

Fotografia digital: Mudanças no modo de ver e nas rotinas de produção dos fotojornalistas portugueses, no início de um novo milénio

Digital photography: Changes in the way of seeing and in the production routines of Portuguese photojournalists at the beginning of a new millennium

Fátima Lopes Cardoso

Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa
(ESCS-IPL), UAL e ICNOVA
mlcardoso@escs.ipl.pt
ORCID ID: [0000-0002-7093-7881](https://orcid.org/0000-0002-7093-7881)

Resumo: O aparecimento do registo digital à entrada de um novo milénio veio, por diversos fatores, alterar o ato fotográfico e até o modo de ver dos fotojornalistas portugueses. Transferindo a analogia de guerra usada pelos fotojornalistas entrevistados para as rotinas de produção fotográfica, a geração “sniper” passou a partilhar o espaço de captura da imagem com a geração “metralhadora”. Enquanto na era do analógico, o momento de registo da imagem era um ato de concentração, sem espaço para o erro, uma vez que os rolos eram contabilizados, na era do digital, deixaram de existir constrangimentos no suporte quase infinito. De forma inconsciente, a racionalização de meios de suporte, que existiu em todo o século XX e até ao aparecimento do digital, deu origem a uma geração de fotógrafos que, em dois ou três disparos do obturador da câmara, conseguiam obter a foto publicável. Ou seja, um “tiro certo”. Por outro lado, a geração que transitou ou nasceu no digital sempre teve consciência de que não é preciso limitar os registos fotográficos, pois podem ser quase infinitos. Na larga sequência de *frames* captados, estará “a foto”. Apesar desta aparente facilidade do digital, no momento de edição e tratamento da imagem, a tarefa tornou-se mais inglória. Este artigo, que surge da investigação de doutoramento “A Fotografia Documental na Imprensa Portuguesa: o real e o verosímil — Os últimos 30 anos de fotojornalismo em Portugal”, demonstra como o digital corresponde a um dos momentos de mais profunda mudança na história do fotojornalismo português e revela que transformações se viveram neste período, quer pela maneira como o fotógrafo passou a olhar e a posicionar-se perante o acontecimento como também pelas alterações nas rotinas de produção. Numa era que representou a democratização do próprio meio, fotógrafos profissionais tiveram de se tornar ainda mais corporativistas para proteger a sua área de trabalho das investidas dos amadores.

Palavras-chave: fotografia digital; história do fotojornalismo; analógico vs. digital; ato fotográfico e modo de ver.

Abstract: *The appearance of the digital register at the beginning of a new millennium has, for several reasons, changed the photographic act and even the way of seeing of Portuguese photojournalists. Transferring the war analogy used by the interviewed photojournalists to the photographic production routines, the “sniper” generation started to share the image capture space with the “machine gun” generation. While in the analogue era, the moment of registering the image was an act of concentration, with no room for error, since the film were counted, in the digital era, there are no longer constraints thanks to the almost infinite support. Unconsciously, the rationalization of means of support, which existed throughout the twentieth century and until the appearance of digital, gave rise to a generation of photographers who, in two or three shots of the camera shutter, managed to obtain the publishable photo. In other words, a “well-aimed shot”. On the other hand, the generation that changed to or was born in digital has always been aware that it is not necessary to limit photographic records, as they can be almost infinite. In the long sequence of captured frames, it will be “the photo”. Despite this apparent ease of digital, when it comes to edit and process the image, the task became more inglorious. This article, which arises from the doctoral research “Documentary Photography in the Portuguese Press: the real and the credible — The last 30 years of photojournalism in Portugal”, demonstrates how digital corresponds to one of the most profound changes in the history of photojournalism Portuguese. It reveals that transformations were experienced in this period, not only because of the way the photographer started to look and position himself before the event but also due to changes in production routines. In an era that represented the democratization of the media itself, professional photographers had to become even more corporatist to protect their area of work from the onslaught of amateurs.*

Keywords: digital photography; history of photojournalism; analog vs. digital; photographic act and way of seeing.

