizade. O boneco estava bem feito, mas estava divertido à custa das nossas desgraçadas.

Alexandre Melo também era colaborador d' *A Revista*. O Melo tornou-se uma personagem que não é nada o meu género. O *lobby* artístico. Mas o Melo tinha umas antenas muito aguçadas, na movida madrilena. Os jornais espanhóis, como o *El País*, não davam por isso. O Alexandre, como tinha uma costela *gay*, tinha uma sensibilidade muito especial em relação a coisas novas, às vezes, demasiado excessivas e muito centradas naquele universo. Também é verdade que a movida madrilena é a base das histórias dos filmes de Almodóvar. Depois, fui para lá, para ser como era a movida madrilena. Publicámos aquelas reportagens, cheia de informação e paguei bem, setecentos ou oitocentos contos pela reportagem.

Na *news magazine* que há tantos anos ambiciona criar, como seria a fotografia na idealizada para a revista?

Não sei responder, mas teria um papel muito importante. Essa complementaridade de texto com imagem, a tensão e o contraponto dramático têm de ser acentuados. Há uma cultura de fotografia numa revista como a *Time*. Uma diferença que notava em relação à *Newsweek*, que sempre foi mais fraca do ponto de vista da fotografia e revelava falta de sensibilidade. Não digo que a *Time* venda por causa da fotografia. Não é isso. Mas é um produto de qualidade onde a fotografia tem um papel muito importante.

A falta de sensibilidade que existe para a fotografia, em Portugal, é cultural?

Não necessariamente. Temos fotojornalistas bastante bons e até na nova geração. Os jornais foram amputados largamente da sua função. Há um desleixo que é sintomático, mas depois publicavam-se, por exemplo, no *Público*, suplementos onde a fotografia não é mal editada e respira na página. A imagem tem de ter, acima de tudo, informação, o tal lado dramático, que tem que ver com o enquadramento, a luz, as linhas que dão força à imagem, que são elementos que devem contribuir para outra informação. As imagens têm de nos dar informação.

Que futuro vislumbra hoje para os jornais em papel e, em particular, para o fotojornalismo? Acredita que o futuro do fotojornalismo está nas galerias *online*, nas versões para *tablet*?

A tendência é claramente de precarização e de empobrecimento, com algumas exceções. Sou uma pessoa de outro tempo. E não digo isto por snobismo. É verdade. Quem foi nado e criado no tempo do chumbo e se reconverteu aos computadores, depois ainda acompanhei o *offset*, é normal que a minha cabeça não apanhe isso tudo. Sinto uma certa dificuldade. Já houve amigos que me desafiaram a fazer um jornal *online*, mas disse-lhes que não me ia dar gozo nenhum. Essa parte é fundamental. Não percebo, por exemplo, qual é o objetivo do jornal de José Manuel Fernandes. Se o *Público* tem uma edição *online* que é a mais lida na net, os jornais estão todos, mais ou menos, instalados ali, o jornal *Expresso* passou a ter uma edição diária *online*, o que é que *O Observador* vai oferecer? Um jornal com uma malta nova… Ou é um projeto apenas com uma agenda política? Isso acho mal, embora tenham o direito de o fazer. Sempre fui uma pessoa que tem o coração à esquerda, sempre fui mais ou menos assim e não mudei muito o posicionamento, sempre tive um lado um pouco anarquista, mas também social-democrata, no sentido nórdico do termo, e nunca me afastei muito disso. Há tanta gente que muda radicalmente e sem explicar por que é que deram essa cambalhota, mas essa explicação é muito importante para tornar credível e verosímil a sua função atual. No jornalismo que tem uma agenda política por trás, à manifestamente um conjunto de pessoas que está ali para fazer *lobby* político. Mas porquê? Parece que se passa a fazer informação enviesada. Uma coisa é fazer um jornal com uma cultura de esquerda, como o *Le Monde*. Não ser muito radical, mas sim ter um certo equilíbrio. Sermos sensíveis a determinados valores e outra coisa é quando depende de um grupo de pessoas que tem objetivos políticos precisos que se traduzem numa vontade de poder. A imprensa deve ser o contrapoder. Ainda sou fiel à conceção de que a imprensa deve ser o contrapoder. Da mesma forma que é com essa dialética do poder e do contrapoder que a democracia avança. A relação da imagem com o texto é dialética. O jornalismo só avança se conseguirmos estabelecer uma tensão dialética entre o texto e a imagem e não reduzir a fotografia apenas a uma ilustração sem qualquer valor. Esta minha atitude reflete-se em tudo. Há umas semanas fui ver a opera *Tristão e Isolda* a Paris. Os cenários eram vídeos de Bill Viola, um homem sobre o qual não tinha muita informação, mas depois passei a ter. No princípio, estava a tentar perceber como se estabelecia a relação entre os cantores, vestidos de uma forma neutra, com roupas escuras e intemporais, com um cenário

neutro, também escuro e intemporal, e as imagens de vídeo. Primeiro, projetaram uns vídeos que seriam o contraponto com as personagens que estavam no palco, mas depois comecei-me a irritar com os vídeos porque me pareciam, contrariamente, a um texto de Viola que acompanhava o programa do espetáculo, completamente ilustrativo. Era redundante em relação ao espetáculo. Não queria acreditar no que estava a ver. Impingiram-me aquilo como se fosse para a "frentex" e aquilo era extremamente redutor. Preferia concentrar-me nos cantores e não ver imagem nenhuma. O carácter ilustrativo das imagens de hoje em dia é redundante e irritante; é pleonástico. Ou então, são imagens sem qualquer valor gráfico.

Entrevista Baptista Bastos, diretor e responsável pela obrigatoriedade de assinar as fotografias no *Diário de Popular*, a partir de 1967

Realizada em Lisboa, a 16 de junho de 2014

Como descreve o jornalismo antes do 25 de Abril?

Como é que podíamos sobreviver com a Censura. Nunca instalei a Censura na minha cabeça.

É uma imagem de resistência. A minha geração era a mais politizada que existiu no jornalismo. Assisti a situações de grandes jornalistas que foram completamente destroçados. Jornalistas de nível que estavam completamente impedidos de exercer as suas funções.

Quando era diretor, o que o levou a exigir à administração do *Diário Popular* que a fotografia fosse assinada?

