



Departamento de História

A Fronteira entre a Arte e a Ciência no Fotojornalismo:  
o caso da National Geographic Society

Joana Semião Teixeira de Sousa

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Mercados da Arte

Orientador:  
Doutor Luís Urbano de Oliveira Afonso,  
Professor Auxiliar  
FLUL – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Coorientadora:  
Doutora Alexandra Fernandes,  
Professora Auxiliar  
ISCTE Business School

Setembro, 2016

## **Agradecimentos**

Agradeço aos meus orientadores Prof. Dr. Luís Urbano Afonso e à Prof.<sup>a</sup> Dra. Alexandra Fernandes, pelo seu saber, apoio, compreensão e abertura. Por me terem guiado e partilhado os seus conhecimentos, tão essenciais para a elaboração deste trabalho, e por terem estado sempre disponíveis.

Os meus agradecimentos à equipa da National Geographic Portugal, em especial ao Dr. Ricardo Pereira, pela partilha de informação acerca da organização, que me permitiu um maior entendimento da história e do papel da fotografia na mesma. Estes conteúdos foram determinantes para as análises e conclusões elaboradas.

O meu reconhecimento à Galeria Barbado em Lisboa pelo seu trabalho, que se revelou importante para alguns pontos desta dissertação, enriquecendo-a.

Por fim, desejo agradecer à minha família por me ter apoiado e ajudado, especialmente à minha filha, pela inspiração e pela sua força.

## Resumo

A fotografia nasceu de princípios científicos aplicados à atividade de artistas. É um poderoso método de comunicação visual, tornando essencial uma interpretação consciente do seu conteúdo, e do contexto da sua produção. A evolução da fotografia artística foi marcada pelo objetivo de equiparar a fotografia ao mundo da arte, surgindo assim a “fotografia direta” e a inclusão do fotojornalismo na arte. No fotojornalismo, o processo de captura das imagens é importante, acarretando uma responsabilidade que se transmuta para os códigos de ética adotados pela indústria dos *media*; foi assim desenvolvida a forense de imagens cuja finalidade é averiguar a sua integridade.

A National Geographic acumulou uma coleção de 11,5 milhões de imagens que foi aberta ao público pela primeira vez em 2009 através de uma parceria com a galeria Steven Kasher. A coleção tem vindo a ser vendida em leilões, cujo o primeiro data a Dezembro de 2012. Na atividade da revista os fotógrafos são de extrema relevância, alguns dos quais têm uma forte presença nos mercados da arte. As parcerias e expedições da sociedade são um veículo de produção de obras de arte.

As fotografias desempenham um papel fundamental na prossecução dos Direitos Humanos e na denúncia da sua violação, impactando diretamente as mudanças mundiais, e conduzindo também à tomada de decisões e estabelecimento de iniciativas que visam o seu alcance. Alguns fotógrafos da National Geographic são especialistas nesta matéria, nomeadamente mulheres que dedicam a vida a utilizar a fotografia como ferramenta para a harmonização dos desequilíbrios existentes.

Palavras-Chave: Fotografia; Fotojornalismo; National Geographic; Fotógrafo; Direitos Humanos; Fotografia Científica; Mercados da Arte.

## **Abstract**

Photography was born from the application of scientific principles to artist's activities. It is a powerful method of visual communication, making essential a conscientious interpretation of its content and the context in which it was produced. The evolution of artistic photography was marked by the goal of matching photography to the art world, thus emerging "Straight photography" and the adoption of photojournalism by the arts. In photojournalism the process of capturing the image it is important, entailing a responsibility that transmutes to the codes of ethics adopted by the media industry, where there is the forensic analysis of images reserved to check their integrity.

National Geographic accumulated a collection of 11,5 million images that was open to the public for the first time in 2009, through a partnership with Steven Kasher Gallery. The collection has been sold in auctions, the first one in December 2012. Photographers are extremely relevant to the magazine's activity, and some have a strong presence in the art market. National Geographic partnerships and expeditions are a method of production of art works.

Photography developed an important role on the pursuit of human rights and reporting its violation, with a direct impact at the level of world changes, also leading to decision making and the establishment of initiatives. Some National Geographic photographers are specialized in human rights, specifically women that devoted their lives to using photography as a tool to harmonize the existing conflicts.

Keywords: Photography; Photojournalism; National Geographic; Photographer; Human Rights; Scientific Photography; Art Markets.

Índice	
Agradecimentos.....	i
Resumo .....	ii
Abstract.....	iii
Índice .....	iv
Índice de Figuras.....	vi
Índice de Anexos.....	viii
Glossário.....	ix
Introdução.....	1
<b>Capítulo 1 - Arte e Ciência no campo da Fotografia .....</b>	<b>5</b>
<b>1.1. O nascimento da fotografia a partir da Arte e da Ciência. ....</b>	<b>6</b>
<b>1.2. O poder da fotografia como Comunicação Visual .....</b>	<b>10</b>
<b>1.3. A Fotografia como arte.....</b>	<b>14</b>
<b>1.4. O processo fotográfico de captura de imagem na fotorreportagem.....</b>	<b>18</b>
1.4.1. Códigos de Ética.....	22
<b>1.5. O Fotojornalismo e a Fotografia Científica.....</b>	<b>24</b>
1.5.1. Fotojornalismo: definições, distinções e evolução.....	24
1.5.2. A objetividade .....	28
1.5.3. A Fotografia Científica e as Ciências Sociais, Humanas e Naturais .....	30
<b>Capítulo 2 - Estudos de Caso: a National Geographic Society (NGS) .....</b>	<b>35</b>
<b>2.1. A fotografia e o espólio de imagens da NGS.....</b>	<b>35</b>
2.1.1. A abertura ao público.....	39
<b>2.2. Fotógrafos conceituados e seu trabalho. As imagens mais marcantes. ....</b>	<b>42</b>
2.2.1. Steve McCurry (1950 - ) e <i>A Rapariga Afegã</i> .....	42
2.2.2. McCurry nos Mercados da Arte.....	44
2.2.3. Michael Nichols (1952 -) e <i>As Super Árvores Americanas</i> .....	46
2.2.4. Martin Schoeller (1968-) e os retratos. ....	49
<b>2.3. As parcerias e expedições como fonte de obras de arte e de ciência. ....</b>	<b>52</b>
2.3.1. O Explorer e as viagens aos pólos. ....	52
2.3.2. A parceria com a NASA e o Telescópio Espacial Hubble. ....	53
<b>Capítulo 3 - Os Direitos Humanos (DH) na Arte, no Fotojornalismo, e na Ciência.....</b>	<b>57</b>
<b>3.1. Uma perspectiva centrada. ....</b>	<b>57</b>
3.1.1. Onde a Ciência, o Fotojornalismo, e os Direitos Humanos se encontram. ....	60
<b>3.2. O papel das fotografias na mudança. ....</b>	<b>62</b>
3.2.1. Os Direitos Humanos numa crise - <i>A Mãe Migrante</i> de Dorothea Lange (1895-1965).....	64

3.2.2. Os Direitos Humanos no trabalho – <i>Trabalhadores</i> de Sebastião Salgado (1944-).	65
3.2.3. Os Direitos Humanos e as mulheres.	68
<b>3.3. Exposições.</b>	<b>71</b>
<b>4. Conclusão</b>	<b>77</b>
<b>5. Bibliografia</b>	<b>79</b>
<b>Anexos</b>	<b>83</b>

## Índice de Figuras

Figura 1.1. - As primeiras câmaras escuras .....	84
Figura 1.2. – “The Snow Garden”, 1895, de Peter Emerson .....	84
Figura 1.3. – “Equivalente” (1929) de Alfred Stieglitz .....	85
Figura 1.4. – “Equivalente” (1930) de Alfred Stieglitz .....	85
Figura 1.5. – Fotografia de Martin Parr do livro “ <i>Home and Abroad</i> ”, 1993 .....	86
Figura 1.6. – Fotografia de Martin Parr da série “ <i>Last Resort</i> ”, 2009 .....	86
Figura 2.1. – Carregadores transportam um carro em varas através de um riacho. Fotografia de Volkmar Wentzel, 1950 .....	93
Figura 2.2. – Veados de cauda branca à caça com uma câmara, Michigan Norte, 1930, por Sir George Shiras III.....	94
Figura 2.3. – Capa da revista da <i>National Geographic</i> , de 1985. Fotografia de Steve Mcurry .....	94
Figura 2.4. – Sharbat Gula, em criança e em adulta. Fotografias de Steve McCurry.....	95
Figura 2.5. – “Aung San Suu Kyi e a bandeira” (1996), Ragoon, Burma. Fotografia de Steve McCurry.....	95
Figura 2.6. – Agra (1983), Uttar, Pradesh, Índia. Fotografia de Steve McCurry .....	95
Figura 2.7. – Redwoods: as super árvores americanas, 2009. Fotografia de Michael Nichols .....	96
Figura 2.8. – Imagem composta, de 94,49m e a coroa mais complexa alguma vez mapeada, 2009. Imagem de Michael Nichols/National Geographic Creative .....	96
Figura 2.9. – “Hillary Clinton”, 2015. Fotografia de Martin Schoeller .....	97
Figura 2.10. – “Jeff Koons com peça de cabeça floral”, Nova Iorque, 2013. Fotografia de Martin Schoeller .....	97
Figura 2.11. – “Anjelina Jolie”, 2004. Fotografia de Martin Schoeller .....	98
Figura 2.12. – Biólogos gelo manchado de castanho pelas algas. Fotografia de Maria Stenzel/National Geographic Creative, Oceano do Sul, Antártica .....	98
Figura 2.13. – Pinguins descansam no topo de um iceberg. Fotografia de Maria Stenzel/National Geographic Creative, Ilhas Candelmas, Antártica, 2006 .....	99
Figura 2.14. – Glaciar, Antártica, 1911-1912. Imagem de Herbert Ponting .....	99
Figura 2.15. – “Os Pilares da Criação”, 2014. Fotografia da NASA; ESA; Equipa Hubble, STScI/AURA.....	100
Figura 3.1. – “Mãe Migrante”, 1936. Fotografia de Dorothea Lange, Califórnia .....	101
Figura 3.2. – Mina de Ouro da Serra Pelada, Brasil, 1986. Fotografia de Sebastião Salgado .....	101

Figura 3.3. – Trabalhadores da cana do açúcar, Cuba, 1988. Fotografia de Sebastião Salgado .....	102
Figura 3.4. – A escrava sexual Sureka na cela em que passa a maior parte do tempo, e a que chama casa, 2003. Imagem de Jodi Cobb para 21st Century Slaves .....	102
Figura 3.5. – Demasiado novas para casar, 2011. Fotografia de Stephanie Sinclair publicada no artigo Child Brides .....	103



## **Índice de Anexos**

Anexo I – Fotografias e imagens referentes ao Capítulo 1 .....	84
Anexo II – Código de Ética da Associação Nacional de Fotógrafos da Imprensa Norte Americana .....	87
Anexo III - Entrevista à National Geographic Portugal (NGP) .....	88
Anexo IV – Fotografias e imagens referentes ao Capítulo 2 .....	93
Anexo V – Fotografias e imagens referentes ao Capítulo 3 .....	101

## **Glossário**

Autocromos – método de fotografia a cores que produzia fotografias com efeitos artísticos

Comissão de compra – percentagem cobrada pela leiloeira ao comprador

Cronofotografia – processo fotográfico que permite analisar o movimento

DH – Direitos Humanos

DUDH – Declaração Universal dos Direitos Humanos

Fotomicrografia – fotografia de objetos microscópicos

MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque

*Nature* – Uma das mais antigas revistas científicas do mundo

NASA – Administração Nacional da Aeronáutica e Espaço

NG – National Geographic

NGM – National Geographic Magazine

NGP – National Geographic Portugal

NGS – National Geographic Society

Ortocromatismo – na fotografia refere-se à propriedade de ser insensível à luz vermelha

*Science* – Revista internacional semanal de ciência

Total de vendas em leilão – valores de martelo somados das comissões de compra

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNICEF – Fundo das Nações Unidas para a Infância

Valor de martelo – valor de venda de um lote em leilão

Visor Reflex – permite ver a cena através da objetiva com a utilização de um espelho

World Press Photo – concurso, entrega de prémio e exposição anual de fotografia

## Introdução

O tema selecionado para esta dissertação de mestrado, “A Fronteira entre a Arte e a Ciência no Fotojornalismo: o caso da National Geographic Society” é-me muito querido porque a fotografia sempre teve um lugar na minha vida, e uma importância à qual só atribuí valor quando estava já na casa dos vinte. Cresci a ver o meu pai a cultivar o seu gosto pela fotografia amadora, *hobby* que abandonou, e a acumular câmaras, lentes, rolos de filmes, e arquivos de impressões fotográficas que pareciam não ter fim e que ainda hoje aguardam uma finalidade ou utilização. Para além disto, cresci a viajar pelo menos duas vezes por ano para destinos e culturas diferentes, pelo que aos quinze anos era eu própria a pedir câmaras e a tirar as minhas fotografias, como forma de me familiarizar com o novo. Sempre fui muito observadora e a câmara deu-me a possibilidade de aprofundar a minha visão do mundo. Quando passei a viajar com amigos, dava-me prazer fotografar e posteriormente partilhar as imagens, e quando passei a viajar sozinha a câmara tornou-se na minha maior aliada.

Em 2004, ainda durante a licenciatura em Gestão fui fazer umas sessões de *coaching* profissional, um privilégio sem igual, nas quais emergiu a minha paixão pela fotografia enquanto tema central. Penso que foi nesse momento que se deu o clique: soube que apesar de estar num rumo completamente diferente, um dia mais tarde a fotografia iria surgir na minha vida profissional. Em 2010 decidi por fim iniciar um curso em *Photo Imaging*, em Melbourne, produzir trabalho fotográfico e expô-lo em galerias, fazendo da fotografia parte da minha atividade profissional. Paralelamente a este interesse pela arte de fotografar no seu sentido mais lato, sempre tive afinidade com a revista da National Geographic (NG), por sentir que me proporcionava a possibilidade de viajar, sem sair de Portugal. O conteúdo das páginas da revista, aliado ao seu teor científico deixavam em mim provas da veracidade das imagens, que juntamente com o conteúdo escrito me transportavam para outros locais e culturas. Decidi então que algum dia me iria envolver num projeto em que a organização estivesse presente, o qual tomou a forma desta dissertação de mestrado.

É importante referir ainda o meu lado filosófico, que questiona a realidade, e que me conduziu à problemática da “fronteira entre a Arte e a Ciência”, fazendo-me analisar estes conceitos do ponto de vista metafísico. Encontrar a sua aplicabilidade foi o desafio a que me propus, pois considero-os relevantes quando empregues à sociedade atual, por estarmos numa época em que as imagens, e principalmente a fotográfica, fazem parte do nosso quotidiano ao ponto de moldar a forma como olhamos e construímos a realidade. É imprescindível perceber o quanto desta informação devemos considerar e como fazê-lo. Deleuze e Guattari esclarecem esta questão abordando a Ciência e a Arte como duas dimensões do pensamento humano, com naturezas complementares, sem hierarquia ou

interdependência, considerando-as formas diferentes de organizar o caos<sup>1</sup>: de algo a ciência retira proposições e funções, e a arte retira afetos (Deleuze e Guattari, 1991).

Esta dissertação está estruturada em três capítulos.

O primeiro capítulo é dedicado ao enquadramento teórico e à revisão da literatura, no qual são revistas obras – livros, artigos científicos, investigações acadêmicas – que ajudam a esclarecer temáticas relacionadas com a arte e a com a ciência na área da fotografia, nomeadamente:

- o nascimento da fotografia enquanto arte e ciência, sendo o objetivo esclarecer como os primeiros mecanismos fotográficos se encontravam na interseção destas duas realidades;
- a importância da fotografia enquanto ferramenta de comunicação visual, partindo da sua natureza de registo de um objeto que teve obrigatoriamente de estar em frente à câmara;
- a adoção da fotografia pelo mundo da arte e as suas implicações ao nível prático, enquadrando o fotojornalismo neste contexto;
- o fotojornalismo, nomeadamente a sua história, as suas definições e a sua evolução;
- as especificidades do processo de captura de imagens no fotojornalismo, tendo como objetivo perceber como uma imagem é produzida neste género fotográfico, e os códigos de ética adotados pela indústria que em grande parte influenciam o resultado final;
- a fotografia científica aplicada às ciências naturais e sociais.

Os conceitos abordados são tratados de forma alargada, mas vão sendo enquadrados e aprofundados à medida que vou avançando. Para a construção destes conteúdos, foram lidas as obras mencionadas na bibliografia, mas importa mencionar os conhecimentos que eu própria tinha vindo a adquirir desde que comecei a fotografar, e principalmente desde que ingressei no curso de fotografia em Melbourne, que se revelaram essenciais como ponto de partida da presente dissertação.

No segundo capítulo são abordados casos práticos de interseção entre a arte e a ciência analisando reportagens publicadas na National Geographic Society (NGS). Neste capítulo pretende-se também estudar o modo como o fotojornalismo e a fotografia científica

---

<sup>1</sup> Os autores definem o caos como um vazio virtual que contém todas as coisas, e que suscita o surgimento de todas as formas possíveis, para desaparecerem imediatamente, sem consistência, referência ou consequência.

interagem com os mercados da arte. A análise da vasta atividade da NGS nestas áreas permitiu a recolha de diversas informações, nomeadamente a respeito de:

- conhecimento do espólio de imagens da organização e da sua abertura aos mercados da arte através de parcerias com galerias, exposições, e leilões. Para tal foi realizada pesquisa online nos meios que a organização disponibiliza, foram lidos e analisados vários artigos publicados na revista e em jornais, além de ter sido conduzida uma entrevista longa e aberta com um guião que facilitasse o diálogo e o aparecimento de questões que não estivessem nele contempladas, cujo conteúdo permitiu consolidar a informação previamente reunida. Foi também consultada a base de dados das publicações da revista de 1888 até ao final de 1990, em CD.
- conhecimento do trabalho dos fotógrafos colaboradores da NGS que selecionei e estudo da sua presença nos mercados da arte. Uma tarefa muito importante foi seleccionar os trabalhos dos artistas que se enquadravam na informação descrita no primeiro capítulo; para tal, foram reunidas as fotorreportagens mais importantes de cada um, publicadas na National Geographic Magazine (NGM), e foi seleccionado o trabalho de maior relevância para os mercados da arte. A informação quantitativa e qualitativa foi obtida nos sites dos fotógrafos, em livros, em artigos da NGM e de jornais, em sites da especialidade, e em informações disponibilizadas por galerias. A sua análise passou por uma avaliação quantitativa dos valores pelos quais as obras foram vendidas, permitindo inferir sobre o peso de cada artista no mercado, bem como a importância dos seus trabalhos.
- conhecimento das formas que a NGS tem de financiar e de encontrar os temas para as suas fotorreportagens, nomeadamente as parcerias e as expedições, que dão posteriormente origem a corpos de trabalho fotográfico. A informação foi recolhida em livros, artigos da revista e no site institucional da organização.