Introdução

Habituada a estar atenta e a acompanhar as evoluções tecnológicas, em especial desde os anos 90, a comunidade de fotojornalistas portugueses mostrava-se preparada para as mudanças que a convergência para o digital representariam para a fotografia. À entrada de um novo século, todo o processo clássico de captura e revelação da fotografia assente numa

emulsão química sensível à luz que foi continuado ao longo de quase 200 anos de história — sempre em constantes mutações químicas e físicas, bem como evolução da técnica — estava prestes de ser ultrapassado pelo registo eletrónico, que transformaria a alquimia dos raios luminosos em pixéis e substituiria o tradicional filme por um dispositivo de carga acoplada (CCD — *Charge Coupled*) ou um semicondutor metal-óxido complementar (CMOS — *Complementary Metal Oxide Semiconductor*).

A investigação “A Fotografia Documental na Imprensa Portuguesa: o real e o verosímil — Os últimos 30 anos de fotojornalismo em Portugal”, realizada através de métodos de observação participante e entrevistas qualitativas a 90 fotógrafos, editores de fotografia e alguns diretores de jornais, demonstrou que as mudanças na técnica não evidenciavam ser a maior preocupação entre os fotojornalistas nacionais, no processo de adaptação ao digital. Eram, no entanto, de âmbito funcional, uma vez que o registo eletrónico, se facilitaria o quotidiano de produção fotográfica, também ameaçava a qualidade da imagem a nível de resolução e de cor, comprometendo, a título de exemplo, a ampliação em grandes formatos, nomeadamente se o fim era a publicação em revistas a cor e, pior, em exposições.

A questão fulcral das máquinas fotográficas digitais, e porque todos os fabricantes gostam de fazer um pouco de batota, é a muito importante diferença entre resolução óptica e resolução interpolada. A resolução óptica é a que, realmente, importa, pois define a quantidade de informação focada pela objectiva sobre o CCD (Freedman, 2006, p. 14).

Confiante que a indústria fotográfica não tardaria a ultrapassar o problema da falta de qualidade do sensor, tanto a nível de resolução (número de pixéis por polegada-SPD) como de formação da cor, o ambiente era, nos primeiros anos de transição para o digital, de curiosidade e de expectativa. Não se receava que o digital pudesse abalar a estabilidade profissional do fotojornalista, em detrimento de fotógrafos *freelancers* ou até amadores, como viria a acontecer mais recentemente, ou que ameaçasse a própria qualidade estética da fotografia. Pelo contrário, o aparecimento das publicações que começavam a emergir no online prometia ser um desafio e uma oportunidade para tornar mais visível a imagem fotojornalística e ultrapassar os limites físicos da página em papel, que só reservava espaço, na maioria das situações editoriais, para uma ou duas imagens em cada artigo.

A própria indústria fotográfica tinha interesse em implementar a mudança e apoiar, de alguma forma, esse processo de transformação no seio das editoriais de fotografia, aligeirando o avultado investimento em aquisição de material. Algumas marcas, como a Canon e a Kodak, a que se juntou mais tarde a Nikon, lançaram campanhas financeiramente mais rentáveis às redações para investirem em equipamento digital, apesar dos custos muito elevados do equipamento. Não sendo num ambiente jornalístico, a Expo 98 contratou uma equipa de profissionais, quase todos vindos das redações, para acompanharem os principais momentos

do evento. Esse trabalho de documentação já aconteceu em registo digital. Nas redações, foi a Lusa a dar o primeiro passo para a imagem eletrónica, ao avançar com a aquisição de equipamento digital, em 2000, seguida de algumas editorias e fotógrafos dos jornais *Expresso*, *Público*, *Diário de Notícias* e revista *Visão*.

O cepticismo que a resolução digital merecia dos fotógrafos profissionais era válido. Nos primeiros anos do processo eletrónico, a informação fotográfica estava longe de se equiparar à do filme. No entanto, em pouco mais de cinco anos, a indústria aprimorou a tecnologia digital e, por uma questão de rentabilidade e para acompanhar as necessidades de profissionais e de clientes cada vez mais versáteis, empreendeu esforços para melhorar a qualidade dos sensores e do equipamento fotográfico ao ponto de até aproximar as câmaras amadoras das profissionais, tornando os dispositivos mais fáceis de utilizar, de transportar e mais rápidos a responder à intencionalidade do fotógrafo na produção da imagem.