No tempo em que cheguei aos jornais, os repórteres fotográficos, que não digo nunca jornalistas, são repórteres como o Robert Capa e o Henri Cartier-Bresson gostam que lhes chamassem, não assinavam. Quem passou a assinar as fotografias dos camaradas repórteres fotográficos fui eu. Isso abriu um precedente na imprensa portuguesa, mas criou-me chatices com os patrões, que não queriam. Entrei no *Diário Popular*, em 1965, e depois comecei a ter funções com um certo poder de decisão. Esse poder é que permitia fazer isso. Era visto como leviandade da minha parte, pois tinha de enfrentar o patronado. E eles não eram para brincadeiras.

Quais eram os argumentos dos proprietários do *Diário Popular* para se oporem à assinatura da fotografia?

Achavam que os repórteres fotográficos eram menores, quando não eram de maneira de nenhuma. Paginei durante anos o *Diário Popular* com reportagens e trabalhos que fiz e, com muita frequência, mandei levantar a primeira página para pôr uma fotografia grande. A fotografia tinha uma importância vital para nós, informativa e política.

E a qualidade fotográfica que encontrava no *Diário Popular* também existia nos outros jornais?

O *Século e A Capital* também tinham uma grande equipa, mas não eram todos. O João Ribeiro, d'A Capital, o Fernando Corrêa dos Santos, o grande José Antunes, que foi um caso extraordinário, ambos do *Diário Popular.* Foi meu camarada de reportagem, assim como Eurico Vasconcelos, Miranda Castela, que morreu há pouco tempo. O Eduardo Gageiro, que trabalha na revista *O Século Ilustrado* é dos melhores repórteres do mundo. Estes eram os melhores porque havia outros que eram muito mixurucas. Estes tipos que referi eram de categoria europeia. Tinham a paixão do jornalismo. Era algo superior a tudo.

E como vê a fotografia de imprensa de hoje? Que papel está a ser dado à fotografia?

Tenho impressão que regrediu um pouco. Já não há as grandes fotografias que existiam. Uma tragédia, um incêndio ou outro acontecimento que envolvesse vidas humanas, nós publicávamos a fotografia em grande porque também era uma opção política. Todo o jornalismo é uma ideologia e a fotografia é uma notícia. Nem se deve minimizar. O repórter fotográfico era uma grande figura do jornalismo.

Consegue falar do percurso de José Antunes, pois é um fotógrafo que, apesar do seu valor, parece ter sido um pouco esquecido.

José Antunes nasceu em Setúbal. Depois, veio para Lisboa e apaixonou-se pela cidade. Primeiro, trabalhou no *Diário da Manhã* como funcionário de laboratório e depois foi para o *Diário Popular*, onde ficou toda a vida. A família dele deve ter um acervo fotográfico impressionante. Ele fotografava tudo e com muita qualidade. Também houve muito trabalho que eles não guardavam. Ao princípio, as fotografias eram de vidro, depois é que passou a película. Mas tivemos grandes jornalistas portugueses, incluindo naturalmente repórteres fotográficos, que enfrentaram grandes dificuldades, na época.

Qual a reportagem que mais se recorda por causa da qualidade da fotografia?

Fiz as reportagens do terramoto dos Açores. As fotografias publicadas no *Diário Popular*, na altura, são inesquecíveis. São da autoria de Eurico de Vasconcelos.

Antes do 25 de Abril, quais eram os jornais que mais davam importância à fotografia?

O *Diário Popular*. *O Século*, não tanto. *O Século Ilustrado*, no tempo em que trabalhou lá o Eduardo Gageiro, fez trabalhos notáveis. A *Flama* era uma revista de patriarcado. Mais reservada e conservadora, mas também publicou alguns trabalhos jornalísticos interessantes. A *Capital* também teve grandes repórteres fotográficos. O Fernando Ricardo é uma grande figura… o *Diário de Lisboa*. Cada jornal tinha, de facto, grandes nomes e isso parece que desapareceu.

Os jornais nessa altura vendiam mais do que hoje…

E faziam várias tiragens por dia. E não é só as tiragens, mas também as vendas. Chegamos a vender cento e vinte mil a cento e cinquenta exemplares por dia. E mais houvesse.

Na altura, quem era o vosso principal concorrente de vendas?

No *Diário Popular*, que é a minha experiência mais direta, embora tivesse aprendido jornalismo n'*O Século*, com grandes jornalistas e repórteres fotográficos, aconteciam coisas incríveis. Um dia, um dos patrões perguntou qual era o recorde de tiragens de jornais, em Portugal. "Vamos fazer uma tiragem que nunca foi feita no País. Vamos tirar quinhentos mil exemplares." Eu disse-lhe: "Olhe que não corresponde à verdade porque Raul Brandão, nas *Memórias*, quando foi a implantação da República, conta que *O Século* tirou um milhão de exemplares". – "A é! Então vamos tirar um milhão e duzentos mil". Durante três dias, fez essa

tiram. E o jornal era feito por trinta jornalistas, incluindo os repórteres fotográficos. Os tempos eram outros. Os jornais deixaram de refletir os problemas das pessoas e de defender causas. Isso era importante. Tentando fugir à Censura e com grandes dificuldades, antes havia profissionais muito bons e os jornais eram feitos com paixão. Com paixão e a ganhar pouco dinheiro. A grande reportagem acabou. Chamam reportagens a meros artigos. A grande escola d'*O Século* terminou. Até os jornais operários eram bons. Como, por exemplo *A Batalha*, da Confederação Geral do Trabalho, que era uma publicação marxista, mas muito importante e bem-feita. Dei-me ao cuidado de ver essas coisas. Eram trabalhos hercúleos. Só não havia mulheres. Era pena. Havia uma ou duas. Havia a Beatriz Ferreira, mas era uma jornalista menor, quando comparada com Eduardo Gageiro, que é um génio.

Nos últimos anos, também identifica exemplos de bom jornalismo?

Nos anos 1980 e 1990, também houve bons jornais. A fotografia dos anos 1980, sobretudo, do *Público*, no tempo de Vicente Jorge Silva, era muito inovadora. A utilização da desfocagem, que era uma técnica que deixava as pessoas surpreendidas, mas que queria passar uma mensagem, queria dizer qualquer coisa.

Entrevista a Manuel Falcão, subdiretor d'*O Independente*

Realizada em Lisboa, em junho de 2014

Como é que surgiu a ideia de criar uma editora de livros sobre autores portugueses de fotografia para pessoas que gostam de fotografia, a Amieira Livros?