No terceiro capítulo senti-me compelida a abordar os Direitos Humanos (DH) na Arte, no Fotojornalismo e na Ciência, com o objetivo de demonstrar a importância e o impacto reais da fotografia na sociedade. Para tal, introduzo o conceito de direitos humanos e analiso bibliografia que aborda uma perspectiva na qual os DH são o centro das atividades artísticas e científicas. Dou também a conhecer projectos em que a fotografia serve os DH; analiso o papel da fotografia nas mudanças sociais; exponho o trabalho de fotógrafos que lidam diretamente com alguma das vertentes dos DH; além de enunciar exposições fotográficas que tiveram os DH como tema central.

## Capítulo 1 - Arte e Ciência no campo da Fotografia.

“Para mim, a fotografia é o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, do significado de um evento, bem como de uma organização precisa de formas que conferem ao evento a sua expressão própria.”

Bresson, 1952

## 1.1. O nascimento da fotografia a partir da Arte e da Ciência.

Desde a invenção da fotografia que as opiniões acerca da sua natureza se dividem entre esta ser arte ou ser ciência. Para explorar esta questão somos remetidos para a época Renascentista, quando os artistas se serviram da matemática e da ótica para a resolução dos problemas de perspectiva que encontravam, descobrindo a *câmara escura* como apoio ao processo criativo (figura 1.1.). O princípio foi primeiramente descrito por Leonardo da Vinci nos seus estudos, como luz a entrar num buraco de uma parede de uma sala escurecida, aparecendo na parede oposta uma imagem invertida do exterior. Nos seus primórdios a câmara era efetivamente uma sala grande o suficiente para um homem poder entrar, tornando-se mais pequena com o evoluir dos séculos, chegando ao estado de uma caixa com cerca de 60 centímetros, onde uma lente cabia de um lado, sendo o outro coberto com uma folha de vidro fosco. A imagem projetada no vidro fosco, pela lente, podia ser vista do lado de fora da câmara. As câmaras tornaram-se parte do equipamento básico dos artistas, sendo a fotografia encarada pelos pintores como um mecanismo realista, desprovido de criatividade. De um ponto de vista oposto, alguns cientistas viam a fotografia como artística mas sem mérito científico. Outros ainda, como os artistas amadores e cientistas da área da medicina, adoptaram-na para fins de cópia da realidade e como forma de registo de fenómenos raros. Uma imagem fotográfica era considerada como uma forma exemplar de documentação, uma vez que a câmara tinha a capacidade de capturar a luz a cair num determinado sujeito, de uma forma inalterada.

A luz tem diversas capacidades, nomeadamente a de modificar quimicamente a natureza de substâncias e materiais, como é o caso dos sais de prata, onde o elemento que os combina é libertado, com a sua exposição à luz, deixando apenas pura prata metálica. O fenómeno da *sensibilidade dos sais de prata à luz*<sup>2</sup> foi estabelecido cientificamente pelo físico alemão Johann Heirinch Schulze, em 1727, tendo aberto o caminho para captar a imagem ilusória produzida pela câmara. O método por ele utilizado foi o de fazer uma mistura de cal, prata e ácido nítrico, dentro de uma garrafa, expondo-a à luz solar, o que causava que a mistura ficasse de uma cor roxa escura. Para provar que era a luz e não a temperatura que causava o fenómeno, Schulze colou papel opaco recortado na garrafa, que era depois exposta à luz, ficando as formas recortadas no papel gravadas no seu conteúdo. A fotografia nasceu assim da combinação dos fenómenos ópticos e químicos conhecidos pelo homem desde séculos passados. Uma introdução a métodos práticos de reprodução de

---

<sup>2</sup> A observação de que a luz tem a capacidade de alterar a natureza de certas substâncias, como a clorofila das plantas que se torna mais verde quando a ela exposta, é um fenómeno bastante antigo.

imagens, que reduzissem a necessidade de se estar horas a posar para um retrato deu-se no final do século dezoito, como a introdução da litografia e o revivalismo da gravura em madeira, cuja procura por parte da classe média deixava vislumbrar a direção que a reprodução de imagens teria. A comercialização dos retratos levou ao desenvolvimento de aparelhos que eliminassem a necessidade de educação artística exaustiva, para desenhar a imagem produzida pela câmara. Um outro substituto para a perícia artística foi a *camara lucida*, que se assemelhava à fotográfica apenas em nome e em função, mas que pretendia facilitar o trabalho com a perspectiva, a proporção e a forma. A necessidade de capturar a realidade estava no seu ponto alto, uma vez que a ajuda das câmaras proporcionava ao homem uma cópia muito aproximada da realidade, conduzindo a um crescente desagrado com o desenho feito pela mão humana, que se revelava incapaz de o fazer. A pretensão era que a luz conseguisse captar a imagem originada, sem a necessidade de desenho.

Antes da invenção da fotografia a arte era sempre uma representação subjetiva, uma vez que os elementos contemplados numa cena eram propositadamente incluídos, aplicando-se o mesmo raciocínio aos elementos excluídos. No caso da fotografia, apesar de esta ser uma representação mecânica, não está isenta de subjetividade artística: o fotógrafo seleciona o que fotografar, o enquadramento do sujeito, quanto está exposto, como é interpretado, quanta luz faz recair sobre o mesmo, a profundidade de campo, e tantas outras características. A imagem final é um fragmento de um conjunto de acontecimentos que tiveram lugar, sendo a intenção do fotógrafo de grande relevância, uma vez que influencia completamente a leitura do espetador. Uma fotografia encenada continua a ser uma documentação de um acontecimento real, mas cabe ao fotógrafo ter a integridade de enquadrar a imagem no seu contexto correto.

Toda a evolução das técnicas fotográficas se pode enquadrar, na minha opinião, na área da engenharia – *“Conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem aplicar o saber científico à utilização da matéria e das fontes de energia, por forma a criar estruturas, dispositivos e processos aptos a responder a necessidades humanas”* (Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea, 2001). Em 1837, Daguerre inventou o daguerreótipo, a partir de uma técnica previamente descoberta por Niépce, o qual consistia num processo químico e físico de gravação de uma imagem numa placa de cobre, que permitia encurtar o tempo de exposição para a obtenção da imagem. O método era o de introduzir a placa previamente preparada com soluções químicas de prata e iodo numa *camara obscura* para que uma imagem fosse gravada, através da incidência dos raios de luz na placa, oscilando o período de exposição entre os cinco e os quarenta e cinco minutos, conforme as condições atmosféricas. Pouco tempo antes, no Verão de 1835, Henry Fox Talbot, um cientista e matemático inglês, fazia também avanços na descoberta do que viria a ser chamado de fotografia. Apesar de não conhecerem o trabalho um do outro, em 1839 Talbot ficou ciente



do sucesso de Daguerre através uma conferência na Academia das Ciências, pelo que se apressa a apresentar o seu próprio trabalho ao *Royal Institute* ainda em Janeiro de 1839, onde este foi revelado aos seus membros. Em 1844 Talbot publica uma obra intitulada “O Lápis da Natureza”, na qual revela as suas experiências em tornar o papel sensível à luz, bem como as seguintes adições a esta descoberta (como a utilização de um fixador, e os banhos alternados de nitrato de prata e de brometo de potássio que aumentavam a sensibilidade do papel à luz) para que as imagens criadas pela câmara escura anteriormente inventada, pudessem ser impressas em papel e aí permanecer com durabilidade. Ambas as descobertas foram essenciais para a evolução do campo da fotografia, tendo sido o daguerreótipo elaborado em França e a impressão em Inglaterra, no contexto académico científico, com a colaboração de universidades como a Academia Francesa de Ciências e o *Royal Institute* em Londres. O nome *fotografia* foi identificado por Sir John Herschel, a propósito do trabalho de Talbot com as impressões, onde o termo *photographed* substituiu o *photogenic*, tendo sido o termo *fotografia* adoptado velozmente pelo mundo ocidental (Newhall, 1949).

Aproveito para fazer uma breve introdução à etimologia da palavra fotografia, a qual decorre do grego, mais propriamente da palavra *phosgraphiein*, que se refere à arte de fotografar. O termo é obtido através da junção de dois elementos, o *phos* ou *photo* e o *graphiein* ou *graph*, *graphe*, *graphos*, que significam “luz” e “escrever, desenhar, marcar, registar”, respetivamente. É relevante abordar também, o termo *photograph*, o qual se refere ao resultado da arte de fotografar, e que é obtido da mesma forma. Em português fotografia, refere-se quer à arte de fotografar, quer ao seu resultado.

Se a Arte e a Ciência são duas formas de organizar o caos através de mecanismos diferentes<sup>3</sup> – a primeira através da emoção e a segunda da razão - e se a fotografia nasce das necessidades artísticas, mas enquanto processo científico, posso inferir que é um ponto de encontro entre ambas as disciplinas. Talbot faz também a descoberta épica do fenómeno fundamental, e que é a base de toda a fotografia, do *negativo-positivo*, sendo o negativo a imagem original, mas invertida. Em “*crossing over: where art and science meet*”, Stephen Jay Gould escreve um prefácio no qual alude à metáfora da parte e da contraparte para relacionar o texto e a imagem. Rejeitando a citação de Confúcio “uma imagem vale mais que mil palavras” em *prol* da união de fotografias e texto, o autor defende que as palavras e as imagens representam duas modalidades de reflexão conjunta e igual. O livro facultava esta reflexão sobre um esforço conjunto de ambas palavras e imagens, tendo integrado conhecimento ao ponto de dissolver o contraste entre palavra e imagem, sugerindo o título do livro uma boa conversa entre a arte e a ciência, entre a fotografia e o texto, enquanto

---

<sup>3</sup> Conforme descrito na página ii da introdução.

parte e contraparte<sup>4</sup>. Metaforicamente, nem o texto nem a imagem fazem muito sentido sem a sua outra parte, o seu complemento; nenhum deles é mais importante que o outro, nem um explica o outro, sendo que fotografias e texto constroem uma unidade.

Abordando a Arte e a Ciência, Gould anuncia que grandes mentes conseguiram vê-las como complementares, em vez de adversárias, através da criatividade humana que transcendeu as diferenças temáticas dos dois reinos. Os autores do livro, Gould e Purcell, consideram a sua dupla integração um fenómeno normal, tal como a integração da fotografia com o texto (o fundamento do fotojornalismo). Os ensaístas literários presentes no livro contribuíram para a explicitação das fotografias do livro, com detalhes e fascínios, que não conseguiriam alcançar apenas com os ensaios. Os detalhes são usados para exemplificar, carregando uma mensagem leve, a da questão da matéria e do significado, tratando questões ontológicas – da natureza da realidade – e epistemológicas – de como a mente humana obtém o conhecimento da mesma - tal como a Arte e a Ciência que tratam das questões ontológicas da vida, por vias epistemológicas distintas. Também neste âmbito, é utilizada a metáfora da parte e contraparte, a funcionar enquanto imagens espelhadas. Apenas certas formas e simetrias podem ser esculpidas a partir da matéria orgânica ou podem desempenhar as funções básicas da vida, ou seja, um *design* que evoluiu vezes sem conta desde os primeiros seres vivos – os vertebrados e invertebrados que estiveram na origem da vida – um *design* orgânico complexo. O universo (aquilo a de Deleuze e Guattari identificam como caos) não permite conferir uma dimensão ao tempo, ou à assimetria da matéria, e uma vez que precisamos de direção para dar sentido ao mundo, impomos estes conceitos a uma natureza indiferente. É, desta forma, necessário estudar parte e contraparte em conjunto – a Arte e a Ciência; a imagem e o texto – pois ambas contêm informação vital.

O encontro da Arte e da Ciência começou a ser descrito no Renascimento, em particular nos volumes de *Magia Naturalis* de Della Porta, onde são agrupados conhecimentos científicos da altura. As informações foram recolhidas pelo autor junto de membros que constituíam a primeira sociedade científica da época, contendo os livros as primeiras descobertas e experiências “científicas” abordadas do ponto de vista da Natureza. Neles constam os princípios de base do processo fotográfico, nomeadamente: a transmutação dos metais e as mudanças químicas dos mesmos por via da alquimia, o que considero uma iniciação ao fenómeno da sensibilidade dos sais de prata à luz, essencial para o processo de impressão fotográfico; o fenómeno da camera escura que, como visto anteriormente, está na origem do corpo da câmara fotográfica; e o fenómeno da rarefação

---

<sup>4</sup> Uma alusão aos fósseis que quando abertos em duas seções para revelar a sua estratificação, apresentam a parte que constitui o próprio objeto, e a contra-parte, as suas impressões na rocha. Cada seção contém uma amalgama de partes positivas e de impressões negativas.

da luz, presente nas lentes fotográficas (Della Porta, 1658). Della Porta aprofunda o fenómeno da *refração da luz* numa obra posterior, a *De Refractione* e as suas descobertas fazem notar que os espelhos, as lentes e os prismas enganam nas imagens que proporcionam. Também este conjunto de volumes demonstra como as bases da fotografia nascem diretamente da ciência, assim como a bibliografia anteriormente mencionada demonstra como a sua finalidade primária foi a de servir a arte.

## **1.2. O poder da fotografia como Comunicação Visual.**

Em Outubro de 2013, Robert Draper escreveu um artigo a propósito da comemoração dos 125 anos da Revista da National Geographic Society intitulado “O Poder da Fotografia” (é relevante frisar que a importância da atividade fotográfica para a organização se refletiu nesta edição da revista, especialmente a ela dedicada). O parágrafo de abertura, “*Os fotógrafos usam as suas câmaras enquanto ferramentas de exploração, passaportes para santuários interiores, instrumentos para a mudança. As suas imagens são prova de que a fotografia é importante – agora mais que nunca*” (Draper, 2013), começa por descrever o que é um processo de comunicação, na minha opinião, vital para a nossa concepção do mundo, para a nossa definição como raça humana, quer ao nível das representações mentais que fazemos do planeta através de imagens de animais, da natureza e de culturas, quer ao nível da nossa percepção e conhecimento do Universo, através de imagens dos astros, por exemplo. Estas duas referências de imagens alinham o que, enquanto espécie, sabemos de tudo. Algumas imagens assolam-nos, deixam-nos momentaneamente sem fôlego, confirmando portanto o poder que uma fotografia tem, a sua capacidade de nos transportar para mundos desconhecidos, de testemunhar, de documentar, de relacionar, e de transformar concepções em algo palpável, tornando muito fácil acreditar. A fotografia revela aos olhos o que a palavra escrita apenas nos permite imaginar, tornando-se como uma confirmação da nossa intuição sobre algum aspeto. “*De facto, sejamos portugueses ou australianos, a imagem fotográfica fala connosco de forma eloquente.*” (Martin, 2003: 21).

A imagem visual é talvez o método dominante de comunicação do final do séc. XX, pelo que o seu lugar, estabelecimento e integração entre os textos tradicionais suscita a atenção de investigadores e praticantes (Edwards, 1992). No caso da fotografia, Elizabeth Edwards defende o contexto como crucial para a sua interpretação, não sendo sempre definitivo mas frequentemente sugestivo. A criação e consumo fotográficos da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX foram feitos de acordo com o

resultado cultural do modo ocidental de ver o “outro”, expresso nas imagens que surgiam. Edwards defende que no contexto antropológico está a chave para a interpretação das fotografias, uma vez que as relações de poder e autoridade emergentes do colonialismo Europeu da segunda metade do século XIX conduzem à sua produção, que significava para os próprios europeus uma supremacia racial ligada aos desenvolvimentos tecnológicos dos quais a fotografia fazia parte. No entanto, se olharmos para uma fotografia sem conhecermos o contexto na qual foi captada, podemos retirar dela inúmeras realidades e interpretações, talvez muitas delas diferentes da própria situação fotografada. Este é o caso das imagens da reportagem “Noivas Infantis”, do capítulo 4, que precisam de ser escrutinadas atentamente pelo observador, caso contrário é relevante e necessária uma contextualização textual, sob a pena de serem interpretadas erradamente, principalmente no contexto atual no qual a atenção dada a cada imagem é em média muito inferior à que é necessária para a sua correta perceção (foi o que me aconteceu quando as estudei, acrescentando o facto de aquela realidade ser para mim inimaginável, por estar tão fora da minha esfera cultural, o que me levou a concluir que os laços dos seus intervenientes eram totalmente distintos dos que realmente são – figura 3.5.).

Beaumont Newhall, o primeiro curador de fotografia no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA, defende que desde que a fotografia surgiu um dos seus valores principais é o de fornecer registos precisos. O facto de sabermos que, quando olhamos para uma imagem fotográfica estamos perante o registo de um acontecimento, faz-nos levar o seu conteúdo mais a peito. O conteúdo de uma fotografia está no exterior do seu produtor, o fotógrafo, mas também no seu interior, por ser uma interpretação pessoal da realidade. Importa aqui introduzir a produção fotográfica enquanto produto de uma dada cultura, assim como a sua interpretação por parte de quem observa e absorve o conteúdo de uma fotografia, o que me leva a concluir que, apesar de a natureza da fotografia ser “uma emanção do referente”, tanto a encriptação do seu conteúdo quando é fotografada, bem como a encriptação cultural de quem a observa, leva a que o conteúdo e o significado das imagens se alterem, consoante o sistema cultural onde a fotografia é captada e se encontra. Enquanto método de comunicação visual, a fotografia está incorporada em circunstâncias culturais, estando cheia de expectativas e suposições (Wells, 2000: 33). As questões da interpretação das fotografias prendem-se com a sua natureza e com a sua deslocação temporal e espacial, abordadas já de seguida conforme as visões de Barthes e de Sontag.