A evolução foi tão célere que hoje, volvidas pouco mais de duas décadas desde o início do digital, qualquer telemóvel tem mais resolução do que as câmaras fotográficas profissionais que os fotojornalistas usavam nos primeiros anos do século XXI. Esta democratização da fotografia e aparente facilidade do ato fotográfico lançou desafios, obrigou a classe a superar-se e até a reinventar os canais de difusão da fotografia, criando outros espaços visuais de contacto com o público, como os livros, as redes sociais e *sites*.

Mitificação do processo fotográfico na era do analógico

A herança de séculos de fotografia analógica demonstrou que para trabalhar profissionalmente nesta área eram necessários conhecimentos técnicos, de revelação e arquivo que só a experiência de anos nas redações consolidava. No momento de reportagem ou registo da imagem, era preciso controlar e poupar no número de rolos fotográficos, uma vez que o equipamento sempre foi dispendioso. Se os disparos do obturador da câmara fossem excessivos, desperdiçava-se película e a possibilidade de fotografar, comprometendo a credibilidade e a confiança que os editores depositavam no próprio fotógrafo.

Findo o ato de concentração que o registo único obrigava (Dubois, 1992, p. 11), só no momento da revelação o fotojornalista poderia respirar de alívio e regozijar-se com a qualidade do seu trabalho. Desta constante preocupação com a economia de rolos resultou o que muitos profissionais entrevistados chamaram de uma geração de “fotógrafos-snipers”, que disparam com precisão no ato fotográfico e bem menos do que os fotojornalistas que surgiram já no período do digital, a que classificam de “serem fotógrafos-metralhadoras”. Como sabem que só desgastam o equipamento, estão sempre a fotografar para não perder o acontecimento, mas depois despendem mais tempo na edição da imagem, uma tendência que veio, de certa forma, alterar, recorrendo à expressão de Berger (1972), o modo de ver dos fotógrafos de distintas gerações.

Nas décadas de 80 e 90, o dia a dia do fotógrafo de imprensa era uma maratona sem fim para revelar os rolos a tempo do fecho do jornal, em especial, quando o acontecimento era remoto e não existiam meios. Todo este ritual agitado, mas cuidadoso conferia ao processo fotográfico uma certa mitificação. As experiências mais complicadas eram vividas pelos fotógrafos correspondentes em palcos de conflito ou na cobertura de acontecimentos em lugares mais inóspitos e distantes. Além do peso excessivo que levavam na bagagem, da dificuldade em não danificar os filmes sempre que passavam pelo controlo do raio-X no *check-in* dos aeroportos, ainda havia a odisséia de como revelar o trabalho.

Luís Vasconcelos, um dos fundadores dos prémios de fotojornalismo Estação-Imagem Mora e antigo repórter em muitas zonas de guerra, recordou o esforço empreendido para realizar uma reportagem, antes de a fotografia existir: “Quando saía em serviços da agência para África, ia com 90 quilos de material. 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, tornava-se mais difícil por causa dos aparelhos para transmitir. Era incrível. Andar por África assim era uma situação completamente louca. Mais tarde, apareceram uns aparelhos que eram os Leafax, em que se levavam apenas uns tanquezinhos para revelar os rolos; o próprio aparelho lia os negativos, era possível fazer legendas e transmitia. As últimas reportagens que fiz em que tive de levar laboratório foi quando as tropas australianas entraram em Timor. Comigo, viajava uma mala com os produtos, os tanques — a própria mala servia de banho-maria para revelar os produtos da cor — e um *scanner* pequenino que lia os negativos para o computador. Depois, tínhamos um telefone satélite e enviava-se as imagens. Isso já era um avanço inacreditável em relação ao que se vivia anteriormente”¹. Hoje, excetuando o equipamento fotográfico, o peso e o volume das dezenas de filmes que carregavam em viagens longas foram substituídos por um cartão de memória.