A minha vida profissional sempre esteve muito ligada à fotografia. Como jornalista, comecei a trabalhar como repórter fotográfico. Há uma ligação de há muito tempo à fotografia. Por circunstâncias várias, profissionalmente, afastei-me da fotografia durante algum tempo e, hoje em dia, conjugando alguma disponibilidade com a vontade, acabei por lançar a editora. Em Portugal, há duas ou três editoras que fazem *photo books.* Não é bem a ideia da Amieira, mas sim constituir uma coleção que apresente várias alternativas possíveis de pessoas que, hoje em dia, trabalham, essencialmente, em fotografia, como acontece em países próximos de Portugal, como Espanha e França. Não com a ideia de fazer grandes álbuns, mas uma coleção diversificada que obedeça aos critérios que referi. Tem a ver com uma questão de disponibilidade, tempo e meios para fazer isso nesta altura.

Em Portugal, valoriza-se a fotografia de imprensa?

Não. Valoriza-se mais a fotografia de atualidade do que a fotografia documental. Hoje em dia, grande parte da fotografia fornecida aos jornais vem de agências e até dos próprios grupos de comunicação. É uma fotografia genérica. Não é melhor, nem pior do que a outra. É uma fotografia de atualidade que visa mostrar o que aconteceu naquele momento. Há menos possibilidade de encontrar o que existia há quinze ou vinte anos, que eram fotografias de "instantes decisivos". Hoje em dia, é mais difícil encontrar isso. Os fotógrafos que estão a trabalhar, em simultâneo, para o *Jornal de Notícias*, *Diário de Notícias* e *outros,* sabem que os critérios são outros.

***O Independente*, do qual foi um dos fundadores, é apontado como um dos títulos revolucionários do jornalismo português e da fotografia. O que é que a fotografia *d'O Independente* tinha de diferente?**

Para falar d'*O Independente* tenho de voltar atrás. Nada disso seria possível, pelo menos com a minha participação, sem o jornal *Blitz*. Foi aí que Daniel Blaufuks, Álvaro Rosendo ou Inês Gonçalves começaram. Até o próprio João Tabarra. Houve uma

geração que começou por publicar no *Blitz*, o que fez com que eu a conhecesse e proporcionou que os pudesse incluir, alguns deles, no núcleo duro d'*O Independente*.

Quais são os trabalhos fotográficos d'*O Independente* que mais recorda?

As fotografias d'*O Independente* eram mais interpretativas, menos presas à atualidade. Há excelentes retratos da Inês. Há uma fase em que o Paulo me convida para regressar e a Inês também vem. Fizemos a revista *Preguiça*, em 2001 ou 2002. Foi a última vez que o Miguel Esteves Cardoso esteve n'*O Independente*. Estivemos juntos, nessa altura, cerca de um ano e meio. O Miguel quis fazer a *Preguiça* e convidou a Inês Gonçalves. Ela voltou a fazer fotografias muito engraçadas.

E que importância atribui à fotografia do jornal *Blitz* que referiu?

O *Blitz* partiu de um conceito muito específico sobre música. Apresentava um conceito gráfico muito diferente do que se existia, à época, em Portugal. Desde o primeiro momento que evitávamos usar as imagens promocionais das editoras. Queríamos que as fotografias, pelo menos, as referentes à música portuguesa fossem diferentes. Eram fotógrafos que estavam a começar as suas carreiras e queriam fazer um trabalho diferente. Inês Gonçalves tinha chegado de Londres, onde tinha acabado o curso, Álvaro Rosendo estava a começar, Daniel Blaufuks dava os primeiros passos. Foi, de facto, um encontro de oportunidades. Nós tínhamos os meios para publicar e eles tinham vontade de fazer. Ninguém tinha muito dinheiro, nem ganhava muito dinheiro com aquilo. No entanto, permitiu-me conhecer uma geração muito prodigiosa da fotografia.

E *O Independente*?

O grafismo era algo muito importante. Miguel Esteves Cardoso sempre teve muita sensibilidade em relação a essa área e sempre nos propusemos a desenvolver uma boa imagem do jornal. Pedimos a Gérard Castello-Lopes para ser consultor dessa área, o que acabou por acontecer. Ele sempre foi renitente a participar nessas coisas, mas como tinha uma boa relação connosco, aceitou. Foi relativamente fácil convencê-lo a dar-nos uma ajuda a reconhecer o núcleo de fotógrafos que iam trabalhar n'*O Independente*. Abrimos uma espécie de concurso. Demos a conhecer que estávamos ao dispor para ver *portfolios* e, em centenas de trabalhos, Gérard Castello-Lopes sempre foi muito crítico, além de ter um sentido de humor extraordinário. Desmontava, ponto por ponto, o que havia numa fotografia. Na altura, ele ficava

possesso por ver cópias de tendências que existiam lá fora e lembro-me que se fotografava a preto e branco e se usava tons muito carregados e muito negros.

Embora o *lettering* e o *design* gráfico tenha sido de Jorge Colombo, foi a equipa do *Blitz* que nos foi apoiar nas primeiras edições, Cândida Ruivo, Gabriela Simões e outros, que vieram pôr algum conceito industrial no projeto. O Jorge tinha muito pouca experiência de paginação de imprensa nessa altura e, claramente, era preciso mais pessoas para fazer a história. Isso também ajudou à edição fotográfica. Houve, pelo menos, seis pessoas na redação d'*O Independente* que vinham do *Blitz:* Jorge Pires, Rui Monteiro, Sérgio Coimbra, etc.

Enquanto projeto editorial, o que é que *O Independente* pretendia com a fotografia?

Era um conceito em que a fotografia era parte integrante e não separada, o que ajudou a delinear o modelo. Deu-se também a circunstância que uma das pessoas que trabalhava na imagem, no artigo e na documentação, Rui Henriques Coimbra, tinha uma sensibilidade muito própria, nos fechos de edição. Ele conseguia sempre encontrar a fotografia certa, no meio da confusão. Havia uma grande identidade. Reenquadrávamos, puxávamos e dávamos-lhes grandes dimensões, que era algo que não se fazia muito na altura. Pelo menos, durante o primeiro ano e meio, o projeto gráfico era algo que tinha em conta o conjunto e não uma área específica. Quando era preciso cortar texto para a fotografia ser maior, cortava-se.

Muitos dos entrevistados apontam os anos 1980 e 1990 como «os anos de ouro do fotojornalismo português». Concorda?

Por um Lado, nessa altura, foi uma época de grande proliferação de novos títulos, o que gerou mais mercado de trabalho. Por outro, surgiram as *newsmagazine*, que foram uma alteração substancial. Infelizmente, não tão produtivas do ponto de vista prático, como foram noutros países. O crescimento de novos títulos também aconteceu na área de revistas, a *Marie Claire*, na direção de Maria Elisa, a *Kapa*, passado pouco tempo, que tinha um conceito fotográfico muito próximo *d'O Independente*.