Roland Barthes (1984), no livro *A câmara clara*, acede à sua obsessão pela fotografia e pelo desejo ontológico de saber o que ela é, e o que a distingue da comunidade das restantes imagens. Nesta obra literária, o autor aborda o génio da disciplina, conseguindo definir o noema da fotografia, a sua essência, da perspectiva do que define como um *Spectator*, aquele que na fotografia tem a prática de olhar. Segundo ele, a

fotografia do *Spectator* resulta da revelação química do objeto que recebeu raios de luz, e a do *Operator* estava ligada à visão recortada pela visão da câmara escura. O *Spectrum* é aquele que é observado, que recebe a luz e é refletido na câmara e na imagem. Assim, para Barthes *Spectator*, o noema da fotografia é “*isso-foi*”: a dupla posição conjunta de realidade e passado, presente numa imagem; é o “*isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (operator ou spectator)*.” (Barthes, 1984: 115-116). Para Barthes, a essência da fotografia consiste em validar o que ela representa, sendo ela a própria autenticação, sobrepondo-se o poder da autenticação ao da representação, sendo a imagem fotográfica plenamente cheia, à qual nada se pode acrescentar. A fotografia é indialética e exclui qualquer oportunidade de *catharsis*, uma vez que passa da apresentação para a representação, sendo desprovida de futuro e de pretensão.

Barthes (1984: 44–49), teve ainda a necessidade de distinguir, caracterizar e analisar os dois elementos que o atraíam para uma fotografia em detrimento de outras:

- o *studium*, como sendo uma espécie de afeto médio por algo, ardoroso mas sem acuidade particular; um estímulo intelectual com uma conotação cultural que o levava a participar dos conteúdos. O *studium* é um desejo indolente e inconsequente, e reconhecê-lo é encontrar as razões do fotógrafo, compreendê-las e discuti-las, uma vez que a cultura é um contrato entre criadores e consumidores. Fraternalizar com os mitos do fotógrafo, que visam reconciliar a fotografia e a sociedade dotando-a das funções de informar, acrescentar, representar, surpreender, faz parte do investimento do *studium* do *Spectator* em certas fotografias.
- o *punctum*, que vem contrariar o *studium*, como sendo o elemento numa fotografia que o feria; é um detalhe que deixa o *Spectator* alerta e muda completamente a leitura de uma fotografia, tornando-a numa nova. Tem uma força de expansão que é frequentemente metonímica, mas pode ser também paradoxal, enquanto detalhe que preenche toda uma fotografia. O *punctum* de uma fotografia é então aquilo que nela nos toca enquanto observadores e que a torna relevante para a nossa alma, algo de sutil que lança o desejo de descortinar mais além o que vemos.

A representação pura do noema “*isso-foi*” é nos dada através do conceito de *tempo*, indissociável das fotografias. O tempo está sempre lá, fazendo parte do que nos atrai para uma fotografia: a certeza de que o referente morrerá, ou já está morto, e ainda o posicionamento temporal do observador face ao representado. A fotografia faz cessar a tendência humana para desacreditar no passado, uma vez que quando vemos a impressão de algo, o tomamos por seguro (o cérebro humano não distingue entre acontecimento e pensamento ou visualização). Para se alinhar, o autor resume toda a sua experiência com as fotografias a uma imagem apenas, a da sua Mãe. Esta figura torna-se para ele essencial

na busca pelo sentido, guiando-o através dos *puncta* que todas as imagens lhe proporcionaram, e deixando-o perante uma fotografia apenas, a de ela própria, tornando o seu raciocínio mais claro. Assim, ele conecta a morte com o tempo e com a fotografia, já que é a fotografia de sua Mãe que lhe traz o maior *punctum* de todos, o da tristeza de sua morte, essencial para perceber como na fotografia a imobilização do tempo é excessiva, sendo este obstruído. A foto torna-se para ele uma contra-lembrança violenta, porque enche a vista de força, e os fotógrafos são os agentes da morte. A imobilidade da fotografia faz evoluir o seu noema para o facto de “alguém ter visto o referente ao vivo”, pois ela atesta que o objeto foi real e leva à indução de que ele está vivo (atribuímos ao *real* um valor eterno, e ao remetê-lo para o passado, a fotografia diz que ele está morto).

Uma fotografia é literalmente uma emanção do referente, que necessariamente foi colocado em frente à objetiva, distinguindo-o dos referentes dos outros sistemas de representação gráfica. É o referente fotográfico que confere particularidade à fotografia sendo impossível negar que ele lá esteve (com exceção das fotografias manipuladas em *Photoshop* nas quais se podem inserir elementos como se de uma colagem se tratasse, o que abre toda uma nova linha de reflexão e de pensamento). O noema “*isso-foi*” tornou-se possível no dia em que foi realizada a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz, permitindo captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto. Assim, o que funda a natureza da fotografia é a pose, mesmo que esta dure apenas um milionésimo de segundo, porque a presença do referente jamais é metafórica. A invenção da fotografia foi feita, segundo este ponto de vista, a partir da química e não da câmara escura. Em latim, fotografia seria “*imago lucis opera expressa*”, o que significa imagem revelada, extraída pela ação da luz (Barthes, 1984: 121).

Partilho da opinião de Barthes (1984: 125-126) quando este afirma que a fotografia alimenta o seu espírito através do mistério simples da concomitância. Enquanto *Spectators* de uma fotografia que nos toca, de algo que ocorreu no passado, questionamos o porquê de estarmos aqui e agora; a arte da fotografia coloca uma presença imediata no mundo, uma co-presença de ordem metafísica. São as questões de ordem metafísica básica que me atraem na fotografia. A perfeição de uma fotografia que respeita a sequência de *Fibonacci*, a sincronidade dos eventos, que é gritante na fotografia - colocando referentes, *Operator* e equipamento no mesmo espaço, com *momentum* - fascina-me pela sua aleatoriedade.

### 1.3. A Fotografia como arte.

Em *The History of Photography*, Newhall refere que a grande diferença psicológica entre a fotografia e as restantes artes plásticas reside em acreditarmos na indubitável certeza de que o sujeito fotografado existiu, enquanto que um desenho ou uma pintura feitos a partir da observação do objeto real nos suscitam sempre questões relativas à imaginação do artista. Apesar de os sujeitos poderem ser distorcidos, mal interpretados, ou falsificados, o nosso conhecimento de que o sujeito existiu deixa a nossa credibilidade no registo fotográfico intata. Por outro lado, e também por causa desta crença fundamental na sua autenticidade, apenas a fotografia consegue evocar momentos e memórias de forma tão poderosa e completa.

A evolução da fotografia artística ocorreu em duas frentes, uma na Europa e outra nos EUA. Newhall descreve como a fotografia artística desabrochou primeiramente em Inglaterra, nos anos quarenta do século XIX, tendo sido revolucionada por Peter Emerson, com as suas próprias fotografias, palestras e publicações. Em 1886, em protesto contra a artificialidade do trabalho existente, Emerson deu a palestra "*Photography, a Pictorial Art*" no *Camera Club* de Londres, onde apresentou à audiência uma teoria da arte baseada em princípios científicos, defendendo que a tarefa do artista era a imitação dos efeitos da natureza perante o olho. Uma das suas conclusões foi que a fotografia era superior à gravura, à xilogravura e ao desenho a carvão na sua capacidade de convir a perspetiva, e inferior à pintura por lhe faltar cor e tonalidades. Duas publicações suas de importância para a evolução da fotografia enquanto arte, foram: "*Life and Landscape on the Norfolk Broads*", uma edição limitada de fotografias que constituíam estudos etnológicos da população local, sendo cada imagem tirada de forma honesta, livre de sentimentalismos e artificialidade; e "*Naturalistic Photography*", no qual explicava as suas técnicas e abordagens à fotografia artística, apenas com textos, e que foi apelidada de "*uma granada largada numa festa de chá*". As principais características técnicas da fotografia naturalística eram a ausência de retoques, e o "*naturalistic focus*" (ou focagem suave) que pretendia alcançar linhas e contornos que se fundissem, como podemos observar na Figura 1.2. Em 1891, acaba por concluir e anunciar publicamente que a fotografia é uma arte muito limitada. Para a evolução da fotografia pictorial contribuíram também outras iniciativas que consistiam na organização de exposições fotográficas, e na formação de uma sociedade, a "*Linked Ring*", que tinha o propósito de promover o movimento fotográfico pictorial, bem como concursos fotográficos anuais e exposições de fotografia, para o seu reconhecimento universal.

Paralelamente aos movimentos artísticos fotográficos que se desenrolavam na Europa, também nos EUA começaram a surgir evoluções na área da fotografia,

nomeadamente a organização da fotografia amadora existente, iniciada por Alfred Stieglitz quando este regressou da Alemanha em 1890. Enquanto residiu na Europa, Stieglitz levou adiante a luta para o reconhecimento da fotografia enquanto forma de arte independente, a partir do ponto onde Emerson a deixou. Uma vez nos EUA, mostrou as potencialidades estéticas da fotografia, levando a técnica para além dos limites aceitáveis, sendo o seu objetivo, enquanto cidadão americano, ver a fotografia pictorial americana chegar ao nível da inglesa. Uma primeira exposição foi organizada em 1896, não tendo sido exclusivamente artística, e no ano seguinte foi anunciada uma outra limitada a fotografias produzidas com execução artística, tendo esta representado um passo definitivo na direção do reconhecimento da fotografia enquanto arte. No entanto, foi a formação do movimento Photo-Secession, que derivava do movimento artístico moderno Secession, que marcou durante anos a evolução da fotografia artística, tendo como objetivo equiparar a fotografia ao mundo da arte. Este movimento organizava-se numa sociedade de fotógrafos que tinha Stieglitz como seu diretor (Newhall, 1949).

A “*fotografia direta*” surge no contexto do aparecimento da fotografia artística, como o reconhecimento das tradições fotográficas, e sendo definida como “*a utilização estética das propriedades funcionais da técnica fotográfica, a apreciação de ambas as potencialidades e limitações da câmara, e o divórcio da fotografia dos cânones que guiam os princípios estéticos de outras artes gráficas*” (Newhall, 1949: 143). Stieglitz foi considerado o seu expoente, tendo o seu trabalho figurado retratos diretos, numa primeira instância, e abstrações fotográficas de nuvens, que pretendiam demonstrar ao próprio fotógrafo que o seu trabalho não estava dependente de um sujeito e/ou privilégios, uma vez que as nuvens estavam disponíveis a todos. As imagens do sol e das nuvens eram impressas com técnicas acessíveis a todos os amadores, tendo-lhes dado o nome de “Equivalentes” (figuras 1.3. e 1.4.), por serem equivalentes aos seus pensamentos, esperanças, aspirações, bem como aos seus desesperos e medos; eram abstrações fotográficas “*por nelas a forma ser abstraída do seu significado ilustrativo. Paradoxalmente o espetador<sup>5</sup> não é deixado sem notar o que foi fotografado*” (Newhall, 1949: 149). Através do reconhecimento da forma o espetador apercebe-se de que a beleza pode ser encontrada nos lugares comuns, residindo o poder da câmara também na sua capacidade de agarrar o familiar conferindo-lhe novos significados, com a marca de uma personalidade.

Paul Strand e Ansel Adams são dois fotógrafos cujo trabalho de “fotografia direta” me comove, para além de ter contribuído para a sua implementação e evolução. As fotografias de Strand eram consideradas líricas, e Ansel Adams demonstrou as capacidades deste estilo fotográfico como meio de expressão, através do seu ensino, da escrita e da fotografia.

---

<sup>5</sup> Aquele que Roland Barthes chama de *Spectator* e que abordo no ponto 1.2.



Tendo-se especializado em fotografia da natureza, Adams utilizava todo o tipo de instrumentos e de câmaras, utilizando uma abordagem bastante experimentalista, mas que colocava nas mãos do fotógrafo a capacidade técnica de controlar todas as fases do processo, desde o domínio da emulsão fotográfica através do equipamento fotográfico, que permitia obter no negativo qualquer tom visualizado, até à medição das gradações de tonalidades da natureza, através da utilização de um fotómetro, permitindo visualizar as tonalidades da impressão final, aquando da captura da imagem. A intuição continua a existir mas a aleatoriedade é eliminada, podendo o fotógrafo concentrar-se na estética que surge impregnada da sua interpretação subjetiva da cena.

Sontag (2005), afirma que as fotografias fornecem provas dos acontecimentos, e que uma fotografia passa por prova irrefutável de um dado acontecimento, podendo ser tratada como uma transparência seletiva. No entanto, mesmo quando a intenção é espelhar a realidade (como no caso do fotojornalismo), os fotógrafos e as imagens estão à mercê do gosto e da consciência. Apesar da noção de que a objetiva capta a realidade sem a interpretar, as fotografias podem ser consideradas, tal como na pintura e no desenho, uma interpretação do mundo. A passividade do registo fotográfico aqui presente é, segundo Sontag, a mensagem e a agressão da fotografia. Desde os seus primórdios que a sua promessa era a democratização de todas as experiências, transferindo-as para imagens, sendo as primeiras câmaras feitas no início de 1840 em Inglaterra e em França. Nesta altura, o ato de fotografar era uma atividade puramente artística e gratuita nas suas intenções, sem usos sociais, que tinha poucas pretensões de ser uma verdadeira arte (Sontag, 2005: 5). Segundo a autora, foi apenas com a industrialização que a fotografia chegou à forma de arte, uma vez que foi proporcionada uma utilidade social para a operação de fotografar, e a reação contra esta utilidade veio reforçar a fotografia enquanto forma de arte. *“A fotografia é uma arte elegíaca, uma arte crepuscular. A maioria dos sujeitos fotografados são, apenas pela virtude de ser fotografados, tocados pelo pathos.”* (Sontag, 2005: 11). Tal significa que por muito insignificante que um objeto, ou um tema, seja, apenas o facto de ter merecido a atenção do fotógrafo já faz com que seja dignificado.

Tal como Barthes, Sontag compara a fotografia ao cinema, classificando-a como mais memorável, por as fotografias representarem uma porção estática do tempo. Cada fotografia é um momento privilegiado que podemos guardar por ter sido transformado num objeto, tendo a capacidade de por vezes nos chocar, causando em nós sentimentos, enquanto resposta ao seu conteúdo. É este o caso de fotografias tiradas a momentos de horror da História da humanidade, que ao mostrarem algo de novo e de tão cruel, causam epifanias negativas. A autora refere a sua primeira epifania deste género, realizada perante as imagens dos campos de concentração de Bergen-Belsen e Dachau na Alemanha, que marcou profundamente duas fases distintas da sua vida. Um evento conhecido através de

fotografias torna-se muito mais real do que poderia ter sido se nunca se vir fotografias dele. O grande número de fotografias de atrocidades que existem hoje em dia, tornam o horror nelas presente quase inevitável, uma vez que nos colocam frente a frente a realidades que se revelam perante os nossos olhos, como se tivéssemos atingido um ponto de saturação que nos faz ficar familiarizados com as imagens (as primeiras imagens dos campos nazis eram de um terror inexplicável). Desta forma, a autora constata que este género de fotografia fez tanto para adormecer a nossa consciência, como para acordá-la. O frágil conteúdo ético da fotografia, observado décadas depois, com alguma distância estética e temporal, faz com que o tempo posicione a maior parte das fotografias ao nível da arte; as qualidades específicas e as intenções das fotografias tendem a desaparecer na emoção generalizada do tempo (Sontag, 2005: 16).

Em *“Against Interpretation”*, Sontag manifesta-se contra a interpretação de uma obra de arte – sendo interpretação o ato de analisar as diferentes componentes da obra - afirmando que o acto de interpretar é redundante. Defende ainda que conteúdo e forma são manifestamente um só, indissociáveis por natureza, sendo a verdadeira obra de arte aquela que nos causa inquietação e que não necessita de interpretação. Vejo bem estas características nas fotografias publicadas na National Geographic Magazine, elas são claras e não precisam de interpretação, uma vez que o seu conteúdo é direto (ao contrário da fotografia ou da arte concetual que pressupõem a interpretação de uma ideia ou conceito).

Mas se por um lado, a fotografia nos ajuda na construção das nossas concepções, até que ponto ela a molda o nosso olhar pessoal? Até que ponto ficamos influenciados pelo que vemos numa fotografia, extrapolando o conteúdo de uma imagem com a nossa imaginação, por forma a preencher um espaço existente? Olhamos para uma fotografia da Europa tirada por um conceituado fotógrafo, e somos inundados de pormenores dependendo da cidade, do local, ou do país em questão. Temos o caso da fotografia de Martin Parr (figuras 1.5. e 1.6.), que sendo carregada de hipérboles sarcásticas, desde a sua narrativa à forma como utiliza o equipamento fotográfico para produzir as imagens, corresponde a uma visão muito própria do mundo. O poder da fotografia reside também na sua capacidade de nos desafiar a discernir o que é o olhar do fotógrafo e o que são os factos. São inúmeras as linguagens fotográficas utilizadas num estilo fotográfico como o fotojornalismo (como por exemplo o retrato, a fotografia de guerra, a fotografia da vida selvagem, a fotografia desportiva) pelo que sendo atraídos por aquilo com que mais nos identificamos, a imagem fotográfica dá-nos aquilo que dela queremos retirar.

#### 1.4. O processo fotográfico de captura de imagem na fotorreportagem.

Sontag (2005) defende que fotografar é um ato de apropriação do objeto fotografado, que coloca o fotógrafo numa certa relação com o mundo que é sentida como conhecimento e, portanto, poder. É um evento em si mesmo que confere o direito de interferir com, de invasão, ou de negação do que está a acontecer. A noção da situação por parte do fotógrafo, é articulada pela intervenção da máquina fotográfica, sendo a sua omnipresença sugestiva de que o tempo consiste em eventos que valem a pena fotografar. O ato de fotografar é essencialmente uma postura de não-intervenção, a qual, em casos de guerrilha extrema, se pode tornar uma crueldade, uma vez que o fotógrafo tomou a decisão de escolher a imagem, em vez de salvar uma vida. “*Quem está a interferir não pode captar, e quem capta não pode intervir*” (Sontag, 2005), mote que é especialmente válido para o fotojornalismo. No entanto, fotografar é uma forma de participar, pois apesar de a câmara ser um veículo de observação, o ato em si mesmo valida a perpetuação do acontecimento.