A imediaticidade e a rapidez foi outra das primeiras vantagens do registo eletrónico. Passou a ser possível visualizar o trabalho no instante e, em segundos, as fotografias seguem para a redação. Os avanços tecnológicos permitiram que uma parte considerável do esforço logístico empreendido pelos fotógrafos sobre o trabalho de reportagem deixasse assim de ser necessário. O processo de captação e transmissão fotográfico simplificou-se, sendo agora suficiente transferir as fotografias do cartão de memória para o computador, escolher a imagem, ligar à Internet e enviar. Fernando Veludo, que durante anos editou a fotografia da redação do *Público*, no Porto, apontou algumas vantagens da imagem numérica: “É muito melhor trabalhar com o digital. No analógico, os *deadlines* eram completamente diferentes; os jornais fechavam à uma da manhã. Hoje em dia, com os *sites*, o *deadline* é agora. Daí que seja impossível trabalhar com filme quando queremos pôr informação imediata na hora. E a qualidade do digital, em termos

1 Todas as citações de fotógrafos presentes no artigo resultam de entrevistas que deram à autora.

técnicos, é muito boa, mas o fator da rapidez é essencial. As pessoas querem ver o que acontece no momento”. Luís Vasconcelos sublinhou que “as mudanças para o digital são significativas na facilidade com que se passou a fazer reportagem e não tanto no resultado da imagem”.

A perda de noção valor do papel do fotógrafo

Fernando Ricardo, ex-repórter fotográfico da Associated Press que completou 50 anos de carreira em 2020, relatou experiências semelhantes sobre as dificuldades de transmissão no tempo do analógico. No entanto, considerou que “do ponto de vista social, abriu a possibilidade a pessoas menos treinadas poderem trabalhar em fotografia”, ao mesmo tempo que admitiu que o fácil acesso à profissão pode ter contribuído para a precariedade profissional: “Há 25 anos em Portugal, os repórteres fotográficos eram bem pagos e hoje são miseravelmente remunerados. Eu era muito bem pago. Hoje, há uma maior oferta. Curiosamente, vemos pessoas que não sabemos para onde é que trabalham e que estão super bem equipadas”.

O aparente aumento de fotógrafos em atividade e as mudanças na forma como a atividade é percebida também mereceram o comentário de Alberto Frias, ex-fotógrafo do semanário *Expresso* e da Lusa: “Há muito mais fotógrafos. É mais fácil o acesso porque é barato. Após o 25 de Abril, era muito caro fazer fotografia. Hoje em dia, se não tiver dinheiro, a pessoa até fotografa com o *iPhone*. Pelo menos, tem alguma qualidade. Nesse aspeto, fez crescer assustadoramente o número de fotógrafos. Refiro-me às pessoas que querem fazer da fotografia a sua vida profissional. É muito assustador porque veio modificar o mercado substancialmente. Estão a dar tiros no próprio pé. Houve uma altura em que conseguimos, de facto, elevar a fotografia. Em Portugal, houve um *downgrade* salarial. Duvido que esta gente nova que ganha mil euros — e já será muito bom — consiga atingir o patamar do que alguns de nós ganhávamos. Estávamos ao nível de um redator principal ou de um diretor adjunto. Hoje em dia, é impensável”.

A falta de cultura visual e a ideia de que qualquer pessoa está apta a fotografar foram, segundo Céu Guarda, ex-editora de fotografia do jornal *i* e membro do coletivo Kameraphoto, algumas das perversidades subsequentes do registo eletrónico: “Como se acha que o ato fotográfico é fácil, pensa-se que não vale a pena estar a pagar a um fotógrafo para fazer a mesma coisa, pensando que se faz tão bem como o profissional. 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”.

O lado positivo da massificação da imagem pode ter sido o depuramento da qualidade do próprio fotógrafo profissional para combater as investidas dos amadores ou de jovens que chegam às redações sem a preparação ou sensibilidade necessárias para serem jornalistas. No entender de Paulo Ricca, editor de fotografia do *Público*, na redação do Porto, até final de 2012, “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”.