Há uma geração imediatamente anterior ao *O Independente*, que é a que marca a diferença na fotografia do *Expresso*. Luiz Carvalho, António Pedro Ferreira, Clara Azevedo eram excelentes jornalistas. E estamos a falar dois anos antes *d'O Independente*, que era a época áurea da criação da revista no seu formato. O Rui

Ochoa era o editor fotográfico. Teve a grande vantagem de dar liberdade às pessoas para fazer bons trabalhos. O *Expresso* tinha muitos meios para as pessoas funcionarem. Há um tempo do arranque d'*O Independente* em que as coisas coexistiram bem.

Diria que há quatro eixos importantes para a fotografia da imprensa portuguesa: primeiro, antes do 25 de Abril, não podemos esquecer que tivemos revistas tipo *news magazine* muito interessantes: *O Século Ilustrado*, *Vida Mundial*, a *Flama*. É a geração de Eduardo Gageiro, de Carlos Gil e de uma série de pessoas que trabalham e têm uma posição muito marcada. Mudaram a fotografia dos anos 1970 e conseguiram fazer coisas novas. Depois, há a fase de transição, imediatamente a seguir, onde o Luís Vasconcelos, Alfredo Cunha e o Rui Ochoa, por vezes em sítios distintos e noutros juntos, fazem a diferença das coisas. É o segundo eixo que deixa algumas marcas. A seguir, há o eixo de António Pedro Ferreira, Luiz Carvalho, Clara Azevedo e de outras pessoas que marcaram o *Expresso*. Depois, há o eixo d'*O Independente*, numa primeira fase com Inês Gonçalves e Daniel Blaufuks e, a seguir, com João Tabarra, Céu Guarda, Alexandre Almeida, etc., que depois formaram a Kameraphoto. Há outras ramificações posteriores.

Nessa altura, há um encontro de jovens fotógrafos vindos do Ar.Co com fotógrafos experientes como Alfredo Cunha e Luís Vasconcelos.

Isso demonstra a importância do papel dos diretores. Da mesma maneira que o *Expresso* não teria tido a fotografia que teve se Vicente Jorge Silva não fosse editor, também não tinha acontecido no *Público* se não fosse ele o diretor.

Como se deu a passagem de fotógrafos como Daniel Blaufuks e Inês Gonçalves para a *Kapa*? O que é que os seduzia no novo projeto?

Já não estava n'*O Independente* nessa altura. Progressivamente, o Miguel começou a estar menos presente n'*O Independente*. Pretendia fazer um projeto que fosse mais dele, que era a revista *Kapa*. Teve o apoio de Francisco Vasconcelos, da Valentim de Carvalho, e conseguiram montar a operação. Obviamente que o Miguel levou com ele algumas pessoas que tinham feito parte d'*O Independente*. Pedro Rolo Duarte, que era chefe redação, nessa altura, Carlos Quevedo. Da fotografia, foram, pelo menos, Daniel Blaufuks e Inês Gonçalves.

Que opinião tem da fotografia de imprensa de hoje?

É muito mais previsível do que era naquela altura. Tem a ver com utilizar-se a fotografia de atualidade em detrimento de uma fotografia mais trabalhada e personalizada. Há menos tempo para trabalhar o assunto. Hoje em dia, vamos a uma conferência de imprensa, tira-se três fotografias e vai-se embora. Não se fica à espera que aconteça qualquer coisa.

Tempo ou dinheiro?

As duas coisas andam sempre ligadas. Hoje estou à frente de uma agência de meios e o que fazemos é colocar publicidade nos meios. A queda do mercado, nos últimos seis anos, é de 70 por cento. Portanto, quando se fala de tempo, fala-se de dinheiro.

Como era feita a construção narrativa da fotografia d'*O Independente* e quais os géneros fotográficos que a linha editorial privilegiava?

Tinha muito a ver com os autores das fotografias. Desde o princípio que escolhemos autores e, quando fazíamos a agenda do jornal, determinávamos logo quem tinha de ser o fotógrafo. Não era uma escolha aleatória. Não era o horário da manhã para a Inês e para o da tarde para o Daniel. Tentávamos que fossem trabalhos que estivessem dentro daquilo que as pessoas mais gostassem de fazer. Nem sempre acontece isso numa redação porque é preciso cobrir tudo, mas tentávamos que isso acontecesse. A Inês chegava já com a ideia da fotografia que queria que fosse usada. Eram muito participativos. Fosse a Inês ou outro fotógrafo. O autor tinha poder para dizer qual era a fotografia que queria que fosse usada. Não era uma opção que fosse deixada ao paginador ou ao editor da secção. Hoje existem editores de fotografia, mas na altura ainda não havia essa função. Essa década e meia foi um período muito produtivo do ponto de vista fotográfico, o conceito de edição de fotografia existiu.

Além da falta de dinheiro e de tempo, o que aconteceu à fotografia, nos últimos anos?

A fotografia foi sempre maltratada na imprensa portuguesa. Salvo raras exceções, foi sempre um parente pobre das redações. Vicente Jorge Silva tinha imenso cuidado nessa matéria, mas foi dos pouquíssimos. Carlos Cáceres Monteiro também tinha muito cuidado. Não é por acaso que os dois estiveram por trás de alguma edição fotográfica, mas a generalidade dos diretores era completamente insensível à fotografia.

No seu entender, essa época áurea de que falam os fotógrafos entrevistas acontecia apenas em alguns órgãos de comunicação social?

Seria *O Independente*, o *Expresso,* o *Público* e algumas revistas, como a *Visão*. A *Visão* debateu-se sempre com o problema do texto vencer a fotografia, mas chegou a publicar alguns ensaios fotográficos. Não sendo o ideal, era diferente do resto. O *Sete* também usava muito a fotografia de outra maneira, mas isso era a matriz.

Como é que vê as diversas tendências fotográficas no jornalismo, nos últimos trinta anos?

Há dois eixos: há a chegada de uma geração ao poder editorial. É uma geração que olhava para a fotografia e para o jornalismo de uma maneira diferente. E há a chegada de um grande número de títulos ao mercado editorial. Em alguns casos, há uma atenção maior à edição fotográfica, mas também há uma possibilidade maior para publicar trabalhos. A moda era uma área marginal e tornou-se uma linha de produção.

Como é que se posicionavam projetos já existentes, co*mo* o *Correio da Manhã*?