Henri Cartier-Bresson, considerado por muitos o pai do fotojornalismo e um dos fotógrafos mais aclamados do século XX, diz acreditar que através do ato de viver nos descobrimos e em simultâneo descobrimos o mundo fora de nós, que nos pode moldar, mas que pode também ser afetado por nós (Cartier-Bresson, 1952). Concordo com esta afirmação, acrescentando que é uma troca recíproca e contínua aquela que temos com o meio que nos rodeia, durante toda a vida; como resultado ambos estes mundos se tornam um só, sendo este que devemos comunicar. Este processo aborda o conteúdo de uma fotografia, mas não inclui a forma, que para o autor é inseparável do conteúdo (por forma ele implica uma organização rigorosa da interrelação de superfícies, linhas e valores). É nesta organização que as nossas conceções e emoções se tornam concretas e comunicáveis, pelo que na fotografia, a organização visual pode emanar apenas de um instinto bem apurado.

No que respeita à fotorreportagem, Cartier-Bresson afirma que uma só imagem pode constituir uma história fotográfica, desde que a composição seja forte e rica, e que o seu conteúdo irradie para fora. No entanto, o mais usual é uma reportagem, ou história fotográfica, ser constituída por diversas imagens, umas do cerne da questão, outras das faíscas que dela escapam; a reunião do seu conjunto numa página faz parte da atividade de criação de uma fotorreportagem. Do ponto de vista do fotógrafo, uma fotorreportagem tem o objetivo de retratar o conteúdo de um dado evento que se está a desenrolar, através da transmissão de impressões, conseguidas numa operação conjunta do cérebro, do olho e do coração. Ele pode ser alcançado num só instante, mas pode requerer horas ou dias, dada a complexidade de certos eventos e situações, que se expandem. A flexibilidade do corpo é

essencial, bem como a consciência do que se pretende alcançar, sendo importante acompanhar a cena.

A tarefa do fotojornalista é compreender a realidade e, em simultâneo, captá-la com a câmara. Neste processo a memória e a seleção são duas componentes essenciais para realizar um trabalho completo e satisfatório. A memória tem o papel de elo entre as diferentes partes do evento, permitindo perceber se o essencial foi registado, uma vez que é impossível, no desenrolar em movimento, fazer a cena andar para trás. A seleção, vem *a posteriori*, sendo constituída por duas instâncias: a seleção do que se fotografa; e a seleção do que revela e imprime, sendo a segunda tão importante quanto a primeira (é nesse momento que é possível perceber onde existem falhas no trabalho) (Cartier-Bresson, 1952). É vital que exista clareza e sinceridade tanto na captura da realidade, como na revelação das fotografias, pois estes passos constituem os alicerces do processo. Fotografar uma reportagem implica ser-se praticamente invisível, mas também respeitador da cena que se desenrola, sendo de evitar a utilização de *flash*, nem que seja por respeito à luz (Cartier-Bresson, 1952). Uma palavra ou um gesto em falso pode colocar em causa toda a reportagem, desempenhando as diferenças culturais um papel determinante na relação entre o fotógrafo e o sujeito, a qual deverá manter-se neutra, para que a personalidade do último possa emergir livre de constrangimentos e máscaras.

O processo fotográfico de captura de imagem no fotojornalismo é composto de diversas características que formam um conjunto forte de linhas orientadoras e condutoras do trabalho desenvolvido pelos fotojornalistas no campo, bem como de toda a edição e publicação posteriores. São estas características, que defino de técnicas, que asseguram que o resultado que chega ao público seja fiável e mantenha a sua integridade jornalística (ou deviam assegurar). Nesta dissertação debruço-me sobre a parte visual de uma reportagem, sendo o processo de captura das imagens que abordarei nas próximas linhas. Fazendo uma abordagem mais genérica, e tomando como referência a primeira instância, a da seleção referida anteriormente, o processo de captura de imagem é composto por características que chamo de “subjetivas” e outras que apelido de “técnicas”. Esta designação vem do facto de as segundas terem parâmetros fixos, dependendo da empresa/edição para a qual se está a fotografar a história. No caso da National Geographic Magazine, como de outras edições, as restrições técnicas são bem definidas. O sujeito, objeto, ou tema, de uma imagem é uma componente importante no fotojornalismo, existindo uma grande diversidade destes que é necessária abordar, pois o mais pequeno detalhe pode constituir um grande tema, havendo temas em tudo o que se passa no mundo. Os fotógrafos vêm e mostram o mundo ao seu redor, mas é um acontecimento em si mesmo que provoca o ritmo orgânico das formas. O retrato é um exemplo de tema que derivou da pintura para a fotografia, mas que é abordado de forma completamente distinta, uma vez que o objetivo do fotógrafo é alcançar algo muito

menos permanente em valor, o que lhe permite aceitar a vida em toda a sua realidade, em vez de se esforçar por moldar o sujeito à sua maneira. O fascínio dos retratos vem da sua capacidade em identificar a semelhança dos homens, e se um fotógrafo pretende capturar uma verdadeira expressão do mundo de uma pessoa, o sujeito fotografado deve estar numa situação normal para ele, devendo respeitar a atmosfera que rodeia o ser humano, integrando na imagem o seu *habitat* natural. Acima de tudo, o retratado deve esquecer-se da câmara e do fotógrafo, pelo que equipamento complicado e refletores de luz, bem como inúmeros outros *itens*, poderão provocar constrangimentos entre sujeito e fotógrafo. A primeira expressão que se retira de uma cara é geralmente a correta, mas o fotógrafo deve sempre tentar sustentar essa primeira impressão, vivendo com a pessoa em questão. O momento decisivo e a psicologia, tanto quanto a posição da câmara, são os factores principais de um bom retrato. O que o fotógrafo procura é um estudo psicológico correto do sujeito, a sua identidade, mas também preencher uma expressão de si próprio. O verdadeiro retrato reflete a personalidade, é neutro, não evidenciando nem as características grotescas, nem as características suaves (Cartier-Bresson, 1952).

A fotografia implica reconhecer que no mundo das coisas reais existe ritmo. Numa fotografia, a composição é o resultado de uma colisão simultânea, a coordenação orgânica dos elementos vistos pelo olho. A composição não é adicionada como um pensamento posterior imposto ao material de base, uma vez que é impossível separar o conteúdo da forma. A composição tem de ter a sua própria inevitabilidade. Na fotografia há uma nova forma de plasticidade, que é produto das linhas instantâneas criadas pelos movimentos do sujeito; os fotógrafos trabalham em uníssono com o movimento, como se houvesse um pressentimento da forma como tudo se vai desenrolar. Mas, dentro do movimento, existe um momento no qual os elementos em movimento estão em equilíbrio, sendo este o momento que a fotografia deve procurar, tornando imóvel o equilíbrio da vida. O fotógrafo compõe uma imagem quase no mesmo espaço de tempo que demora a premir o obturador, à velocidade de uma ação reflexo, e se o obturador foi lançado no momento decisivo fixou um padrão geométrico sem o qual a fotografia teria ficado sem forma ou vida. A composição, no momento decisivo, pode apenas provir da intuição, pois o que tem de ser captado são as inter-relações dos movimentos envolvidos. Ao aplicar a Regra de Ouro<sup>6</sup>, a proporção áurea proveniente da sequência de Fibonnaci e aplicada nas outras formas de arte visual como a pintura, o único instrumento à disposição do fotógrafo é o seu par de olhos, pelo que

---

<sup>6</sup> A Regra de Ouro é uma proporção definida por Pi, o número 1,618, que foi descrita por diversos autores, de entre os quais o italiano Luca Pacioli, e que se acredita ter sido adotada por artistas renascentistas como Leonardo Da Vinci e Michelangelo, com a convicção de que melhoraria a composição das obras, por ser a divina proporção presente na natureza.

qualquer análise geométrica ou redução da imagem a esquema, pode ser feita apenas depois de a fotografia ter sido tirada, revelada e impressa, o que a torna utilizável apenas para uma análise *post-mortem* (Cartier-Bresson, 1952).

A cor é uma característica da fotografia que evoluiu bastante consoante a evolução técnica dos equipamentos, e sendo esta tão veloz no século em que nos encontramos, é um assunto que deixarei em aberto. Vale a pena apenas frisar que certas cores absorvem a luz, enquanto outras a difundem, pelo que certas cores avançam, enquanto outras retrocedem (Cartier-Bresson, 1952). No fotojornalismo a cores, a verdadeira dificuldade é a falta de controlo na relação entre estas. Podemos falar na técnica como um factor importante porque existe a necessidade de a dominar apenas para se comunicar o que se vê; a técnica pessoal do fotógrafo tem de ser criada e adaptada apenas para tornar a sua visão eficaz nas imagens. É suficiente um fotógrafo sentir-se à vontade com a sua câmara, e esta ser apropriada para o trabalho que ele quer que ela faça. O manuseamento da câmara, a velocidade do obturador, a exposição e as restantes restrições técnicas, devem ser de utilização automática. Durante a pós-produção, processo posterior a fotografar, tem de se recriar o ambiente no qual a fotografia foi tirada, ou até modificar a impressão para alinhar a imagem com as intenções do fotógrafo quando a capturou. É necessário também restabelecer o equilíbrio entre luz e sombra, que o olho está sempre a fazer. É por estes motivos que o ato final de criação, na fotografia, tem lugar no que outrora foi a câmara escura, e hoje é o Photoshop.

No processo de captura de imagens, os fotógrafos julgam o que observam, o que acarreta uma grande responsabilidade. No entanto, os mesmos dependem de terceiros para a distribuição das próprias fotografias, nomeadamente as edições ilustradas, sendo estas que produzem o público e o introduzem ao fotógrafo. Apesar de saberem como fazer passar a mensagem do fotógrafo em fotorreportagens, por vezes infelizmente, distorcem-na. A revista pode publicar exatamente o que o fotógrafo pretendia mostrar, correndo sempre este o risco de se deixar ser moldado pelo gosto e requisitos da revista. Sendo que uma fotorreportagem é constituída de texto e imagem, na qual as legendas devem iluminar as imagens de contexto verbal, revelando o que de relevante possa existir para além do poder da câmara capturar, a possibilidade da existência de erros cometidos no processo de edição e sub-edição é real, ultrapassando os erros de ortografia ou más apropriações. As imagens passam pelas mãos do editor, que as seleciona de entre uma multiplicidade delas, e ainda de outros intervenientes, como o *designer*; no entanto, o leitor responsabiliza frequentemente o fotógrafo por tais erros.

Draper diz que, um fotógrafo de reportagem é movido por uma vontade feroz de contar uma imagem através das lentes e de imagens transcendentais. Descreve os fotógrafos que trabalham para a National Geographic Magazine como as “*testemunhas de*

*toda a beleza terrestre*” (Draper, 2013). Diz que trabalham longe de casa por longos períodos de tempo, em condições inóspitas, e em locais onde não são bem recebidos, acolhidos ou onde nem sequer são queridos. Enquanto escritor da revista, Draper regozija a capacidade dos seus colegas para aguentar o que seja, para serem ignorantes por forma a alimentar a sua fome do desconhecido, para serem sábios ao ponto de reconhecerem que *“uma fotografia nunca é tirada, mas sempre dada.”* (Draper, 2013).

#### **1.4.1. Códigos de Ética**

Os fotojornalistas deparam-se com uma necessidade de seguir códigos de ética e valores concisos, tal como os que existem para o jornalismo, uma vez que o seu trabalho tem um forte impacto na sociedade actual, que vive maioritariamente de imagens, que precisam cada vez mais de ser credíveis (caso contrário corremos o risco de, enquanto sociedade, viver numa ilusão criada por informação visual errónea). A rápida evolução tecnológica vem agravar a necessidade de reforço de um consenso para a indústria das notícias, no que diz respeito às práticas fotojornalísticas, quer aquando da captura das imagens, momento para o qual existem códigos de ética estabelecidos e que variam consoante a região do mundo, quer posteriormente na fase da manipulação e pós-produção das imagens. Na América do Norte, a Associação Nacional de Fotógrafos da Imprensa (*National Press Photographer Association*), bem como outras organizações da imprensa, estabeleceram Códigos de Ética (anexo 1.7), por forma a promover elevados níveis de qualidade em todas as formas de jornalismo visual, fortalecendo a confiança do público na profissão, e em simultâneo fornecendo uma ferramenta educacional para os que praticam e aprendem fotojornalismo. Na Europa a referência é a agência de notícias Reuters, existindo também códigos de ética próprios na Turquia, em Hong Kong e nas Filipinas.

A época da fotografia digital requer que os agentes da indústria depositem especial atenção nesta questão, reiterando por escrito certas convenções internacionais que anteriormente eram dadas por aceites, mas que poucas organizações documentavam. Para além disto, a intervenção de computadores e as novas formas de processamento das imagens, atestam a volatilidade do conteúdo de uma imagem, aumentando a descredibilização na profissão. Tenhamos como referência o *World Press Photo* de 2015, no qual, grande parte das imagens foram desqualificadas da competição em virtude de manipulação excessiva, na qual o conteúdo foi significativamente alterado pela introdução ou subtração de elementos. O elevado número de desqualificações, três vezes superior ao do ano anterior, originou discussão em torno dos padrões de pós-produção no

fotojornalismo e à alteração de imagens, existindo uma preocupação generalizada acerca do grau de manipulação em imagens largamente publicadas.

Desta forma, o *World Press Photo* comissionou um projeto de investigação, a “Integridade da Imagem”, em Junho 2014, por forma a verificar as práticas e os padrões mundiais relacionados com a manipulação de imagens no fotojornalismo e na fotografia documental. Realizado por David Campbell, a principal conclusão foi a de que existe um consenso global no entendimento das organizações dos meios de comunicação social acerca da manipulação das imagens, sendo esta encarada como envolvendo alterações materiais a uma imagem, através da adição ou subtração, sendo sempre inaceitável para as notícias e documentários. Por conseguinte, a manipulação é entendida como tendo a intenção de enganar o leitor. Alguns ajustes são aceites, tais como o corte limitado, fazer ressaltar um elemento ou difundi-lo, ajuste de cor, tons e conversão para escala de cinzentos, sendo encarados como alterações menores (a decisão de quais os ajustes aceitáveis, ou considerados menores, é subjetiva e varia consoante a imagem em questão). Na época da fotografia digital, todas as imagens necessitam de processamento para existir, pelo que as discussões sobre manipulação de imagens já não se podem pautar por referências à câmara escura, tamanhas foram as mudanças que a fotografia digital provocou. Se na fotografia analógica, a câmara fotográfica era vista como um aparelho que produzia fotografias, na era digital ela é encarada como um que recolhe dados, que mais tarde serão processados por um computador para obter a imagem final. Tal vem fazer com que os originais deixem de existir, uma vez que aquando da captura dos dados, não existe uma imagem inteiramente formada, deixando uma linha ténue entre o que é manipulação e o que são ajustes.

As organizações de comunicação social, a nível mundial, proibem a manipulação de imagens para além do que era possível com as técnicas da câmara escura. Estas organizações, que geralmente contam mais com convenções do que de códigos escritos, tanto na América do Norte como na Europa, dependem da cultura que foi sendo criada nos seus departamentos fotográficos, ao longo de largos períodos de tempo, ou das convicções pessoais dos editores de fotografia que os gerem. Ao contratarem um fotógrafo para a realização de um trabalho, existe um acordo entre ambos acerca do que é aceitável e do que não é. Se a confiança for quebrada, existem métodos de deteção de manipulação que envolvem meios humanos e tecnológicos, nomeadamente a ciência forense digital, que se ocupa da investigação de ficheiros digitais para a deteção de alterações, através de técnicas como as seguintes: técnicas baseadas nos pixels, que atuam na deteção de anomalias ao nível dos pixels, provenientes da utilização de ferramentas dos softwares de pós-produção fotográfica, como é o caso a clonagem; técnicas baseadas no formato, que detetam se alguma informação foi eliminada permanentemente, através de técnicas de compressão das



imagens, como a duplicação de JPGs; técnicas baseadas na câmara, que identificam a introdução de anomalias causadas pela lente, pelo sensor, ou pelo chip, como o ruído; técnicas baseadas na física que detetam anomalias na interação objeto, luz e câmara; e técnicas geométricas que medem o posicionamento espacial dos objetos face à câmara. A deteção da reprodução de imagens feita a partir de uma imagem projetada num monitor, parecendo-se com a original, está também a ser desenvolvida (Campbell, 2014).

## **1.5. O Fotojornalismo e a Fotografia Científica.**

### **1.5.1. Fotojornalismo: definições, distinções e evolução.**

A origem do termo fotojornalismo pode ser atribuída a Frank Luther Mott, vencedor do Prémio Pulitzer História de 1939, tendo sido responsável pelo primeiro curso de fotojornalismo lecionado na Universidade do Missouri - Escola de Jornalismo, em 1943, enquanto ocupava o cargo de reitor. As definições dadas ao longo da história são muitas e diferem consoante o autor, o país e a tradição em torno da profissão. Ao se fazer uma aproximação ao termo é necessário ter em consideração a sua multidimensionalidade, requerendo uma perspectiva geográfica uma vez que, consoante o continente, incorpora diferentes nuances. Para esta dissertação é mais importante perceber a essência do trabalho fotojornalístico que produz a(s) imagem(s) do que avançar com uma definição precisa do termo. O fotojornalismo é uma atividade marcada por um condições de vida bastante peculiares para os fotojornalistas profissionais, que se caracteriza por um conjunto de valores e qualidades que conduzem à produção de histórias às quais temos acesso através de diversos meios de publicação.

A distinção entre fotojornalismo e fotografia de imprensa apresenta-se relevante, estando implícita na descrição fornecida pelo Conselho das Indústrias Audiovisuais do Reino Unido (relativa às características dos cargos dos profissionais da área) que avança que “os *fotografistas fornecem frequentemente palavras bem como imagens. Eles geralmente trabalham para revistas em vez de jornais, fornecendo também imagens para arquivos de imagens*”. Para além disso, os fotojornalistas trabalham em histórias de longa duração, do estilo documental, podendo sugerir eles próprios o tema da história; normalmente, têm em conta um determinado ponto de vista que reflete a filosofia da organização para quem estão a trabalhar. Por seu lado, “os *fotógrafos de imprensa produzem imagens da atualidade aos jornais nacionais e locais, a revistas de notícias, a websites a ainda a agências de notícias*”. Estas são tiradas sempre no local, utilizando câmaras digitais portáteis acompanhadas de

um flash, sendo descarregadas logo de seguida para um computador portátil; por cada reportagem existe a obrigatoriedade de envio de pelo menos quatro a cinco imagens de qualidade, que possam ser publicadas. As definições utilizadas nos EUA e na Austrália diferem desta, nos parâmetros que incluem. No entanto, a base para analisar o fotojornalista e a sua forma de estar, assenta na filosofia pessoal, na ideologia e nos princípios que definem a sua prática, mais do que no produto final ou na organização para que trabalham.