Qualidade da fotografia com reconhecimento internacional

Entre a classe é reconhecido que nunca houve tão bons fotógrafos profissionais de imprensa, inclusive pelos mais veteranos. Luís Filipe Catarino, um dos fundadores da agência 4See, descreveu o efeito-surpresa com que os trabalhos de fotógrafos portugueses foram recebidos quando apresentados no Festival Internacional de Fotojornalismo de Perpignan: “A primeira vez que fomos 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”. Surpreendeu-nos terem ficado admirados com o nosso trabalho, o que me deu ainda mais força. Nós já sabíamos que tínhamos bons fotógrafos e receber o carimbo do exterior foi muito bom». António Pedrosa, fotodocumentalista *freelancer* que viveu alguns anos na Holanda, também deixou elogios à prestação dos fotógrafos portugueses: “Na fotografia documental, estamos a viver um primeiro momento em que nos

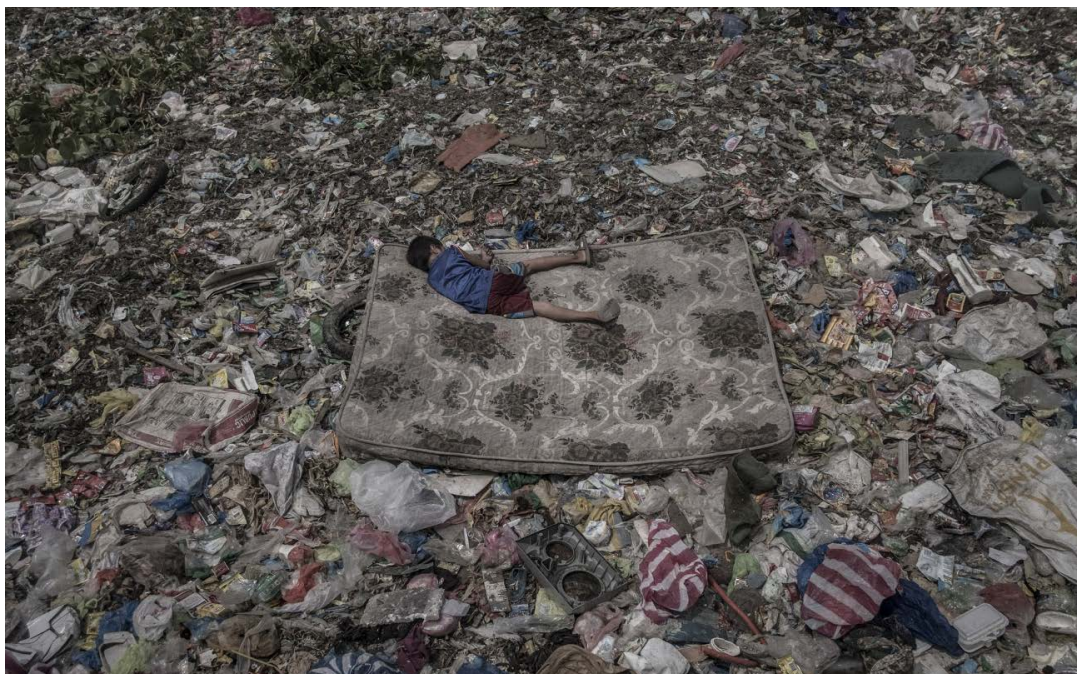


Figura 1
Criança a flutuar num colchão rodeado de lixo em Manila, nas Filipinas. Vencedor do 3º prémio na categoria de Ambiente, World Press Photo 2019
Fonte: Fotografia Mário Cruz, World Press Photo

encontramos ao mesmo nível da fotografia internacional. Estamos com variedade de estilos e é a primeira vez que está a acontecer, em Portugal, ao mesmo tempo que no estrangeiro. Quando comecei, tudo chegava com atraso”. Os prémios *World Press Photo* atribuídos, nos últimos anos, aos fotojornalistas portugueses Daniel Rodrigues, Mário Cruz e Nuno André Ferreira, bem como a publicação de reportagens fotográficas em revistas internacionais de referência, assinadas por profissionais portugueses, comprovam esse reconhecimento além-fronteiras.