A fotografia do *Correio da Manhã* de hoje é igual à de quando o jornal surgiu. O Vítor Direito, que era o fundador e diretor do *Correio da Manhã,* tinha uma noção muito clara do que o jornal deveria ser, desde o princípio. Nunca se afastou dela e ainda mantém a mesma linha. Não é por acaso que é líder de audiências, em Portugal. Apesar de tudo, é muito bem feito. As pessoas olham para o *Correio da Manhã* com desprezo, mas é uma ideia falsa. O jornal tem muitas notícias e em todas as áreas.

Qual considera que deve ser o papel da fotografia de imprensa?

A fotografia é um dos dados da informação. A fotografia pode ajudar a ver o que não é evidente. Nesse sentido, quando se consegue fazer isso, a fotografia ganha um estatuto especial. Quando a fotografia é óbvia não ganha estatuto nenhum. Da mesma forma que, quando o texto é óbvio, não ajuda as pessoas a compreenderem o que se passou.

Da sua experiência, como vê o futuro do fotojornalismo?

Ainda vamos passar por uma compressão de títulos, em Portugal. É inevitável que isso aconteça. Temos títulos a mais para a população leitora que existe. Diria que ainda encerrarão alguns títulos, nos próximos anos. Da mesma forma que, em alguns países, está a haver algum reajustamento do mercado dos media, também vai acontecer em Portugal. O fim do papel impresso não é uma fatalidade. Vai haver uma solução em

que as coisas vão coexistir melhor do que sucede hoje em dia. Há exemplos de publicações que foram lançadas e estão a funcionar bem, dentro do seu género e da sua especificidade. A *Monocle* é um bom exemplo. Há dias estive a falar com Ivan Carvalho e eles sabem muito bem como fazer as fotografias e aquilo que querem. Eles têm muita fotografia e é bastante interessante. Outro exemplo de boa utilização da fotografia é o *New York Times*, que publica ensaios quotidianamente, tem *blogues* de fotografia. É dos tais casos em que a edição em papel, depois de um período de queda, entrou numa fase de estabilização. É isso que vai acontecer, mas depende sempre da estabilização do mercado. Se a estabilização do mercado, em Portugal, for dez mil exemplares vendidos, não há solução para o assunto. Não tem de ser assim. Se o *Correio da Manhã* vende cento e dez mil exemplares, não existe razão nenhuma para não haver um jornal de referência que não venda, pelo menos, trinta mil. É porque há qualquer coisa que não está a ser bem-feita, seja a nível editorial, seja a nível do *marketing*, da distribuição. Alguma coisa não funciona quando existe uma diferença tão grande como a que existe em Portugal, entre jornais de referência e jornais massificados.

E o que é que não está a funcionar?

Em primeiro lugar, é a forma completamente umbilical como se escreve nos jornais de referência. Não faz sentido nenhum. É inacreditável como se chegou ao ponto em que se chegou. Os jornais têm grandes responsabilidades por terem vindo a perder leitores. Falam uns para os outros. O que é esse tipo de coisas interessa ao leitor. Há um desfasamento. Em algumas redações, escreve-se para dentro e deixou de haver o cuidado básico da comunicação, que é comunicar para um público. Quando o alvo é muito pequeno e são os amigos, acontece isso.

Mas também há quem mencione que *O Independente* nasceu, precisamente, para um grupo de amigos?

O Independente foi um fenómeno de uma geração. Foi constituído por um grupo de amigos. Havia os amigos de Miguel Esteves Cardoso, de Paulo Portas, os meus. Nesse ponto, estavam lá todos. No entanto, aconteceu no momento certo e com pessoas que estavam a querer romper com uma série de coisas, fosse esteticamente, politicamente. Aconteceu no momento certo e tinha uma geração para comunicar. O *Independente* chegou a vender cem mil exemplares.

Hoje em dia, seria possível criar um novo *O Independente*?

Com outros moldes é sempre possível. *O Independente* conseguiu comunicar. Acredito que quando se acerta bem na conceção dos projetos, é sempre possível comunicar. Se num suporte em papel se consegue fazer o mesmo, hoje em dia, não sei. Estou a seguir com muita curiosidade o que está a acontecer no *Observador* e é um conceito muito engraçado. É certo que podiam fazer mais pela fotografia. Há um projeto em que a Joana Stichini Vilela esteve envolvida, há algum tempo, o *Carrossel* que era um conceito muito engraçado de fotografia no meio digital. Na altura em que aquilo correu mal, ainda lhe disse: "Vai falar com José Manuel Fernandes, que na altura estava a fazer o *Observador*". Era claramente uma área do observador. Mas o José Manuel não é muito sensível a isso. Tem o primado do texto, da análise, da *long story*. Falta-lhes um lado e poderia ser a fotografia.

Embora já não estivesse ligado ao projeto editorial há muito tempo, o que é que justifica, na sua opinião, o profundo fracasso d'*O Independente* nos últimos anos de vida, quando chegou a vender dez mil ou menos exemplares? Quando é que o jornal se perdeu?

Quando Paulo Portas já estava sozinho e depois saiu. Ele era a alma de toda a editoria do jornal. Sem o Paulo, não funcionava. *O Independente* é o caso típico de um jornal que tinha uma orientação política assumida, mas os leitores sabiam e isso não alterava a opinião que tinham do jornal. Quando ele saiu, o jornal mudou e caiu um bocado. O Paulo ainda hoje é uma pessoa hiperativa e centrava tudo. Oitenta por cento das notícias passavam por ele. Ou era quem tinha a primeira pista e depois passava.

Entrevista Vicente Jorge Silva, fundador do jornal *Público*

Realizada a 9 de maio de 2014, em Lisboa

O seu nome é apontado como sendo a pessoa que mais contribuiu para a valorização da fotografia na imprensa portuguesa, nos últimos trinta anos. Como nasce esta noção do valor da fotografia e que papel considera que deve ter a fotografia de imprensa?