É também importante referir a distinção entre fotojornalismo e fotografia documental, considerada pouco definida por muitos especialistas, mas que assenta na natureza mais noticiosa do fotojornalismo, o que implica diretamente o assunto e o conteúdo das imagens. De facto, o fotojornalismo é uma forma de jornalismo visual, sendo o aspeto jornalístico muito relevante no que respeita aos princípios, valores, motivações e ética dos profissionais envolvidos. Fundamentar um tema fotojornalístico com a maior quantidade de informação e pesquisa possível, bem como averiguar a veracidade dos factos a serem fotografados, é essencial para a produção de imagens contextualizadas e que estejam sujeitas a uma correta interpretação. Os fotojornalistas sérios, partilham de um sentido de jornalismo, que os motiva à captação de imagens para informar o público de acontecimentos importantes, de uma forma responsável. Por sua vez, a fotografia documental abrange uma maior variedade de abordagens, como é o caso da fotografia forense; uma fotografia documental é sempre uma forma de comprovar que um evento que teve lugar, constituindo frequentemente uma prova. Também na fotografia documental existe a necessidade de que a visão do fotógrafo seja a mais imparcial possível. Por outro lado, a relação entre ambos os géneros, é o que considero ser a ligação entre o fotojornalismo e as ciências sociais e humanas, uma vez que o documental se debruça sobre estas, e o fotojornalismo é por natureza documental.

Na introdução do livro *Things as they are*, Mary Panzer (2005) começa por mencionar que o termo fotojornalismo desafia uma definição precisa, tendo sido mencionado de diversas formas por especialistas, como é o caso de Wilson Hicks, antigo editor da revista *Life* que o definiu como “palavras e imagens”, ou de Dan Mitch que o caracterizou em termos de função, o *storytelling*. Todas as menções têm em comum o facto de aceitarem o seu propósito descritivo: fotografia com a função de capturar e reportar “as coisas como elas são”. É um trabalho de diversos autores, nomeadamente, fotógrafos, escritores, editores e diretores de arte, que proporciona resultados publicados e que chegam a uma audiência ou comunidade, que se revela uma componente tão importante para a sua existência como as restantes. A National Geographic e a sua revista, servem uma comunidade tão grande e internacional de leitores que pode ser vista como uma representação do meio por si mesma, fazendo-lhe justiça através das suas páginas. Apesar de esta ser uma linguagem universal que toma forma por alcançar públicos tão diversos, as

utilizações dadas ao fotojornalismo permanecem locais: um projeto colaborativo entre fotógrafos, editores e redatores, que interpretam e traduzem criativamente o caos da vida, num processo que pode ser distribuído aos leitores. Na execução do livro em causa, bem como na recolha de informação junto de uma comunidade de editores, fotógrafos, historiadores e colecionadores (Panzer, 2005: 9), os autores depararam-se com a opinião do declínio do fotojornalismo, por parte de um dos comentadores de fotografia mais importantes do século XX, John Szarkowski, o que tornou difícil o arranque do projeto. No entanto, e contraditoriamente, o livro foi iniciado precisamente no começo do que se pode chamar de “o período de ouro do fotojornalismo”: o ano da “A Família dos Homens” (uma exposição fotográfica que teve a curadoria de Steichen, diretor do Departamento de Fotografia do MOMA na altura) e da época das histórias da revista *Life*, ou seja, o seu ponto de maturidade. A intenção dos autores foi a de demonstrar a evolução e crescimento do fotojornalismo, sendo a sua opinião a de que 2005 é demasiado cedo para apontar o início do seu declínio.

A frase de Sir Francis Bacon que introduz o texto de Panzer é a seguinte: “*a contemplação das coisas como elas são, sem substituição ou impostura, sem erro e confusão, é em si mesma uma coisa mais nobre que toda a colheita da invenção.*” Considero importante que os fotojornalistas preservem a clareza. A fotógrafa Dorothea Lange utilizava a contemplação como inspiração, e para descrever o seu trabalho. No negócio da produção e distribuição de informação, é vital ter-se a noção do impacto que se causa, uma vez que, antigamente as pessoas apenas acreditavam e agiam segundo aquilo que podiam observar ao seu redor, e hoje em dia, fazem-no de acordo com o que lhes chega através de imagens e palavras publicadas, das histórias que os meios de comunicação lhes contam. O poder de criar uma realidade através da lente, acarreta uma enorme responsabilidade perante todas as comunidades, sendo mais marcante em épocas de conflitos políticos, económicos e sociais, como foi o caso da Segunda Guerra Mundial, que marcou um antes e um depois na história do fotojornalismo. A missão do fotógrafo, não muda durante os tempos de guerra, no entanto, os fotojornalistas encontram-se divididos entre o seu sentimento patriótico e a sua moral, quando os interesses da nação colidem com as suas convicções pessoais.

O fotojornalismo decorre da fotografia documental, sendo a evolução da fotografia no sentido documental e posteriormente fotojornalístico, passos importantes. No decorrer da história, os fotógrafos foram contribuindo para publicações *avant-garde* viradas para as artes e *design*, como é o caso da *Vu*, e para além do movimento modernista em vigor, foram influenciados pelo poderoso estilo documental que atravessou a arte dos anos 30. Em França, o impulso de registar o presente tornou-se um ingrediente central do surrealismo, tanto que os surrealistas foram os primeiros campeões da fotografia documental; na

Alemanha, este impulso esteve no centro do movimento artístico chamado de “Nova Objetividade”, tendo sido celebrado um manifesto fotográfico intitulado “O Mundo é Belo”, em 1928. Neste contexto surge a fotografia como instrumento que serve um maior conhecimento da humanidade. O crítico Marxista Walter Benjamin apresentou os perigos e limitações da imagem fotográfica, apontado o facto de, uma fotografia sozinha poder significar que o mundo é belo, tornando até os assuntos mais difíceis em objetos de satisfação. Para se opor a esta tendência estética, Benjamin solicitou aos fotógrafos que entregassem palavras, um contexto, para que completassem o conteúdo das imagens. Este desafio lançado aos fotojornalistas, para que fossem produzidas mais imagens fortes, testando o seu valor enquanto informação, em paralelo com a sua capacidade de causar impacto, permanece válida aos dias de hoje. Nos EUA, a fundação da revista *Life* em 1936, foi um marco histórico, bem como a contratação de Margaret Bourke-White, para o estabelecimento de uma tradição fotográfica de elevada qualidade. Os seus ensaios combinavam persuasão e uma documentação artística, sendo os sujeitos que o seu trabalho fotográfico tornava arte mais relevantes do que obras de arte, uma vez que eram algo utilizável pelo público.

A relação entre fotojornalismo e fotografia documental constitui o elo de ligação com a fotografia artística, uma vez que a natureza fatural das imagens não impediu a apresentação artística da informação, o que nos conduz à sua adoção pelo mundo da arte. Um artigo publicado no *The New York Times*, evidencia o facto do fotojornalismo deixar de lado tudo o que é filosoficamente complicado acerca da fotografia, sendo uma forma neutra de documentação, na qual a distinção entre objetividade e subjetividade é difícil de alcançar (Busst, 2005). O conceito de difusão das fronteiras entre géneros fotográficos é assim introduzido, bem como o de esbatimento entre géneros. Diversos autores atribuem este fenómeno a causas como: a proliferação das galerias de arte especializadas em fotografia, e o aumento do número de fotógrafos de arte; a evolução natural das práticas e dos géneros fotográficos, que tal como outros movimentos artísticos e escolas de pensamento, são adaptados ou substituídos por outros; a sua conexão à realidade e a sua integridade, cujo mundo da arte considerou relevante para dar significado à sua componente concetual; a adopção de práticas mais documentais e, por conseguinte, artísticas, por parte dos fotojornalistas (Busst, 2005). Alguns dos motivos por detrás da fusão das fronteiras são vistos por alguns fotojornalistas como sendo estratégicos para a penetração no mercado e para a captação de fundos e de bolsas, levando muitas vezes à degradação de trabalho de qualidade e da verdade, causada pela manipulação da imagem. Quando existe uma manipulação para além dos mínimos acordados na indústria, o trabalho deixa de ser fotojornalístico ou documental para passar a ser apenas arte.

### 1.5.2. A objetividade.

Os diversos contextos sociais, políticos, pessoais, financeiros e económicos contemporâneos, impelem-nos para uma análise detalhada da objetividade e credibilidade do trabalho jornalístico publicado que chega ao público em geral, nomeadamente através do fotojornalismo, bem como uma análise das formas de interpretação do mesmo, uma vez que as imagens fotojornalísticas têm um forte impacto na sociedade e seus comportamentos, influenciando as relações entre particulares, governos, empresas e outros agentes, a uma escala global. Deve perceber-se o contexto em que estas são criadas, aquele em que conferem significados, e aquele no qual são interpretadas. No artigo “Opening Up Photojournalism”, publicado no número dois do volume dois da revista *Visual Communication Quarterly* (Primavera de 1995), David Perlmutter, após um estudo prático sobre a interpretação em sala de aula de fotografias suas acerca da vida policial, conclui que certas imagens contêm pistas visuais que podem conduzir os observadores a múltiplas conclusões, independentemente da intenção do fotógrafo. Mesmo que uma fotografia seja captada com a intenção de ser uma cópia da realidade, de eventos reais, a sua interpretação deve ser entendida num contexto social, ou seja, as tradições de representação visual dessa sociedade, os seus preconceitos culturais e ideias pré-concebidas, e as práticas da produção de imagens. Tal deve ser feito, porque as imagens que nos chegam diariamente a partir de outras formas de fotografia, como a publicitária, influenciam a forma como olhamos e interpretamos as imagens das fotorreportagens. A objetividade de uma imagem depende de vários factores, nomeadamente da capacidade do fotógrafo para retratar e captar o evento que se desenrola, e não apenas o momento. No seu estudo de caso, Perlmutter falha em ser objetivo, e defende que o facto de tal não ter sido intencional ser relevante, uma vez que as inclinações do público podem sobrepor-se à intenção do fotógrafo ou às circunstâncias da realidade. Argumenta que a fiabilidade ou precisão de uma fotografia de reportagem é medida em relação ao evento capturado, mas o fotojornalismo procura a parte da realidade que é intensificada e interessante, ou seja, eventos que podem ter acontecido mas não são representativos da perspetiva geral.

A busca pela objetividade no fotojornalismo data ao século XIX, e a sua adoção como norma na indústria das notícias está relacionada com: a necessidade de formar uma força de trabalho e uma imagem profissional da mesma, a existência de inovações tecnológicas na produção jornalística, os conflitos políticos e sociais, e os benefícios e custos económicos (Perlmutter, 1995). O desenvolvimento da objetividade nas notícias coincidiu com o nascimento da fotografia, e se considerarmos que a objetividade está presente, a fotografia pode ser a melhor prova da neutralidade dos repórteres, da sua falta de preconceito, e um registo dos eventos por parte de um observador que não os influencia.

A apoiar esta afirmação existe o facto de, aquando do seu nascimento, os pais da fotografia terem pretendido que esta fosse um espelho da natureza. Atualmente, a ideia de que a fotografia pode proporcionar uma perspetiva objetiva está em descrédito. Nelson Goodman analisou o realismo na representação, introduzindo a ideia da relatividade do realismo “determinado pelo sistema de representações canónico de uma dada cultura ou pessoa num dado momento” (Goodman, 1976: 66). No entanto, sendo a objetividade de maior importância no jornalismo, Perlmutter refere o desenvolvimento do princípio da quasi-objetividade para o fotojornalismo, sustentado em três argumentos: as imagens visuais poderem ser icónicas, ou seja, poderem parecer-se com o que representam; a câmara fotográfica ser capaz de produzir significados visuais que imitam a forma como os nossos cérebros percebem o mundo visual; a noção de objetividade ser útil para os críticos e para o debate público, sendo que todos temos a ganhar com a sua existência.

Perlmutter discute o realismo nas imagens em duas instâncias: a primeira, a capacidade inata por parte dos observadores (mesmo os mais ingénuos) de reconhecerem objetos familiares em fotografias realistas, nas quais muitas vezes o seu conteúdo aparece distorcido em termos de tamanho, proporções, dimensões e cores; e a segunda, a das estruturas formais, das convenções de experiência universal utilizadas na produção fotográfica, como é o caso dos ângulos inferiores e superiores de captura do sujeito que implicam engrandecê-lo ou diminuí-lo (um efeito que talvez surja da experiência de infância, em que se é mais baixo que outras pessoas que asseguram a subsistência ou dão direção). No entanto, nenhuma delas minimiza o facto de, a um certo nível, as imagens visuais serem um produto social construído, em vez de uma criação idiossincrática. São mais uma tradução do mundo do que uma cópia sua, um ato de recodificação, mais que um de gravação. Parte do poder da persuasão visual reside em esta tocar num sistema de representações experiencial e interligado. Torna-se um desafio para os profissionais perceber o quanto uma fotografia é uma cópia do real, bem como avaliar o grau no qual os seus elementos formam uma representação precisa da realidade. O caminho para a objetividade tem início com a autoconsciência, reconhecendo e examinando as tendências e preconceitos, em vez de ignorar a sua existência. É portanto importante que se discutam publicamente as imagens, bem como os padrões de objetividade que todos os envolvidos no fotojornalismo deveriam respeitar. Uma política de discussão aberta sobre as imagens é importante, encorajando os fotógrafos a discutir as suas opiniões sobre os eventos, mas também sobre os trabalhos. A conclusão a que se pode chegar, é que a abertura do processo de reportagem visual a uma inspeção inspirada, criaria um público mais atento, um fotojornalismo e fotojornalistas mais fortes, e uma procura pela objetividade mais madura. A National Geographic Society é um exemplo de uma organização que adotou estes princípios através dos documentários produzidos, como é o caso do “Nat Geo top 10 Photos”, onde é

discutido o conteúdo de uma seleção considerada de imagens icônicas, junto dos fotojornalistas, abordando o seu processo de trabalho, os eventos que foram captar, e simultaneamente permitindo ao espectador ter uma melhor capacidade de interpretar objetivamente as imagens em questão.

### **1.5.3. A Fotografia Científica e as Ciências Sociais, Humanas e Naturais**

O surgimento da fotografia científica aconteceu após o sucesso das primeiras fotografias, mediante o reconhecimento por parte dos cientistas das potencialidades da fotografia para registrar imagens do objeto com nitidez e fidelidade (Peres, 2014). O daguerreótipo era utilizado na medicina para documentar patologias e a respetiva evolução, mas também como forma de registrar momentos importantes, como a primeira cirurgia; foi também utilizado na astrologia mas com a necessidade de introduzir mecanismos que permitissem a sua utilização adequada para documentação dos astros, como é o caso do telescópio e de mecanismos relógio. Com a evolução técnica, a fotografia passou a ser incluída no protocolo experimental científico, conservando a vertente documental. A primeira imagem científica foi realizada em 1835 por Henry Fox Talbot, na área da fotomicrografia. A fotografia científica do final do século XIX servia para os cientistas documentarem experiências e para testemunharem fenómenos invisíveis a olho nu, como o movimento dos fluidos, tendo um duplo papel: o de ilustrar o objeto científico e o de registrar as experiências. No século XIX desenvolveu-se um mercado para a fotografia científica, o que conduziu à sua inclusão em manuais, livros e jornais, enquanto forma de comunicação complementar à ilustração científica e à gravura. A popularização da ciência levou à sua exposição e introdução em conferências públicas, nas quais a fotografia científica era um meio de ilustração de livros e revistas científicas (Costa, Jardim, 2014).

Para abordar a evolução técnica da fotografia científica é necessário mencionar a relação entre a ciência e a fotografia, a qual remonta à divulgação daguerreótipo em 1839, feita por François Arago que destacou a sua utilidade científica como uma invenção que continha as sementes das aplicações científicas e industriais (Corcy, 2014). Com a evolução dos processos fotográficos os campos de aplicação da fotografia foram-se alargando; a vertente técnica da fotografia permitiu a sua divisão em especialidades, e a sua aplicação às ciências da observação alterou o modo de ver o mundo (um exemplo é a astronomia, que permite a obtenção de imagens que nos ligam mais ao ambiente terrestre onde vivemos). Em 1853, Sir William J. Newton, membro da Sociedade Fotográfica de Londres, separava a fotografia artística da fotografia científica, e a reprodução fotográfica era apresentada como

uma técnica objetiva que diminuía o erro humano, e corroborava ou refutava teorias. A questão da objetividade da fotografia tornou-se relevante para atribuir uma medida objetiva à fotografia, sendo determinada conforme os métodos e técnicas adotadas.

A aplicação da fotografia à ciência implicou uma adaptação da técnica fotográfica genérica, recorrendo a métodos como a ótica astronómica ou micrográfica. Esta adaptação esteve sempre em interação com a evolução técnica fotográfica aplicada à ciência, tendo a adaptação da técnica fornecido à ciência procedimentos que foram desenvolvidos e testados; foi uma interação recíproca. A evolução da fotografia aplicada à ciência foi um processo mais complexo que o desenvolvimento das técnicas fotográficas genéricas. Alguns exemplos de técnicas fotográficas na ciência são: a descoberta, em 1845, do obturador de guilhotina e o dispositivo criado para diminuir o tempo de exposição; e descoberta da cronofotografia em 1874; a invenção da câmara portátil de prisma para fotografias instantâneas, em 1887, e utilizada para fotografia médica, que posteriormente deu origem ao visor reflex na técnica fotográfica comum; e a descoberta do ortocromatismo no seguimento da aplicação da fotografia à meteorologia ou à fotomicrografia (fotografia de preparações histológicas).

As aplicações científicas da fotografia e as áreas nas quais revelou ser um método de estudo, contribuindo em simultâneo para o seu desenvolvimento, foram descritas ao longo da obra *100 anos de Fotografia Científica em Portugal*:

- Astronomia - foi a primeira área em que existiu aplicação da fotografia à ciência, tendo os progressos feitos na fotografia astronómica, que tem bastantes especificações, acompanhado os da fotografia genérica. A fotografia astronómica permitiu a reprodução dos planetas, o estudo e compreensão de fenómenos como os eclipses, a fotografia de estrelas e o mapeamento do céu. Apoiou-se na estereoscopia, que lhe forneceu tridimensionalidade, e na cronofotografia, que permitiu o estudo de um fenómeno de duração fixa (Corcy, 2014).
- Meteorologia – a atividade da fotografia nesta área foi menor, comparativamente com a anterior. A sua aplicação está relacionada com o aparecimento de dispositivos de registo fotográfico e com a investigação no campo do ortocromatismo, permitindo “registar, avaliar e interpretar a imagem dos fenómenos meteorológicos como instrumento de medição ou comparação” (Corcy, 2014).
- Ciências Físicas – a aplicação da fotografia nesta área consagrou a fotografia como instrumento científico, tendo substituído técnicas como o desenho, e criado registos dos fenómenos físicos; o registo fotográfico instantâneo foi a técnica que mais evoluiu com esta área (Corcy, 2014).