Profissional *multitask*

Com a possibilidade de gravação de vídeo com qualidade das câmaras digitais, as administrações e outros órgãos decisores dos jornais perceberam que o multimédia poderia ser uma mais-valia para atrair leitores e as audiências das televisões, comparativamente com os índices de venda do jornal. No início dos anos 2000, alguns fotógrafos revelaram que lhes foi exigido que, além da imagem estática, também gravassem vídeo, mesmo que não fosse a linguagem que gostassem de usar para exprimir a sua perspetiva do acontecimento. Aconteceu com Alfredo Cunha e muitos outros fotógrafos, para quem o registo eletrónico é apenas mais uma fase da longa vida da fotografia: “Estamos numa altura em que as coisas estão a mudar a uma velocidade vertiginosa. Já aprendi quatro vezes a profissão. Já passei por várias mudanças, do ponto de vista técnico. Comecei a fotografar com Rolleiflex, depois com 35 mm, para os negativos, depois para a cor, os *slides*, para o digital e tenho vindo a adaptar-me. Confesso que começo a ficar um pouco irritado com tanta adaptação. Já tentei gravar vídeo e aconselho os fotógrafos a filmar. Acho até que o multimédia tem uma linguagem fantástica, mas a mim, de facto, não diz nada”.

Mesmo que alguns fotógrafos admitam que o multimédia não é a linguagem com a qual se identificam no exercício profissional, a maioria dos fotojornalistas não referiu ter problemas em lidar com o vídeo e o som, desde que não lhes seja exigido que o façam em simultâneo com o ato de fotografar. Gravar vídeo até pode ser encarado como uma forma de reconquistar território dentro da redação. Em palavras de José Carlos Carvalho, fotojornalista da revista *Visão*: “A única maneira de termos importância é sabermos dominar as técnicas que as direções consideram importantes. Hoje, se gravar, tenho mais crédito do que se fotografar. Depois, cabe-nos o outro lado. Quando estivermos a executar este tipo de tarefas, saber dizer “não. Hoje vou só gravar; hoje vou só fotografar”. Eles têm de voltar a acreditar que nós é que sabemos desta matéria. Mas não nos peçam para fazer as duas coisas em simultâneo”.

Uma ideia partilhada pelo ex-editor da mesma publicação, Gonçalo Rosa da Silva: “Penso que o fotojornalista nunca vai deixar de existir na redação. Agora, o fotógrafo tem de alargar as suas competências e saber usar as várias plataformas multimédia. Os *slideshows* têm uma linguagem narrativa muito interessante. Um fotógrafo não pode pensar como 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. Os fotógrafos, em especial os *freelancers*, têm de saber vídeo. É óbvio que vou contratar os que dominam o multimédia. Embora a nossa mãe seja a fotografia, não podemos descurar esse lado e as pessoas estão a aproveitar. Há trabalhos que ficam muito bem. Às vezes, misturamos fotos com vídeo e resulta muito bem. São novas linguagens. Não podemos fechar o ângulo. É mais fácil a um fotógrafo captar umas imagens do que ao redator”.

Os próprios fotógrafos de imprensa passaram a utilizar, nos seus trabalhos mais autorais e documentais, a linguagem multimédia, que depois apresentam em festivais de fotografia, transformando o panorama da criação fotográfica em Portugal. A heterogeneidade de interesses que orienta a comunidade fotográfica de imprensa está a resultar numa série de projetos paralelos na área do documental que não têm espaço nas páginas dos jornais. A maior dificuldade ainda é como encontrar financiamento ou rentabilizar esses trabalhos ao ponto de se tornarem autossuficientes. Um dos exemplos mais recentes de um projeto que nasceu no Instagram, se estendeu a exposição e a livro foi o recente “Everydaycovid”, que começou por ser uma ideia dos fotojornalistas Miguel A. Lopes e Gonçalo Borges Dias, para juntar trabalho de 119 fotógrafos nacionais.