Desde muito cedo que tinha noção da importância da fotografia, mesmo quando fazia um jornal em regime bastante amadorístico no Funchal, onde comecei com um trabalho regular. No *Comércio do Funchal*, não era muito possível pensar na fotografia de uma forma muito à vontade, pois o jornal nessa altura ainda era impresso em chumbo, as fotografias também eram gravuras feitas em chumbo, e isso custava muito caro e não podíamos ter grandes veleidades nesse campo. Também venho de uma família de fotógrafos, mas nem foi o mais determinante. Pelo lado familiar, vivia ao pé de um *atelier* fotográfico que ficava ao lado da minha casa. O meu mundo afetivo e familiar, o meu imaginário estava muito próximo daquele espaço mágico onde trabalhavam os meus antepassados. Do ponto de vista psicanalítico, não sei se isto terá algum impacto. O mais decisivo foi, por um lado, ser um ávido leitor de jornais e revistas desde muito novo, nomeadamente da imprensa internacional e em particular da imprensa francesa, que era a minha segunda língua, embora também me movimentasse bem no inglês. Tinha esse treino de ler. Depois, foi a minha paixão pelo cinema, pelo universo das imagens desde muito novo. A verdade é esta: desde muito cedo, ao ler os jornais, sempre me pareceu que a fotografia não era apenas um complemento e uma ilustração do texto no sentido literal para ajudar a torná-lo mais legível, para a mancha da página não ser tão densa. Não. Sempre senti isto e no *Expresso*, onde a fotografia, no início, era muito mal tratada, tornou-se patente. Durante muito tempo, o *Expresso* nunca deu muita importância à fotografia. No princípio, nem sequer tinha fotógrafo. Depois, passado pouco tempo, entrou Raul Nascimento, já falecido, que era uma pessoa encantadora, mas não correspondia às necessidades de um jornal que estava em ascensão. Quando tomei conta da revista, esta necessidade de valorizar a fotografia tornou-se mais patente. Foi quando conheci Rui Ochoa, no pós-terramoto, da Ilha Terceira, em Angra do Heroísmo. Fui destacado

para fazer a cobertura da catástrofe, mas não tinha fotógrafo. Sabia que andava por ali alguém a fotografar, um homem que andava como se fosse um gato. Ele era secretário do *Jornal de Notícias*, nem era fotógrafo. Pensei: "Vou falar com ele a ver se consigo que me venda umas fotografias ". E assim foi. Ele disse-me que estava a trabalhar para o *Jornal de Notícias*, mas não considerou que fosse impeditivo de também vender fotografia para o *Expresso* e assim foi. Foi das primeiras vezes que vi uma reportagem do *Expresso* ter fotografias. Era um fotógrafo que estava a despontar. Ainda por cima, não fazia parte dos fotógrafos do quadro do *Jornal de Notícias.* Aí, começou a aventura. Rui Ochoa foi, mais tarde, responsável pela fotografia do *Expresso*. Depois, quando fui para o *Público*, zangámo-nos porque ele foi das pessoas que mais me empurrou para fazer o jornal. Depois, à última da hora, mudou de ideias porque lhe ofereceram contrapartidas. Já na ficha do *Expresso*, tornava-se patente a falta de fotografia. E não era nada original. Em Portugal, ninguém se importava com isso. A fotografia tinha um papel supletivo e ilustrativo. Havia, antes do *Expresso*, a *Flama* e o *Século Ilustrado*, onde trabalhava Eduardo Gageiro, que tinha fotografia muito bem melhor do que estas revistas do coração que existem agora. Em termos fotográficos, as *news magazines* portuguesas são de uma pobreza franciscana. Não quero dizer que no meu tempo é que era bom, mas estamos a assistir a um retrocesso.

Para mim, a fotografia funcionava com um contraponto dramático do texto - é evidente que tinha a ver com o texto, mas funcionava como contraponto dramático e não mera ilustração ou mero verbo encher. Hoje em dia, enerva-me ver as fotografias que passaram também a funcionar como pretexto para pôr uma legenda que não tem nada a ver com a fotografia. É uma legenda que está a ali e a fotografia só serve para chamar a atenção para uma parte do texto, sem que este interaja com a fotografia. Tanto quanto possível, quando se publica uma fotografia, esta deve ser datada, dizer quem aparece e localizá-la, tal como a informação que contém um *lead* das notícias. Quem, quando, como e porquê. Localizar e depois, se quiserem, põem dois pontos e uma frase. Agora, não é não dizer nada, a pessoa fica sem informação nenhuma. Para mim, a informação no jornalismo é muito importante. Estamos a falar de jornais, revistas, etc. O contraponto dramático e depois que os valores fotográficos não sejam de uma fotografia banal.

Há tempos, estive a ver uma exposição, uma grande retrospetiva de Cartier-Bresson, que me parece ser o repórter fotográfico mais notável de sempre. É incrível como ele era fotógrafo, fundou uma agência de notícias com amigos e o principal jornal francês, *o Le Monde*, um dos mais importantes jornais franceses, indiscutivelmente o melhor jornal diário, não tinha fotografia ate há bem pouco tempo. Os jornais franceses têm uma má relação com a fotografia. Isto é muito sintomático num país que inventou as agências de fotografias e que tem alguns dos melhores fotógrafos do mundo.

A maioria dos fotógrafos entrevistados, durante a investigação, classifica o *Público* como tendo sido uma "pedrada no charco" da fotografia jornalística; o único projeto que, em 1989, reconhecia que a fotografia era uma linguagem importante do jornalismo, tal como o texto. O que é que distinguia o jornal de outros projetos jornalísticos de referência como *O Independente*, o *Expresso* ou, eventualmente, o *Semanário*? E particularmente no jornalismo fotográfico?

O *Público*, como era um jornal com notícias, é evidente que esse tratamento da fotografia tinha de ser considerado. Já queria que essa valorização tivesse acontecido na *Revista*, mas foi no *Público* que tive meios para constituir um gabinete fotográfico. Primeiro, a ideia seria com Rui Ochoa, mas acabou por se concretizar com Luís Vasconcelos e Alfredo Cunha, que foram os primeiros editores de fotografia. A edição de fotografia, que penso que está a desaparecer outra vez, era crucial no jornal. Para mim e para a minha conceção fotográfica, era um estímulo relacionar-me com toda a secção fotográfica. Eu relacionava-me com todas as secções. Não estava fechado no meu gabinete à espera que me trouxessem as notícias. Era só o que faltava. A fotografia tinha autonomia. Eles faziam uma primeira escolha e propunham-me quais as fotografias que deveriam ir para página. A menos que estivesse à procura de qualquer coisa e que desconfiasse que eles pudessem ter e não estava lá, mas não me lembro que isso tenha acontecido. Para já, eles editavam, depois havia um diálogo. Eram os editores de cada secção, da política, da sociedade, da cultura, etc. que tinham um diálogo com o editor fotográfico. Claro que o editor de secção podia escolher mal, podia não ter sensibilidade fotográfica. Podia dar-se o caso de eu ou os outros colegas de direção sermos chamados para desempatar. A fotografia era uma secção que tinha uma dignidade igual às outras e era transversal, por razões óbvias. Toda a gente tinha de trabalhar com fotografia. Esta era a parte formal. Para além desta parte, eu, por

uma questão de apetência, como dizia um amigo, quando estava a fazer a paginação do *Comércio do Funchal* parecia que estava a fazer enquadramentos para filmes, gostava de ver a opção do enquadramento, de ver a imagem dentro do quadro. Passava muito tempo na secção da fotografia. Era algo informal que fazia e eu próprio me embebia das imagens, que tinham a ver com o dia-a-dia. Não eram só imagens que a editoria fazia, mas também que chegavam da Reuters e de outras agências. Era importante para mergulhar na atmosfera daquele dia, do jornal que estávamos a preparar para o dia seguinte.