- Medicina – a aplicação da fotografia à medicina é a fotografia médica, a qual abrange as várias etapas do processo médico, desde o diagnóstico, à comunicação e ao ensino. A psiquiatria, a radiografia e dermatologia beneficiaram com a adopção das técnicas fotográficas, tendo sido publicados livros com imagens de pacientes que serviram de objeto de estudo a vários especialistas. A fotografia médica beneficiou da evolução da fotografia genérica, tendo sido a base da cronofotografia.
- História Natural – o estudo das espécies animais, vegetais e minerais, permitiram o desenvolvimento de coleções de imagens e a sua difusão, motivando missões científicas e progressos nos equipamentos fotográficos utilizados (Corcy, 2014).
- Cartografia – a invenção e desenvolvimento da fotografia teve um grande impacto no desenvolvimento da cartografia, tendo sido utilizada na produção e reprodução de mapas e planos de engenharia a partir das décadas de 1950/1960. Os processos fotomecânicos utilizados consistiam na conjugação de métodos de criação da imagem automáticos com métodos de impressão em relevo; a introdução da cor substituiu a coloração manual, tornando a cor num elemento-chave (Jardim, 2014).<sup>7</sup>

O fotojornalismo, é o género fotográfico que trata da captação dos eventos para a difusão geral dos mesmos através dos meios de comunicação social, sobretudo a imprensa escrita e atualmente a internet. Caso a integridade dos códigos de ética seja mantida, as fotografias e textos que este produz constituem material de estudo para as ciências sociais e humanas, como a antropologia. As histórias fotojornalísticas, em conjunto com as ciências e a exploração, são ferramentas fundamentais para a preservação e conservação do planeta porque acrescentam, demonstram e tornam visíveis factos, detalhes e acontecimentos que contribuem para estudos e para o desenvolvimento das ciências. No caso da antropologia, a história da fotografia tem sido marcada pelos cuidados com a retórica visual dos encontros entre culturas, em situações coloniais e de campo. Em “Salvaging Our Past: Photography and Survival” (Edwards, 2009) é descrito o surgimento do *movimento da pesquisa fotográfica* no final do séc. XIX, o qual tinha os conceitos de *sobrevivência* e *salvação* como centrais para a produção destes ensaios fotográficos amadores, que ambicionavam recuperar um passado cultural inscrito na paisagem, na terra e nas práticas e costumes, através da utilização da visualização controlada. Este movimento tem de ser analisado à luz de uma matriz cultural alargada que abrange quer a antropologia, quer o folclore, tendo sido os sujeitos tratados da forma mais realista possível. A fotografia ligava o olho a sistemas científicos mais alargados, expandindo-os, uma vez que a nossa visão pessoal é limitada e

---

<sup>7</sup> Abordarei a antropologia nos parágrafos seguintes, relacionando-a com o género fotojornalístico em específico.

a fotografia permite-nos ver imagens onde o olho não teria a percepção. Para os defensores dos ensaios, a fotografia facilitava a consciência de que um passado cultural podia ser revelado, capturado, e projetado para o futuro.

Em “Anthropology and Photography”, Edwards define que o que torna uma fotografia antropológica é qualquer significado que um antropólogo possa extrair dessa imagem. Mesmo que uma fotografia não tenha sido feita com um intuito antropológico ou um conhecimento etnográfico, ela pode ser relevante para fins desta ciência, o que importa é a classificação do observador, e quem este é, acerca do conteúdo da imagem. Grande parte das fotografias fotojornalísticas podem enquadrar-se nesta categoria de imagens, podendo delas ser retirados conteúdos que servem mais que uma ciência. Elizabeth Edwards pretende revelar formas através das quais se pode observar, a partir das fotografias, a cultura retratada e a sua retratante, analisando também algumas das possibilidades de interpretação da fotografia histórica na antropologia. Para tal, reúne um conjunto de ensaios, de entre os quais consta o de Joanna C. Scherer acerca das “fotografias enquanto informação primária na pesquisa antropológica” (Scherer, 1992), no qual a autora descreve como é feita a análise antropológica de fotografias, partindo da permissa que estas são representações da realidade que requerem uma interpretação e leitura, em vez de réplicas da própria realidade. A análise das imagens, para que das mesmas se retire algum conteúdo sociocultural, deve ser feita de forma holística, sendo necessário olhar para as três partes do processo: a fotografia enquanto artefacto, a interpretação do seu conteúdo por parte do observador da fotografia, e a intenção do fotógrafo. A relação entre a imagem e a palavra escrita é também abordada neste ensaio, sendo referida a subordinação da imagem à palavra, que a autora considera permanecer inalterada. A fotografia foi utilizada também durante o período colonial enquanto ferramenta de categorização, definição, domínio, e criação do Outro, tendo esta representação conduzido ao poder cultural e legal.

A leitura das fotografias depende das correntes, sendo a corrente mais neutra ou central, a que diz que as fotografias podem conferir um significado que é incompleto e que depende do contexto. A sua leitura está dependente da compreensão do código, da captura e do contexto, sendo possível a aprendizagem dos símbolos culturais que nelas constam. Para aprofundar a ideia de que a fotografia nos fornece leituras culturais, é necessário referir a construção visual do Outro através desta arte, sabendo que esta construção não produz representações reais, dada a necessidade de estereótipos. É importante perceber, então, a forma de olhar o mundo dos fotógrafos de culturas não ocidentais, bem como as interpretações dos conteúdos conforme simbologia e significados culturais específicos. A autora termina afirmando que a fotografia pode “engolir a cultura” quando revela comportamentos humanos universais, pelo que a utilização das imagens enquanto

informação relevante para a disciplina só pode ser feita se forem considerados na análise os padrões de temas, o conteúdo simbólico e a composição (Scherer, 1992).

Nas edições de revistas atuais, como a National Geographic, é dado a conhecer a um público mais alargado o conteúdo de reportagens com teor antropológico e conteúdo científico. São partes do conhecimento científico publicadas na imprensa, e que permitem a uma franja mais alargada de leitores aceder a imagens cujo conteúdo ficaria restrito a um pequeno nicho da comunidade científica. A forma como estas imagens são capturadas, vincula o seu teor científico, permitindo a evolução das disciplinas em questão, quer a fotografia, quer a antropologia. Os conceitos de salvação e preservação estão aqui bem presentes, fazendo parte integrante do trabalho dos fotojornalistas em questão, que experienciam em primeira mão estas culturas, locais e tradições, tendo o papel de os preservar no seu estado mais natural, através da captura e partilha das imagens. Estão aqui presentes as imagens do passado, que quando analisadas à luz do conhecimento actual nos permitem perceber o porquê de certas tradições culturais, mas também as imagens atuais tão significativas para a preservação de elementos essenciais e para o entendimento de como, no futuro, podemos atuar de forma consciente.

A fotografia nas ciências naturais pode assumir diversas formas como sendo a fotografia da vida selvagem, a fotografia astronómica, a fotografia aquática, e a fotografia de paisagens e de fenómenos naturais. Todas as áreas científicas relacionadas têm evoluído graças à fotografia, um fenómeno particularmente observável na astronomia, a qual não se teria desenvolvido sem a presença de ferramentas de observação e de registo, como é o caso do telescópio e das fotografias telescópicas. A NASA conduz estudos com o telescópio espacial Hubble, um satélite astronómico artificial, com o objetivo de encontrar respostas às perguntas essenciais sobre o Universo. Através desta ferramenta, é possível captar fotografias do Universo (dos planetas, das estrelas e restantes componentes) e difundi-las pela humanidade em geral, quer através de uma plataforma própria, em formato de site, quer através da imprensa escrita e digital. Levanta-se assim a questão de estas imagens pertencerem à categoria da fotografia científica divulgada pelos meios de imprensa, o que faz emergir a ligação entre os géneros fotojornalismo e fotografia científica. Coloca ainda no centro da discussão o facto de a imprensa, ao publicar imagens científicas, aumentar o nível de credibilidade em todas as restantes imagens, uma vez que o público mais facilmente acreditará nos conteúdos das mesmas. É assim vital, que a responsabilidade dos profissionais da indústria das notícias cresça com o alargar dos conteúdos distribuídos, nomeadamente ao nível da qualidade da informação fotojornalística, uma vez que esta se encontra ao lado de conteúdos de teor científico.

## Capítulo 2 - Estudos de Caso: a National Geographic Society (NGS)

### 2.1. A fotografia e o espólio de imagens da NGS.

Em Outubro de 1888 a NGS publica o seu primeiro jornal, dirigido apenas a 165 membros, com a finalidade de difundir o conhecimento geográfico, tendo sido a primeira estampa fotográfica publicada na edição de Julho de 1890, causando um grande choque na comunidade científica<sup>8</sup>. No entanto, foi no ano de 1902 que a fotografia começou a ser vista como um instrumento para documentação e descrição dos acontecimentos: o então presidente e o director da revista, seu genro, enviam o fotógrafo Gilber H. Grosvenor até à Martinica para documentar a erupção de um vulcão (Fahey, 2003), dando assim início ao que hoje é a publicação mais sólida na área das imagens fotojornalísticas. É importante mencionar também um episódio de 1905, no qual a inclusão da fotografia na revista aconteceu acidentalmente, sendo publicadas fotografias apenas porque faltavam páginas para uma reportagem desse ano sobre Lhasa, no Tibete. Perante este facto Grosvenor decidiu publicar um conjunto de estampas fotográficas juntamente com o texto, uma iniciativa que agradou aos membros, tornando-se a procura por este novo género de conteúdos cada vez mais elevada<sup>9</sup>. Mais de um século de imagens depois, a NGM continua a dar-nos os acontecimentos mais importantes do planeta, quase ao minuto das suas descobertas.

Atualmente, os conteúdos da revista assentam em quatro pilares que sustentam todas as publicações: uma história de arqueologia mensal, uma história de cultura/antropologia mensal, uma história de vida selvagem/história natural mensal, e uma história de ciência e tecnologia que pode ser sobre o espaço ou inovações científicas, também mensal. O conteúdo da revista passou, ao longo dos anos, de puramente científico e direcionado a um nicho de leitores das ciências, para um que “*leva a ciência a todas as casas*”, mudança que ocorreu por volta dos anos de 1920, momento em que a NG assume que passará a fazer uma revista para o grande público; nos anos de 1970 alcança um número *record* de 20.000.000 exemplares em circulação<sup>10</sup>.

Levanta-se aqui a questão de qual o papel da fotografia na atividade da NG, parte da qual é implicitamente abordada no parágrafo anterior, quando menciono a evolução dos conteúdos da revista. Na opinião de Gonçalo Pereira, é possível distinguir os seguintes momentos e papéis na sua história:

---

<sup>8</sup> Gonçalo Pereira em entrevista (cf. anexo).

<sup>9</sup> Gonçalo Pereira em entrevista (cf. anexo).

<sup>10</sup> Gonçalo Pereira em entrevista (cf. anexo).

- um primeiro momento que vai desde a sua inclusão na revista em 1906, e que se estende às décadas de 1920 e 1930, no qual o papel desempenhado é o documental, funcionando as fotografias publicadas como meros documentos. No entanto, pode-se atribuir também o papel de atividade pioneira dada a forte componente de inovação ao nível da técnica fotográfica praticada pelos fotógrafos da NG na altura, nomeadamente Luis Marden, que introduziram a primeira fotografia subaquática, a primeira fotografia a cores e a primeira fotografia noturna no mundo, todas publicadas na NGM;
- um segundo momento, que pode ser definido como a “fase de ouro” e que decorre até à década de 1960, e no qual o registo fotográfico continua muito documentalista mas o investimento realizado na fotografia por parte da organização aumenta bastante, uma vez que as receitas da própria aumentaram. Foram realizadas nesta altura viagens fotográficas de vários meses para fotografar um determinado tema, o que permitia fotorreportagens ricas e concisas, e eram enviados 40 a 50 fotógrafos que estavam espalhados pelo globo em várias destas viagens, para assegurar uma produção que era publicada ao longo dos meses do ano. Foi nesta fase que se estabeleceu a fotografia da NG como imagem de marca, e que é aquela que temos hoje em mente;
- um terceiro momento, nos anos 1970, no qual pela primeira vez a abordagem é fotojornalística. Tal acontece com o estabelecimento dos quatro pilares anteriormente descritos – arqueologia, cultura, vida selvagem, e ciência e tecnologia – e com a inclusão de um quinto pilar que nem sempre surge nas publicações, o *Current Affairs*, que se caracteriza por reportar a história atual de um local no mundo, e leva a que o registo fotográfico fosse fotojornalístico;
- um último momento, que se prolonga até à atualidade, é marcado pela inovação a desempenhar o papel principal, com fotógrafos como Michael Nichols a desenvolver técnicas pioneiras para fotografar. No entanto, a NG foi das últimas publicações a adotar o digital; no seminário de 2005 em Washington, com Kent Kobersteen à frente do Departamento de Fotografia, diz-se “enquanto existirem rolos à venda nós vamos continuar” (Pereira em entrevista). Em Novembro desse ano dá-se um acontecimento importante, que é o lançamento da primeira edição especial quase toda com fotografias digitais, a qual respeitou à fotorreportagem sobre o furacão Katrina, que tinha tido lugar em Setembro do mesmo ano. Hoje em dia, 98% a 100% das imagens publicadas são digitais, e coexistem as abordagens documental e fotojornalística.

A fronteira entre a estética e a ciência na NG é bem trabalhada, uma vez que, caso as imagens de uma determinada reportagem não estejam de acordo com determinados

parâmetros de qualidade estéticos, a sua publicação não é efetuada, afirma Gonçalo Pereira (a fotografia científica está automaticamente excluída desta afirmação, porque requer um rigor técnico que a maior parte das vezes põe em causa a estética, sendo esta secundária). Ou seja, face à escassez de material fotográfico de qualidade estética e científica que suporte o texto de uma reportagem, que por sua vez pode ser de extrema qualidade, a decisão será a de não publicar a história. Assim sendo, estamos numa altura em que a organização coloca o registo fotográfico num patamar de importância superior ao da escrita. A revista também recorre a imagens puramente científicas e fornecidas pelos próprios cientistas, mas apenas em casos bastante específicos não fazendo, regra geral, uso deste recurso. “*O nosso adágio costuma ser: uma história boa com más imagens é muito provável que não venha aqui a ser publicada; uma história mais ou menos boa mas com imagens de impacto, talvez possa ser publicada aqui com mais facilidade. A fotografia aqui domina*”.<sup>11</sup> Comparativamente com a concorrência direta, nomeadamente revistas científicas como a *Science* ou a *Nature*, a NG atende mais à estética; quanto à concorrência indireta, como os jornais, os parâmetros de publicação diferem bastante, uma vez que perante uma potencial história a NG faz sempre o primeiro raciocínio do género de imagens que desta será possível retirar. Tal acontece pela extrema necessidade de imagens fortes, em volta das quais a imagem da NGM foi construída, e que conseqüentemente lhe são exigidas pelos seus leitores uma vez que estes associam à revista “*um património de qualidade fotográfica que não querem ver desperdiçado*”.<sup>12</sup> Existe a consciência de que a publicação de imagens fotográficas de menor qualidade dececionará os leitores.

A coleção da NGS tem cerca de 11,5 milhões de imagens representativas de todos os tipos de fotografia, desde *autochromos* de vidro, a negativos, diapositivos e ainda as atuais imagens digitais. Este conjunto, preservado num imenso arquivo por baixo da sede da organização, e das ruas de Washington, oferece aos milhões de leitores da revista um salto que ilumina a sua visão do mundo, uma vez que inclui: descobertas na ciência e a sua pesquisa, nomeadamente na medicina; as interações dos povos e a observação das alterações culturais a que assistimos e os conflitos bélicos; o ambiente com os seus desastres naturais; os animais e a sua interação com os humanos; a história natural. Para além das fotografias, a coleção inclui ilustrações originais de artistas, sendo na sua globalidade um dos raros arquivos que documenta o final do século XIX até ao início do século XXI, especializando-se na documentação do mundo e seus habitantes. Da grande variedade de formatos e conteúdos dos quais se compõe, são de evidenciar: uma das coleções mais importantes de *autochromos*, que abrange o período que vai desde a sua

---

<sup>11</sup> Gonçalo Pereira em entrevista (cf. anexo).

<sup>12</sup> Gonçalo Pereira em entrevista (cf. anexo).

invenção aos anos de 1930, o final da sua produção; as fotografias subaquáticas e revolucionárias de Luis Marden, cujas técnicas foram primariamente desenvolvidas na documentação da expedição de Jacques Cousteau a bordo do *Calypso*, e ainda hoje são empregues; e o trabalho de Volkmar Wentzel, fotógrafo e cineasta, que ajudou a clarificar e expandir o conhecimento acerca da Índia e do Nepal, numa altura em que eram um mistério para os restantes habitantes do mundo (figura 2.1).

A *National Geographic Creative*, é um departamento da sede da organização em Washington que funciona como uma agência de fotografia que gere a coleção, presta serviços de edição, de pesquisa, e de autorização de direitos. É constituído por uma plataforma online que distribui as obras segundo três categorias: direitos controlados, aquelas em que o preço varia consoante a sua utilização e dado apenas contra solicitação; imagens *royalty free*, uma tipologia de licenciamento fotográfico na qual o preço é determinado pelo tamanho do ficheiro correspondente à imagem em questão, podendo estas ser utilizadas pelo titular da licença em inúmeros projetos, apesar de os direitos poderem não ser transferíveis de um titular para outro (os seus valores estão num intervalo entre os \$145 e os \$500); e a coleção de imagens icónicas.