A economia do digital, que abole a compra de rolos com diferentes sensibilidades de ISO e os gastos avultados com revelações ou equipamento e produtos de laboratório, é mais uma das contribuições para a hegemonia das tecnologias da fotografia. No entanto, também é verdade que a quase inteira responsabilidade sobre o processo fotográfico foi transferida para o fotógrafo, uma vez que passou a selecionar as fotos que envia para a redação e a ter os cuidados com a pós-produção que a publicação em papel ou em suporte eletrónico exige. Em 2011, o fotógrafo David Clifford (1974-2015) resumia assim as mudanças: “Fotografamos muito mais, temos mais 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

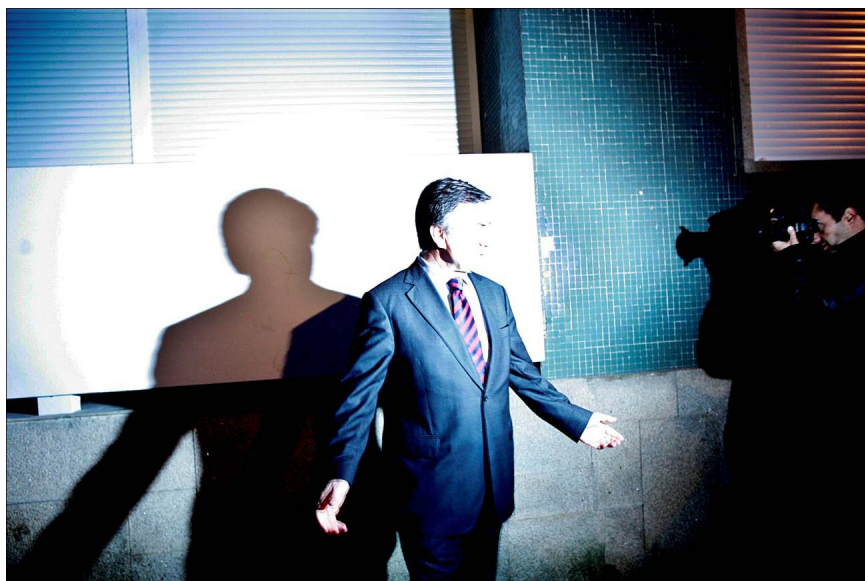


Figura 2
Armando Vara, caso Face Oculta
Fonte: Fotografia Adriano
Miranda, *Público*

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 em explorar mais ideias e fazer uma coisa mais completa”.

A fotografia de Adriano Miranda que acompanhou vários artigos sobre o “Face Oculta”, caso que envolveu o ex-ministro Armando Vara, é a prova que a possibilidade de ver todas as imagens no computador permite encontrar valor no que poderia ser uma imagem queimada por uma flashada parasita de outro fotógrafo.

O fantasma do “fotojornalista-cidadão”

O aumento de cidadãos a fotografar e a escrever para publicar em *blogs* ou redes sociais, tentando aproximar o discurso ao jornalista profissional, tem contribuído para a banalização do próprio jornalismo, uma vez que os baixos níveis de literacia mediática e crítica da população portuguesa, incluindo entre os mais jovens (Lopes, Pereira, Moura, et al., 2015), por vezes, não permite que o observador possa compreender as diferenças. A imagem desvalorizou-se a partir do momento em que centenas de milhões de amadores, todos os dias, carregam nos botões das suas câmaras, mesmo se continua a haver uma diferença enorme entre a qualidade das fotografias de um amador e de um profissional (Freund, 2010).

Nas entrevistas, foi identificado um tom crítico no discurso dos fotógrafos decanos da fotografia, que contestam o facto de hoje as pessoas assumiram o papel dos fotojornalistas com demasiada facilidade, em parte, culpa do sistema digital. As palavras de Paulo Pimenta são o reflexo da generalidade dos fotógrafos em estudo, independente dos títulos para os quais trabalham: “Basicamente, o aparecimento do digital trouxe essa ilusão de que toda a gente é fotógrafo e sabe fotografar. No entanto, ainda acredito que é preciso sentir o que se está a fotografar porque a câmara 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* (suplemento de viagens do jornal *Público*), por exemplo, já há colegas que até tiram uns bons planos e as fotos são publicadas. 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; o meu mundo e a minha forma de escrever é a imagem. Leio muito e encontro colegas a escrever que eu nunca conseguiria fazer igual; como também há muita gente a escrever que nunca poderia fazer uma boa fotografia”.