Quando começámos no *Público*, ainda não existiam televisões privadas, em Portugal. Considerava que era importante ter um jornal diário de referência. Se as coisas acontecem todos os dias, por que é que teríamos de esperar pelo fim-de-semana para lermos nas notícias. Quem nos deu uma chicotada foi a CNN.

A seu ver, que diferenças encontra no jornalismo do início dos anos 1990 do jornalismo de hoje?

Houve um grande retrocesso. Percebo as razões desse retrocesso. Há um empobrecimento dramático de meios.

Hoje, sente-se uma espécie de Dom Quixote derrotado?

Um pouco. Já confessei que não consegui levar em diante um projeto que desejava muito. Também não estou para me esfolar, bater com a cabeça na parede ou sofrer horrores com isso. Sou um sobrevivente e tento não me desmoralizar demasiado com a situação atual do país, que é verdadeiramente dramática. Se pensarmos no que é o País na última meia dúzia de anos, para não falar dos últimos três, que foram aterradores a nível de empobrecimento do País em geral. A quantidade de pessoas mais qualificadas que teve de emigrar. Esses ainda tiveram um lugar que os recebesse lá fora. Mas o País vai sofrer brutalmente com esse empobrecimento a vários níveis, material e de espírito. Se eu pudesse, com toda a sinceridade, ia viver para outro sítio. Ia viver para Paris, cidade com que tenho uma relação de adolescência. Foi lá que conheci grandes amigos, quase todos já morreram, mas é uma cidade onde me sinto em casa. Também já vivi em Londres e não é a mesma coisa. Toda a gente diz que Paris está fora de moda. És um *démodé*. Nova Iorque e Londres é que são boas. Adoro a zona de Saint Germain des Pres. Sinto-me no meu território, embora tenha uma embirração com os franceses. São uns *snobes*. Mas adoro aquilo. Não sei explicar. Há

sempre qualquer coisa para ver e para fazer. Eles cozinham muito bem. Só que é caríssimo. Houve uma altura, no início do *Público,* que também estava a achar que um jornal diário no Brasil pudesse singrar. Imaginem o que é fazer o *Público* no Brasil? Achávamos que fazia todo o sentido. Eles queriam vender-nos o *Jornal do Brasil*, que é um título do Rio de Janeiro, propriedade de umas irmãs terríveis, às turras umas com as outras. "Mas por que é que haveríamos de comprar o *Jornal do Brasil* se pudemos fazer um com os nossos meios, sem ter de pagar àquelas manas? Se eu vou para lá, o *Público* iria ressentir-se". Depois, tinha a família cá. Era casado com uma médica e ela não iria achar muita graça. Resumindo, disse que não. «Se não for, não arrisco», disse o Belmiro. E não fui. Teria feito sentido naquela altura. Hoje, no estado em que estão as coisas, já não. O Belmiro já disse que vai acabar com o *Público*. Se isso acontecer é trágico. Belmiro de Azevedo ganha muito dinheiro, por isso teria o dever de dar alguma coisa à sociedade. Foi com esse espírito que surgiu o jornal. O *Público* perdeu muita qualidade, mas também não tem culpa. Não se pode fazer milagres. Tem muito menos meios. Ainda é o jornal diário que leio. O *Diário de Notícias* perdeu completamente o tino. Colocaram alguém da imprensa desportiva e depois ficaram nas lonas com aquilo. O próprio *Jornal de Notícias*, apesar de vender mais, descaracterizou-se. Todos os jornais se descaracterizaram. A fotografia é muito mal tratada. É vista como um apêndice gráfico para encher a página.

Tive sorte com os tipo com que trabalhei, no princípio, mesmo com o Ochoa, que não era grande espingarda tecnicamente, mas tinha o lado felino que descobri em Angra e que andava nos mesmos sítios que eu.

No início do livro *Vicente Jorge Silva - Conversas com Isabel Lucas*, refere que se incompatibilizou com Rui Ochoa…

Se há pessoa que me estende a mão e eu não é o Ochoa.

O jornal *Público* também é apontado como tendo inflacionado os salários na imprensa.

É verdade. Na altura, todos ficámos deslumbrados por pudermos fazer uma coisa nova. E como estávamos a trabalhar com o grupo que não estava em tão boas condições económicas como era suposto. Na altura em que arrancámos, o Belmiro estava com uma série de problemas, a verdade é que, para ter uma boa equipa, tínhamos de conquistar as melhores pessoas que havia na praça. As pessoas não iriam trabalhar

comigo pelos meus lindos olhos. Havia a filosofia que tínhamos de valorizar o papel do jornalista. Temos de ser uma profissão dignamente paga. Não inflacionados assim tanto porque Balsemão é um forreta e sempre teve muito medo. Qualquer projeto que aparecia, ele ficava cheio de medo. Quando apareceu o *Semanário* ficou cheio de medo, *O Independente*, o *Público.* Balsemão é uma pessoa cheia de medos. Muitos medos. Mas foi um exagero. Hoje, acho que não deveríamos ter ido tão longe.

Quando ganhava um editor de fotografia no *Público*?

Na altura, uns trezentos ou quatrocentos contos. Ganhei muito bem e agora ganho pessimamente.

Pessoas ligadas ao *Expresso* revelaram que chegaram a ganhar mil contos. É possível?

Cinco mil euros, não acredito. Quando sai de lá, eu não ganhava cinco mil euros. Era diretor adjunto. Não quer dizer que isso não possa ter acontecido, quando saímos. Sei que Rui Ochoa foi comprado, não sei por quanto, mas com um bruto automóvel…também havia essas coisas. O cartão de crédito, o automóvel, havia despesas, como livros, que podíamos comprar e pôr em nome da empresa. Ou ia almoçar com um contacto qualquer, uma figura pública e entrava nas despesas do jornal. Hoje, já não tenho esse privilégio.