Em 2003, a NGS publicou um livro inteiramente dedicado ao seu arquivo fotográfico intitulado *Através das Lentes: uma Janela Sobre o Mundo*. Nele estão representadas imagens de mais de cem fotógrafos que trabalharam para a revista, cobrindo diferentes gerações do fotojornalismo, alguns dos momentos mais marcantes da nossa história, e alguns dos locais mais fascinantes na terra. O livro está dividido por continentes e conteúdos – Europa, Ásia, África e Médio Oriente, Américas, Ilhas & Oceanos e Universo - sendo correspondente à forma de trabalhar da própria National Geographic: espelha a sua missão e a organização do seu arquivo fotográfico. No prefácio, John M. Fahey, Jr., o presidente da sociedade na altura, dá-nos uma ideia de como se desenvolve o processo de implementação da fotografia enquanto linguagem universal, dando origem ao que hoje temos oportunidade de presenciar. Cada capítulo abre com um ensaio de um escritor que ajuda a enquadrar as imagens, tendo ainda um nome que nos leva a identificar e sonhar com o seu conteúdo. Cada um destes capítulos está ainda subdividido consoante as suas componentes características, que nos deixam vislumbrar e antecipar um pouco do que estamos prestes a presenciar: Europa – “Uma encruzilhada de Culturas” (Paisagens, Trabalhos, Crianças, Mulheres, Recreios); Ásia – “Oriente sempre eterno” (Paisagens, Arqueologias, Mulheres, Crianças, Trabalhos, Tradições, Vidas Selvagens); África & Médio Oriente – “Guardiões da vida e da fé” (Paisagens, Trabalhos, Mulheres, Tradições, Conflitos, Vidas Selvagens); Américas – “Maravilhas do novo mundo” (Paisagens, Mulheres, Vidas Selvagens, Recreios, Trabalhos); Ilhas e Oceanos – “Terras e povos do Mar” (Paisagens, Tradições, Recreios); Universo – “Os planetas e para além” (Além da Terra, Pelos Ares,

Trabalhos, Olhar para cima). Uma das possibilidades mais interessantes que este livro nos dá é a de colocar lado a lado retratos das mulheres de todos os cantos do mundo. Descreve-nos as mulheres asiáticas como femininas e humildes, sendo ainda a maioria domésticas, mas com um enorme poder no seio familiar, uma vez que são elas a controlarem as finanças. Já na Europa, a vida feminina espelha a sociedade e a economia; e em África, define os horizontes das mulheres como estreitos, existindo uma média de seis nascimentos por cada uma, apesar da enorme pobreza em que vivem.

### **2.1.1. A abertura ao público.**

Em 2009 a organização resolveu abrir pela primeira vez a sua coleção ao público, através da parceria com a galeria Steven Kasher em Nova Iorque. Fundada em 1995, esta galeria funciona como um *dealer* de topo para o mercado da fotografia artística, *vintage* e contemporânea (incluindo fotografia abstrata e concetual), e é especializada em fotografia documental, desde *tintypes*<sup>13</sup> à fotografia de rua contemporânea. Trabalha com fotógrafos importantes e com alguns dos arquivos fotográficos mais ricos como o da NGS, o do jornal The New York Times, o da Fundação Andy Warhol e o da Magnum. A galeria é responsável por mais de 200 exposições, publicou numerosos catálogos e livros, e é especialista na venda e avaliação de extensos arquivos fotográficos. O próprio Steven Kasher (dono da galeria, escritor, curador e editor) tem um conhecimento alargado da fotografia dos direitos civis, que o levou à curadoria de mais de 33 exposições com imagens raras e icónicas sobre o tema, que viajaram até às maiores instituições mundiais. O objetivo da parceria foi colocar no mercado uma série limitada de fotografias e ilustrações originais para venda a coleções públicas e privadas, abrindo ao mundo uma coleção que esteve durante anos resguardada. A galeria assinou contrato de representatividade com a National Geographic para os mercados da arte, acordando também ser seu parceiro exclusivo em quatro exposições de impressões selecionadas da coleção, com a curadoria de Steven Kasher.

A primeira destas exposições figurou entre 17 de Setembro e 17 de Outubro de 2009 na galeria, teve por nome “O Mundo a Preto e Branco: Impressões Vintage do Arquivo da National Geographic”, e incluiu 150 impressões a preto e branco, que abrangeram desde os primeiros anos da sociedade até aos anos 40. Os trabalhos disponibilizados para compra foram impressões *vintage*, ilustrações originais, e impressões fotográficas retiradas

---

<sup>13</sup> Os *tintypes* são também conhecidos por *melainotype* ou ferrotipia, sendo na sua essência uma fotografia feita a partir da criação de um positivo direto numa folha de metal fina, revestida com um verniz ou esmalte escuro.



diretamente do negativo, ficando os direitos de publicação e digitais retidos na organização. A maior parte destas imagens nunca tinha sido publicada na sua revista, apesar de outras serem já conhecidas no mercado, tendo sido selecionadas por Kasher com a ajuda de William Bonner, o arquivista da coleção. Foram expostos uma dúzia de artistas, com 10 a 15 imagens cada, e uma narrativa da história a acompanhar. Apesar de a maior parte dos trabalhos expostos ser fácil e rapidamente associável à organização, a exposição incluiu trabalhos com um visual bastante contemporâneo, como é o caso da fotografia 2.2., uma das primeiras fotografias noturnas da vida selvagem. Esta exposição revela algumas das formas em que os primeiros fotógrafos da organização contribuíram para a sua causa, a de “*inspirar as pessoas a preocuparem-se com planeta*” (Geographic, 2009).

Passados quatro anos, a 10 de Janeiro de 2013, foi inaugurada uma quinta exposição da National Geographic na galeria Steven Kasher, representando a continuidade da parceria de quatro anos. *National Geographic: The Past and Future Present*, foi a primeira exposição a incluir ilustrações *vintage* dos arquivos, que figuraram nas paredes, lado a lado com fotografias. Foram apresentados 100 trabalhos que abrangiam a totalidade do século XX, e que representavam a história da organização nos campos da geografia, exploração, culturas do mundo, vida selvagem, arqueologia e ciência, agrupados nos temas: viagens no espaço, o mar, civilizações passadas, indústria americana, fauna e flora.

A 6 de Dezembro de 2012 a National Geographic, pela primeira vez na sua história de 125 anos, levou 232 itens da sua coleção de 11,5 milhões de imagens de arquivo a leilão na Christie's. O leilão foi intitulado de *The National Geographic Collection: The Art of Exploration*, realizou-se no Rockefeller Plaza em Nova Iorque, foi transmitida ao vivo online e arrecadou um total de vendas de \$3.776.587 (3.321.368,7 euros)<sup>14</sup>, valor que inclui a comissão de compra que à data era de 20%. A distribuição das peças leiloadas foi sensivelmente a seguinte: 129 fotografias, 44 quadros, e 59 desenhos/aguarelas/impressões, sendo os temas mais abordados as viagens e explorações, o fotojornalismo, e o documental. Os motivos por detrás da realização de tal evento, segundo a diretora da National Geographic Image Collection, Maura Mulvihill, foram de ordem comemorativa. A ideia surgiu como forma de celebrar o legado da instituição, e de esta possibilitar ao público uma ligação com as suas imagens, que são sinónimo de preservação e da construção de uma história visual do mundo. Os proventos do leilão apoiaram a conservação dos arquivos, mas também fotógrafos e artistas emergentes. A organização reserva o direito de publicar as imagens, mesmo quando não é sua proprietária.

Das obras leiloadas, são de referir duas pelos valores que alcançaram, mas também pela importância dos seus fotógrafos, e do seu contributo para a construção da “história

---

<sup>14</sup> Conversão de dólares americanos para euros a 20.04.2016.

visual do mundo”. A primeira delas é a icónica fotografia *A Rapariga Afegã*, que detalho no ponto 2.2.1., a qual tinha uma estimativa de valores entre os \$30.000 e os \$50.000 (26.384,36 – 43.973,93 euros)<sup>8</sup>, tendo o preço de martelo alcançado os \$178.900 (157.346,87 euros)<sup>8</sup>. A impressão era única, com 83,8x55,8cm, impressa em 2012 com branqueamento de corante (*dye bleach print*), assinada e rotulada, datada e numerada 1/1 a tinta no verso. Apesar de esta ter sido a maior surpresa do leilão, pela discrepância entre os valores estimados e os valores alcançados, o valor de martelo mais elevado foi para o quadro *O Duelo na Praia*, um óleo de Newell Convers Wyeth, com 121,9x152,4cm, datado de 1926, e com uma estimativa de vendas entre os \$800.000 e os \$1.200.000 (703.556,69 – 1.055.335,03 euros)<sup>8</sup>, que arrecadou \$1.082.500 (952.000 euros)<sup>8</sup>. Outros autores vendidos foram Ansel Adams, Margaret Bourke-White e Alfred Eisenstaedt.

Aquando da comemoração do seu 125º aniversário, em 2013, a NGS decidiu fundar o projeto “Found”, um blog<sup>15</sup> no qual são carregadas fotografias do arquivo da organização. Algumas destas não tiveram qualquer atenção até à data, nem foram publicadas anteriormente, outras foram publicadas há tantos anos atrás que, na opinião da equipa por detrás do projeto, a sua beleza para o mundo exterior se extinguiu no processo. O objetivo é dar uma nova vida a estas imagens, bem como às histórias intemporais que representam. Este blog serve também como plataforma de venda das respetivas imagens, uma vez que através de um clique somos direcionados para a loja de arte online da sociedade, onde impressões cujo lado maior mede 40,64 cm custam apenas entre \$20 e \$25.

Na opinião de Gonçalo Pereira, a abertura do espólio da NG é importante, dado o valor histórico do registo que a sociedade contém, mas também dadas as condições atuais de arquivo nas quais o arquivista desempenha um papel fundamental, por muita informação se encontrar guardada na sua memória apenas. No entanto, a sua preferência pessoal é que este seja apenas partilhado, em vez de ser vendido. Considera o património ao nível da ilustração mais relevante que o fotográfico, por incluir obras de arte de artistas americanos que faziam ilustrações com temas como a arqueologia, propositadamente para a revista.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Um espaço online, tal como um website, mas que permite a atualização constante dos seus conteúdos através de *posts*. A sua utilização pode ser para fins pessoais, organizacionais, mas também fins específicos como os blogs literários ou educativos.

<sup>16</sup> Gonçalo Pereira em entrevista (cf. anexo).

## 2.2. Fotógrafos conceituados e seu trabalho. As imagens mais marcantes.

### 2.2.1. Steve McCurry (1950 - ) e *A Rapariga Afegã*.

Nos seus primórdios, a NGS tinha como missão explorar o planeta, tendo-se passado anos até que os seus exploradores produzissem histórias fotográficas, e até que eles trouxessem das suas viagens provas para partilhar e divulgar aquilo que tinham tido a sorte de presenciar. Hoje, a organização dispõe de um blog inteiramente dedicado à fotografia – o *Proof* - um diário online, onde são contadas as histórias dos fotógrafos e editores, que oferece uma abordagem ao processo de *storytelling* visual, estimulando o diálogo acerca da fotografia, arte e jornalismo. Neste blog estão presentes pequenos documentários sobre os fotógrafos e o respectivo trabalho, artigos completos, e reportagens fotográficas.

Um dos fotógrafos que considero imperativo referir é Steve McCurry, que tendo exercido enquanto fotógrafo *freelancer* durante anos, publicou mais de doze livros, realizou inúmeras exposições em todo o mundo, e fundou a ImageAsia em 2004. Reconhecido atualmente pelas suas fotografias a cores de estilo evocativo, e por capturar a essência da mais profunda alegria e luta humanas num estilo documental refinado, McCurry viu uma fotografia sua publicada na capa edição da revista NG de Junho de 1985, durante a cobertura da reportagem da Guerra do Afeganistão: *A Rapariga Afegã* (Figura 2.3.). A sua carreira foi catapultada quando, disfarçado em vestes nativas, atravessou a fronteira do Paquistão para o Afeganistão controlado por rebeldes, antes da invasão Russa, tendo sido um dos primeiros a documentar o conflito e a dar-lhe visibilidade. Quando regressou, tinha rolos fotográficos cosidos na roupa, nos quais constavam imagens que seriam publicadas em todo o mundo, e que o levaram a ser premiado com a Medalha de Ouro do Prémio Robert Capa, na categoria de Melhor Reportagem Fotográfica Estrangeira, o Prémio de Fotógrafo de Revista do Ano, da Associação de Fotógrafos da Imprensa Norte Americana, e quatro prémios na competição *World Press Photography*.

Atualmente com 66 anos, McCurry exerceu fotografia de guerra durante um período de mais de 40 anos, tendo coberto as guerras do Irão/Iraque, do Golfo, e diversos conflitos no Afeganistão, no Líbano, Camboja e Filipinas. Por diversas vezes, para conseguir revelar o que desejava da história e por se embrenhar de tal forma nos acontecimentos, o fotógrafo esteve em perigo, com armas apontadas, a câmara e o dinheiro roubados, e o quarto de hotel arrombado enquanto ele dormia. Nestas situações pensou que o final seria infeliz, e que fora para além dos limites, mas a importância que a história tem para o fotógrafo ultrapassa tudo isto, tendo dito ele próprio em entrevista à CNN, que os jornalistas não podem ceder, porque as histórias têm de ser contadas apesar do perigo.

A rapariga que vemos na imagem em questão é uma órfã Pashtun, uma tribo Afegã, de nome Sharbat Gula, que estava num abrigo para crianças no campo de refugiados perto de Peshawar, no Paquistão. Tinha na altura 12 anos de idade e uns olhos verdes que perfuravam, captando a atenção de McCurry, que os descreve como a metáfora perfeita para o sofrimento das vítimas da Guerra. A imagem em questão foi tirada em Dezembro de 1984 e publicada no ano seguinte, tendo conseguido concentrar a atenção necessária na causa, e levando pessoas a voluntariarem-se para trabalhar nos campos de refugiados. Segundo McCurry, os Afegãos ficaram orgulhosos da imagem por inspirar respeito, orgulho e força de espírito. A fotografia conduziu também ao nascimento do Fundo para as Crianças Afegãs da NG, sendo uma das fotografias mais reconhecidas no mundo. O impacto que causou teve tamanha importância, que após os eventos do 11 de Setembro de 2001, foi organizada uma expedição pela equipa da *National Geographic Explorer* para proporcionar um reencontro entre McCurry e a rapariga da fotografia, por forma a conduzir novamente a atenção para o povo afegão. Foram assim produzidas imagens de Sharbat que convidam à comparação entre a criança da imagem, e a mulher que a equipa encontrou na expedição de reencontro (figura 2.4), e que foram publicadas na revista da NG de Abril de 2002.

A *Rapariga Afegã* foi a peça central da exposição de retrospectiva de McCurry na Galeria Museu *San Domenico* em Forlì, que esteve aberta ao público de 26 de Setembro de 2015 a 10 de Janeiro do ano corrente. Intitulada "*Icons and Women*", foi dedicada à mulher, tendo a sua entrada sido caracterizada por um conjunto de retratos e outras fotos, nas quais a presença humana é evocada e sempre protagonista. A disposição da exposição, que teve a curadoria de Peter Bottazzi e Biba Giachetti, convida o visitante a um percurso de descoberta que se concentra progressivamente num universo feminino, encontrando-o com os seus olhares e envolvendo-o na sua dimensão coletiva, onde se misturam etnias, culturas e idades. A segunda parte da exposição apresenta uma seção dedicada à guerra, à violência, e ao trabalho de reportagem de guerra levado a cabo pelo fotógrafo, expondo as atrocidades humanas. A exposição fornece uma espécie de vertigem que o visitante deve atravessar para chegar a uma sala flutuante, onde reina a poesia, a paz, a serenidade, e o acolhimento, sendo as mulheres novamente as protagonistas desta redenção. O ponto de chegada é o famoso retrato da menina, um ícone da fotografia mundial, que representa simultaneamente um símbolo da esperança numa parte do mundo marcada pela guerra e êxodos em massa. A retrospectiva englobou mais de 180 fotografias de diversos formatos, seleccionadas por Biba Giachetti e Steve McCurry, e foi complementada por um guia áudio incluído no valor do bilhete (11 euros), no qual o próprio fotógrafo descreve as imagens.

### 2.2.2. Steve McCurry nos Mercados da Arte.

McCurry é um fotógrafo com uma presença bem marcada nos Mercados da Arte, tendo exposto o seu trabalho em inúmeras galerias por todo o mundo, das quais merecem evidência a sua retrospectiva em Forlì, e a exposição no Rubin Museum of Art, composta por um conjunto de imagens representativo de três décadas de trabalho e intitulada *Steve McCurry: Índia*. A primeira, inicialmente abordada no ponto anterior, estava dividida em duas temáticas: ícones, um conjunto de imagens que atravessam os grandes temas da carreira do fotógrafo, tais como a guerra, a calamidade, o 11 de Setembro, a Índia, o Afeganistão, o budismo, e a espiritualidade, entre outros; e mulheres, um tema abordado através das imagens mais marcantes do seu *portfolio*, onde se encontram personagens influentes como Aung San Suu Kyi (figura 2.5.), ou as freiras budistas, sendo um recontar da condição universal da mulher, desde a burca no Afeganistão às guerreiras do Mali. Na segunda exposição, uma co-organização do Centro Internacional de Fotografia e do Rubin Museum, estão patentes uma combinação de retratos, paisagens e imagens documentais, que expressam um espírito curioso e o compromisso em captar momentos inesperados. A exposição abre com imagens da vida espiritual e da série “*India by Rail*”, que retrata o movimento e a vida em torno aos caminhos de ferro indianos, avançando com trabalhos sobre as monções, e terminando com paisagens, locais históricos e a vida das populações nas grandes cidades e áreas rurais. A reportagem visual “*India by Rail*”, foi realizada em conjunto com a NG e publicada na revista em Junho de 1984 (a figura 2.6. foi a da capa).

Mas a presença de McCurry nos mercados estende-se para além das publicações em revistas, exposições e livros. O fotógrafo utiliza diversos meios e plataformas de distribuição do seu trabalho. No seu site é disponibilizado um catálogo de 15 imagens suas que podem ser compradas no formato de impressões de arte, edições limitadas, disponíveis em três tamanhos - 50,8x60,96cm, 76,2x101,6cm e 101,6x152,4cm - e impressas em papel de arquivo Fuji Flex Crystal, um papel de uma qualidade superior para imagens que é suposto durarem anos, mesmo quando expostas em condições com humidade ou partículas de pó. As imagens são impressas contra pedido, a partir do negativo original, sendo inspeccionadas, assinadas, datadas e numeradas pelo fotógrafo, e ainda acompanhadas do respetivo certificado de autenticidade. Regra geral, a entrega demora de 4 a 6 semanas. Os revendedores oficiais do fotógrafo são onze galerias, espalhadas por todo o mundo e presentes em capitais como Londres, Milão, Paris e Cidade do México, contando também com galerias locais, como a Barbado Gallery em Lisboa, que revendem imagens do fotógrafo. No website do artista estão identificadas as galerias consideradas oficiais.