Francisco Paraíso deixou a mesma perceção como coordenador editorial do *Record* e *Correio da Manhã*, no grupo Cofina: “O digital trouxe uma grande vantagem para quem trabalha a sério na fotografia, mas também teve uma enorme desvantagem porque apareceram mais pessoas a pensar que sabem fazer fotografia. Com a realidade económica dos

jornais, por vezes, essas pessoas passaram a ser aproveitadas, em detrimento dos bons repórteres fotográficos».

Da mesma forma que Bruno Rascão, ex-fotógrafo do *Público*, considerava que, na ontologia da fotografia, a câmara digital está longe de ser o essencial: “Criou-se um pouco a ideia com o digital que 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”.

Considerações finais

A crença errónea de que o sistema, seja analógico ou digital, é dos elementos mais determinantes na atividade fotográfica é, na representação dos fotógrafos que participaram no estudo, desvirtuar a verdadeira natureza do ato fotográfico. Apesar de admitirem que o digital que surgiu no virar de século foi determinante para facilitar o quotidiano de produção da fotografia jornalística, quer a nível de custos, de rapidez na captura, processamento e edição da imagem, como de economia de recursos, afirmam que o modo de ver um jornalista não se alterou com o digital. Pelo menos, para quem se habituou a captar a imagem na era do analógico. O que a fotografia numérica trouxe foi uma geração de fotógrafos com tendência a ser menos precisa no momento registar o acontecimento, uma vez que sabe que as dezenas de imagens captadas lhe trazem possibilidades infinitas. De qualquer forma, também conferem mais espaço para valorizar algumas boas imagens que no analógico ficariam confinadas ao negativo.

Superados os constrangimentos dos primeiros anos do digital — marcados por alguma reserva dos fotojornalistas em investirem na fotografia eletrónica por falta de qualidade do sensor a nível de resolução da imagem e cor, bem como elevado custo do equipamento —, o digital conseguiu agilizar o processo fotográfico, tornando-o mais rápido, económico, imediato e ecológico.

A aparente facilidade do registo eletrónico também despertou velhos fantasmas que pairavam na imprensa e no estatuto do fotógrafo desde os idos anos do Estado Novo. A acessibilidade que o digital conferiu à fotografia é apontada como tendo criado um ambiente favorável a que a editoria de fotografia se tornasse no primeiro alvo das decisões de contenção de custos. Com uma situação profissional cada vez mais instável, muitos fotojornalistas optaram por continuar a trabalhar noutras áreas da fotografia ou mantêm-se no fotojornalismo em regime *freelancer*.

Cientes da importância de continuar a divulgar a imagem jornalística de qualidade, os profissionais têm-se vindo a juntar com a criação de coletivos, agências e publicações em livros ou outros suportes que o digital tornou possível. As palavras de Céu Guarda projetam o apelo identificado na quase totalidade das entrevistas: “É importante que as pessoas percebam que a fotografia não é só carregar no botão, em especial neste universo profissional”.

Referências bibliográficas

- Berger, John (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin Books LTD, 2008.
- Dubois, Philippe (1992). *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Veja, 1992.
- Freedman, Michael (2001). *O Guia Completo da Fotografia Digital*, Cambridge: The Ilex Press Limited, 2006.
- Freund, Gisèle (1974). *Fotografia e Sociedade*, trad. Pedro Miguel Frade, col. Comunicação & Linguagens, Lisboa: Veja, 2010.
- Lopes, Paula, Pereira, Sara, Moura Pedro, Carvalho, Amália (2015). *Avaliação de Competências de Literacia Mediática: o Caso Português*, in revista Observatório Vol. 1, nº 2, Setembro-dezembro.