Na *Revista* do *Expresso*, fizemos um belíssimo negócio. Eu e a minha secretária Teresa Schmidt tínhamos um orçamento. Quanto mais vinha de publicidade, mais o orçamento subia. E a revista tornou-se um chamariz de publicidade. Não burocratizávamos o funcionamento das coisas e acho que é nesse sentido que devíamos caminhar. Claro que a *Revista* do *Expresso* podia-se permitir a esse luxo. Não estava dependente da atualidade imediata, das notícias de política, etc. Era uma publicação mais de reflexão, crítica, de estilos de vida. Preferia ter uma equipa muito pequena. As pessoas do jornal também podiam fazer trabalhos de fundo para a revista e depois poderia pagar muito bem aos colaboradores, como ao Augusto Seabra, que ganhava mais do que eu. Miguel Esteves Cardoso chegou a ganhar seiscentos contos por mês. Ele só vivia disso. Por isso, fazia disso um bordado. Hoje em dia, ele expõe-se sem nenhuma privacidade. Ainda me fez uma série de sacanices, quando foi para *O Independente*. Tivemos dificuldades em pôr o jornal cá fora. N'*O Independente* fizeram um boneco, os sacanas, e depois simulavam o meu estilo de escrita e o do Eduardo

Prado Coelho. O Miguel era um tipo mau como as cobras. É um aparvalhado. São pessoas que manifestamente não merecem a nossa amizade. O boneco estava bem feito, mas estava divertido à custa das nossas desgraçadas.

Alexandre Melo também era colaborador d' *A Revista*. O Melo tornou-se uma personagem que não é nada o meu género. O *lobby* artístico. Mas o Melo tinha umas antenas muito aguçadas, na movida madrilena. Os jornais espanhóis, como o *El País*, não davam por isso. O Alexandre, como tinha uma costela *gay*, tinha uma sensibilidade muito especial em relação a coisas novas, às vezes, demasiado excessivas e muito centradas naquele universo. Também é verdade que a movida madrilena é a base das histórias dos filmes de Almodóvar. Depois, fui para lá, para ser como era a movida madrilena. Publicámos aquelas reportagens, cheia de informação e paguei bem, setecentos ou oitocentos contos pela reportagem.

Na *news magazine* que há tantos anos ambiciona criar, como seria a fotografia na idealizada para a revista?

Não sei responder, mas teria um papel muito importante. Essa complementaridade de texto com imagem, a tensão e o contraponto dramático têm de ser acentuados. Há uma cultura de fotografia numa revista como a *Time*. Uma diferença que notava em relação à *Newsweek*, que sempre foi mais fraca do ponto de vista da fotografia e revelava falta de sensibilidade. Não digo que a *Time* venda por causa da fotografia. Não é isso. Mas é um produto de qualidade onde a fotografia tem um papel muito importante.

A falta de sensibilidade que existe para a fotografia, em Portugal, é cultural?

Não necessariamente. Temos fotojornalistas bastante bons e até na nova geração. Os jornais foram amputados largamente da sua função. Há um desleixo que é sintomático, mas depois publicavam-se, por exemplo, no *Público*, suplementos onde a fotografia não é mal editada e respira na página. A imagem tem de ter, acima de tudo, informação, o tal lado dramático, que tem que ver com o enquadramento, a luz, as linhas que dão força à imagem, que são elementos que devem contribuir para outra informação. As imagens têm de nos dar informação.

Que futuro vislumbra hoje para os jornais em papel e, em particular, para o fotojornalismo? Acredita que o futuro do fotojornalismo está nas galerias *online*, nas versões para *tablet*?

A tendência é claramente de precarização e de empobrecimento, com algumas exceções. Sou uma pessoa de outro tempo. E não digo isto por snobismo. É verdade. Quem foi nado e criado no tempo do chumbo e se reconverteu aos computadores, depois ainda acompanhei o *offset*, é normal que a minha cabeça não apanhe isso tudo. Sinto uma certa dificuldade. Já houve amigos que me desafiaram a fazer um jornal *online*, mas disse-lhes que não me ia dar gozo nenhum. Essa parte é fundamental. Não percebo, por exemplo, qual é o objetivo do jornal de José Manuel Fernandes. Se o *Público* tem uma edição *online* que é a mais lida na net, os jornais estão todos, mais ou menos, instalados ali, o jornal *Expresso* passou a ter uma edição diária *online*, o que é que *O Observador* vai oferecer? Um jornal com uma malta nova… Ou é um projeto apenas com uma agenda política? Isso acho mal, embora tenham o direito de o fazer. Sempre fui uma pessoa que tem o coração à esquerda, sempre fui mais ou menos assim e não mudei muito o posicionamento, sempre tive um lado um pouco anarquista, mas também social-democrata, no sentido nórdico do termo, e nunca me afastei muito disso. Há tanta gente que muda radicalmente e sem explicar por que é que deram essa cambalhota, mas essa explicação é muito importante para tornar credível e verosímil a sua função atual. No jornalismo que tem uma agenda política por trás, à manifestamente um conjunto de pessoas que está ali para fazer *lobby* político. Mas porquê? Parece que se passa a fazer informação enviesada. Uma coisa é fazer um jornal com uma cultura de esquerda, como o *Le Monde*. Não ser muito radical, mas sim ter um certo equilíbrio. Sermos sensíveis a determinados valores e outra coisa é quando depende de um grupo de pessoas que tem objetivos políticos precisos que se traduzem numa vontade de poder. A imprensa deve ser o contrapoder. Ainda sou fiel à conceção de que a imprensa deve ser o contrapoder. Da mesma forma que é com essa dialética do poder e do contrapoder que a democracia avança. A relação da imagem com o texto é dialética. O jornalismo só avança se conseguirmos estabelecer uma tensão dialética entre o texto e a imagem e não reduzir a fotografia apenas a uma ilustração sem qualquer valor. Esta minha atitude reflete-se em tudo. Há umas semanas fui ver a opera *Tristão e Isolda* a Paris. Os cenários eram vídeos de Bill Viola, um homem sobre o qual não tinha muita informação, mas depois passei a ter. No princípio, estava a tentar perceber como se estabelecia a relação entre os cantores, vestidos de uma forma neutra, com roupas escuras e intemporais, com um cenário

neutro, também escuro e intemporal, e as imagens de vídeo. Primeiro, projetaram uns vídeos que seriam o contraponto com as personagens que estavam no palco, mas depois comecei-me a irritar com os vídeos porque me pareciam, contrariamente, a um texto de Viola que acompanhava o programa do espetáculo, completamente ilustrativo. Era redundante em relação ao espetáculo. Não queria acreditar no que estava a ver. Impingiram-me aquilo como se fosse para a "frentex" e aquilo era extremamente redutor. Preferia concentrar-me nos cantores e não ver imagem nenhuma. O carácter ilustrativo das imagens de hoje em dia é redundante e irritante; é pleonástico. Ou então, são imagens sem qualquer valor gráfico.