A variação de preços para o total da gama de produtos que um amante do trabalho de McCurry pode adquirir junto do website, e estúdio, do artista varia de \$12.000 até \$65.

Em Dezembro de 2012, conforme dissemos antes, a *National Geographic Society* leiloou parte da sua vasta coleção de 11,5 milhões de fotografias e ilustrações, através da *Chrisie's*, leilão no qual estava incluída uma impressão especial da *Rapariga Afegã* de Steve McCurry, vendida por \$178.900. No entanto, as impressões adquiríveis junto do estúdio, começam nos \$3.500, aumentando o preço consoante a edição se esgota, ou seja, numa edição de dez imagens, a primeira será vendida por um preço inferior à segunda, e assim sucessivamente até à décima, o que faz com que o valor desta última seja consideravelmente superior ao da primeira imagem, desta mesma série de imagens. Há um catálogo para estas impressões, disponível online e que vai sendo atualizado, mediante o qual podemos escolher a(s) imagem(s) que interesse(m), sendo as impressões vendidas nos formatos de 50,80x60,96cm, 76,2x101,6cm e 101,6x152,4cm. Uma outra opção são os posters com 50,8x60,96cm, de uma das onze imagens disponíveis também através do site por \$65 (valor que inclui o envio e o manuseamento para o interior dos EUA), ou por \$75 (para envio para fora dos EUA); por último, o website também nos direciona na aquisição dos 15 livros publicados com o trabalho do artista, conduzindo os interessados a plataformas de venda especializadas como a *Amazon* e a *Phaidon*, através de um clique, nas quais os livros assumem valores entre os \$13,16 e os \$59,95 (com uma exceção de um dos livros que na *Amazon*, é vendido por \$0,01, em segunda mão).

Os valores dos trabalhos junto das galerias são uma questão distinta, uma vez que estas cobram uma comissão sobre o preço. A 9 de Abril deste ano, inaugurou em Lisboa, na Barbado Gallery, uma exposição de McCurry sobre a Índia. De acordo com o proprietário da galeria, a inauguração da exposição ao público foi um fenómeno, comparativamente com a maioria das inaugurações na capital, tendo abraçado cerca de 2.500 pessoas. O conjunto de 20 imagens exposto, capturadas entre 1983 e 2010, foi uma seleção realizada em conjunto pelo artista e pelo galerista, que chegaram a uma conclusão mutuamente vantajosa: para McCurry está em causa a linha de trabalho que tem vindo a desenvolver e a que pretende dar continuidade; para a galeria, convém ter imagens atrativas e com preços que correspondam à capacidade de compra do seu *target*. Para os dois meses de exposição, o estúdio de McCurry concedeu à galeria “impressões de exposição”, que estão montadas em D-Bond, e que apesar de terem uma qualidade superior duram menos, comparativamente com as *C-Prints* que os colecionadores levam para casa em casos de compra. Os valores das imagens variam entre os 5.500 e os 28.600 euros (de \$6.628 e \$32.389), tendo sido estipulada uma comissão de 50% sobre o total das vendas, para a galeria. Um livro de retratos do artistas, com o valor de 20 euros, e um pequeno catálogo da exposição, são outros dois materiais que os interessados podem levar para casa.

Os valores alcançados pela imagem *A Rapariga Afegã* em leilão, bem como o valor pelo qual esta é vendida e revendida, não podem ser avaliados em termos de unicidade. No

caso das fotografias existe sempre a impressão de uma série de imagens, sendo que neste caso, a imagem vendida em leilão vinha numerada como 1/1, a primeira da primeira série. Os direitos de autor ficaram a pertencer ao fotógrafo, pelo que o comprador anónimo adquiriu uma impressão que pode ver reproduzida infinitamente, consoante a vontade do artista. O que a fotografia simboliza, no entanto, faz parte do valor da imagem. A guerra no Afeganistão, o facto de esta imagem ter contribuído de alguma forma para minimizar o sofrimento de um povo, por lhe ter dado uma oportunidade e uma voz, está, na minha opinião, na origem do seu valor. Há factores que não se conseguem avaliar, coisas que não têm preço, e talvez o comprador tenha visto todas estas naquela imagem. A coragem de um homem para persistentemente documentar, a uma escala local, o que foi um conflito mundial com proporções inimagináveis; o facto de alguém não ter ficado passivo ou amedrontado perante o sofrimento humano. A humanidade, está de certa forma representada nesta imagem, quer a da rapariga, quer a do fotógrafo, quer a de todas as vítimas da guerra. O valor pode ser considerado elevado, mas elevado é um termo relativo, pelo que para o comprador pode ter parecido justo, até porque a causa que apoiou – a conservação da coleção da organização – é bastante nobre. A formulação do valor das fotografias para venda nos mercados da arte tem as suas especificidades, principalmente quando estas aliam o fotojornalismo à arte.

### **2.2.3. Michael Nichols (1952 -) e *As Super Árvores Americanas*.**

A fotografia publicada na capa da revista da National Geographic de Outubro de 2009 (figura 2.7.) levou um ano a ser concebida por Michael Nichols, fotógrafo da NG há mais de 20 anos<sup>17</sup>. A tarefa passada a Michael foi a de “fotografar as árvores mais altas”, trabalho que o próprio não sabia como desempenhar, dada a altura destas árvores icónicas da floresta Redwoods na Califórnia<sup>18</sup>. O objetivo do fotógrafo era chamar a atenção dos leitores para a desflorestação e para o corte raso na região. A missão estava integrada numa das explorações da National Geographic conduzida por Mike Fay, biólogo e conservacionista da vida selvagem e explorador residente da organização.

---

<sup>17</sup> A terminologia “fotógrafo da NG” engloba cerca de 50 a 60 fotógrafos, apesar de apenas 10% deles serem fotógrafos com um salário regular. Apenas 5 fotógrafos são residentes, entre os quais está Nichols, encontrando-se todos na fase madura das suas carreiras. Cada um desenvolve um trabalho sólido, com exposições, publicação de livros, e outras atividades relacionadas com a fotografia.

<sup>18</sup> A medida mencionada para a árvore fotografada foi 91,44m de altura e 7,62m de diâmetro.

Segundo Nichols, a dificuldade em fotografar este tema reside no facto de que, regra geral, quando olhamos para as árvores apenas vemos a sua base, por estarmos no plano terra, o que faz com que a nossa visão seja condicionada e limitada ao campo visual; mesmo quando olhamos para cima, são raras as vezes em que alcançamos todo o esplendor e grandiosidade da árvore, uma vez que a densidade da floresta não deixa espaço de manobra suficiente para um campo de visão desimpedido (teria de se estar uns metros afastado da base da árvore para se conseguir vê-la por inteiro). A solução encontrada para que o ângulo de visão fosse amplo e desimpedido, uma vez que na floresta as árvores estão bastante próximas umas das outras, foi a de criar uma estrutura que permitisse fotografar a árvore no seu todo, o que implicava um afastamento do fotógrafo, relativamente ao objeto: a equipa escalou uma árvore numa corda disparada para a sua parte superior, disparando outra corda para a árvore em frente desta; no meio desta corda foi pendurado o fotógrafo, numa linha vertical, que conseguiu ficar num espaço aberto.

Para não ter de utilizar uma lente grande angular, que resulta sempre em fotografias com uma distorção maior, a equipa construiu um equipamento vertical para a câmara, que consistiu numa plataforma de alumínio feita à medida; para tal foram utilizadas técnicas de engenharia para fotografia, sendo o produto final muito similar ao equipamento utilizado para as câmaras de cinema. Este equipamento foi içado corda a cima, o que permitiu captar diversas camadas da árvore, que quando montadas umas em cima das outras, passariam a constituir a imagem final. Mas o resultado ainda não era o desejado pelo que a equipa se lembrou de colocar três câmaras de 35mm lado a lado, por forma a construir uma imagem panorâmica que seria fotografada em camadas horizontais. O sistema robótico estava a cerca de 15,24m da árvore, e a equipa captava 3 fotografias em simultâneo (de cada uma das câmaras); o dispositivo era então descido 3 metros e captadas mais 3 fotografias, e assim sucessivamente. No final do processo foram produzidas 84 imagens, que constituíram a imagem final. O resultado final pode passar por um desdobrável no interior da revista contendo a imagem montada (figura 2.8.), na qual se podem observar pessoas de pé nos troncos da árvore, que permitem ao leitor ter uma noção da escala e, conseqüentemente, do tamanho da árvore. As árvores fotografadas têm cerca de 60.000 anos, o que leva o fotógrafo a sentir que esta imagem faz parte da relação da raça humana com o planeta. Na sequência do trabalho desenvolvido, Nichols continuou a fotografar árvores gigantes, tendo enveredado *a posteriori* na história das sequóias gigantes da Califórnia, publicada na NGM em 2012, utilizando as técnicas de engenharia desenvolvidas em Redwoods.

Nichols nasceu em 1952, no Alabama, tendo começado os seus estudos em fotografia quando foi destacado para a unidade de fotografia do exército, no início da década de 1970. Mais tarde aprofunda os seus conhecimentos e a sua técnica na Universidade do Alabama do Norte, onde conhece o seu mentor e ex-fotógrafo da *Life*, Charles Moore.



Tornou-se fotógrafo residente da NGM em 1996, tendo-lhe sido atribuído o cargo de editor de fotografia em 2008. Em 2011 a NGM deixou de empregar fotógrafos como parte do pessoal, pelo que apenas cinco destes se tornaram residentes, tendo ficado os restantes como *freelancers* (Nichols continuou como editor de fotografia contratado). Na sua opinião, a contratação de fotógrafos por parte da revista não funcionava, uma vez que, em grande parte, um salário fixo diminuía a “*fome de fotografar*”. Com o sistema adotado desde 2011, os fotógrafos podem manter os direitos das suas imagens, fazendo o seu rendimento desta forma. Ele revela que o seu rendimento anual enquanto trabalhava para a revista rondava os \$100.000, estando incluídos neste valor alguns trabalhos à parte. De 1982 a 1995, foi membro da agência Magnum, fundada por Henri Cartier-Bresson e por Robert Capa.

Dos marcos da sua carreira fazem parte quatro prémios *World Press Photo* na categoria de natureza, diversos prémios de Fotógrafo da Vida Selvagem do Ano, e de competições internacionais de Fotografia do Ano, tendo sido também galardoado pelo *Overseas Press Club of America*<sup>19</sup> pelo desempenho e performance para além do seu dever em serviço. Das 27 histórias que fotografou para a revista da NG, são especialmente relevantes: a sua aventura de 20 anos a fotografar as emoções e a inteligência de elefantes, terminada em 2011 com o capítulo “Órfãos Não Mais”, e o seu documentário acerca da expedição realizada em África por Mike Fay de 1999 a 2002, o “*Megatransect*”. Em 2005 a National Geographic Book publicou o livro *O último lugar na Terra*, dando às suas fotografias a oportunidade de serem impressas e comercializadas, juntamente com os textos do conservacionista Fay; para além deste, Nichols produziu mais cinco livros. O seu trabalho foi publicado em edições da revista *Life*, da *Paris Match*, da *Rolling Stone*, da *American Photographer* e da *Aperture*. Atualmente é fundador e co-diretor executivo do LOOK3, festival de fotografia na Virgínia, e o seu trabalho continua a ser representado pela NG Creative, sendo possível adquirir impressões através da Galeria *Anastasia Photo*, em Nova Iorque, especializada em fotojornalismo. A sua última fotorreportagem foi no Parque Nacional de Yellowstone, onde esteve durante 18 meses a fotografar e recolher material que constituirá um número inteiro da NGM, na Primavera de 2016.

A sua presença nos mercados da arte, passou por uma exposição realizada em 2013, na *Anastasia Photo*, que abordou dois dos temas que mais o apaixonam: leões e elefantes. As obras expostas foram capturadas em África, mais precisamente no Parque Nacional do Serengeti na Tanzânia, no caso dos leões, e em países da África Central como o Gabão, o Congo e o Quênia, no caso dos elefantes. A história acerca dos leões deu origem a um projeto chamado “A Vida Curta e Feliz de um Leão Serengeti”, publicado na

---

<sup>19</sup> Associação fundada por correspondentes estrangeiros em Nova Iorque, no ano de 1939, com a finalidade de manter os mais elevados padrões de profissionalismo na profissão de jornalista.

edição de Agosto de 2013 na NGM. À semelhança da sua experiência com as Super Árvores Americanas, Nichols voltou a explorar novos territórios na fotografia, desenvolvendo técnicas para fotografar os leões tais como infravermelhos, um mini tanque controlado por um robot para os ângulos ao nível do olho, e uma câmara minúscula carregada por um helicóptero elétrico. Desta história resultou ainda a projeção de um vídeo na fachada do edifício da National Geographic, na Rua 16 da baixa de Washington, realizada no mesmo ano e no âmbito do FotoWeekDC, um evento fotográfico anual.

#### **2.2.4. Martin Schoeller (1968-) e os retratos.**

A especialidade de Martin Schoeller são os retratos. Nascido na Alemanha em 1968 e ali criado, o fotógrafo foi profundamente influenciado pelo trabalho de August Sander - um outro fotógrafo alemão - com as classes desprivilegiadas e a burguesia, bem como pelo casal Bernd e Hilla Becher. Tendo estudado fotografia em Berlim na renomada *Lette-Verein* e ainda em Hamburgo, a sua carreira teve início como assistente de Anne Leibovitz, de 1993 a 1996, tendo evoluído para fotógrafo *freelancer* que fotografava retratos de pessoas na rua. Em 1998, o seu trabalho começou a receber atenção de revistas fortes, tendo sido publicado na *Rolling Stone*, entre outras. Em 1999, dá o passo seguinte juntando-se ao famoso Richard Avedon no *The New Yorker*, como fotógrafo de retratos. Tem vindo a acumular um incrível número de prémios e nomeações ao longo dos anos, dos quais merecem especial menção o Prémio de Melhor Fotógrafo de Retratos, em 2008, atribuído pela *american photo*. Atualmente reside e trabalha em Nova Iorque.

O trabalho de Schoeller à base de retratos é facilmente identificável; as linhas são simples e diretas, o que conduz a retratos honestos e abertos de dois géneros: os “hiper-detalhados” e os “simplesmente retratos”. Os primeiros são tirados num ângulo muito próximo do sujeito o que faz com que, regra geral, apenas a face apareça no enquadramento (figura 2.9.); os olhos são o ponto focal da imagem aparecendo quase sempre com uma auréola branca onde podemos observar o reflexo do fotógrafo. A técnica utilizada é sempre a mesma, implicando um alinhamento da câmara ao nível dos olhos, abdicando da utilização de *flash* em prol de uma iluminação suave com luz *néon*, que proporciona o efeito referido. O fotógrafo terá ido buscar a composição ultra simples ao trabalho concetual do casal Becher, o que confere aos seus retratos algo de místico, pois não há nenhuma necessidade de interpretação mas apenas de representação das almas que se apresentam à sua frente, exatamente como são no momento. No segundo caso dos “simplesmente retratos” (figura 2.10.), tratam-se de retratos também diretos, mas para além de serem tirados um pouco mais longe, alguns deles são já interpretações do sujeito. Em

ambas as tipologias de retratos, os sujeitos são pessoas famosas, que constituem uma parte substancial do seu portfólio. Uma série de imagens de Schoeller que vale a pena detalhar é a “Bodybuilders femininas”, um trabalho realizado em trâmites diferentes dos referidos anteriormente, sem pós-produção das imagens ou retoques, no qual Schoeller representa estas mulheres em retratos descomprometidos, autênticos e diretos. O objetivo foi o de capturar a vulnerabilidade das emoções que se encontram por detrás de corpos esculpidos ao extremo.

Schoeller, para além ter fotografado para a NGM, nomeadamente as reportagens “Os Hazda” e “A thing or two about twins”, e de trabalhar como fotógrafo comercial para a agência VH para a qual fotografa trabalhos de publicidade e editoriais, como por exemplo campanhas publicitárias para as consultoras Manpower e JP Morgan, é um fotógrafo fortemente ligado aos mercados da arte. A sua primeira exposição foi na Galeria *Camera Work* em Berlim e as suas fotografias são expostas e colecionadas internacionalmente, tendo tido diversas exposições individuais e coletivas quer na Europa, quer nos EUA. É representado por três galerias, a *Ace* em Beverly Hills e em Los Angeles, a *Galerie* em Paris, e a *Camera Work* em Berlim. As suas fotografias fazem parte das coleções permanentes da *National Portrait Gallery* em Londres, e da *Smithsonian Institution*. Através da *Camera Work* o artista disponibiliza parte do seu trabalho para venda: atualmente são 7 os retratos “hiper-detalhados” dos famosos tirados em 2015 que estão apresentados no site como sendo para aquisição, de entre os quais temos Hillary Clinton e Woddy Allen, e 23 os que fazem parte do *showroom* desta tipologia de trabalho, também apresentado online. Existe também a possibilidade de serem encomendadas exposições com os seus trabalhos. Ainda nesta galeria, o artista contou com duas exposições: uma em 2005 designada de “*Close-Ups*” e uma outra no final de 2014, início de 2015, chamada “*Portraits*”. Esta última apresentou uma parte especial do trabalho do artista, nunca antes vista, permitindo ao espetador ter uma noção da abordagem única do artista aos retratos, ao mesmo tempo que fornecem ao observador uma nova interpretação dos seus protagonistas, os quais foram colocados em cenários coloridos de acordo com as suas personalidades.

Uma exposição importante a referir é a *Identical: Portraits of Twins*, a qual decorreu na Galeria ACE em meados de 2013, e que nasceu da reportagem da National Geographic sobre gêmeos, anteriormente mencionada. Esta é uma fotorreportagem que representa de forma exemplar a ligação e a fronteira entre a ciência e arte, quer no que respeita ao tema abordado, que tem na sua génese investigação científica, nomeadamente na área da genética, quer no que toca ao fotógrafo que a NG contratou para cobrir a reportagem e a forte ligação do seu trabalho aos princípios artísticos e aos mercados da arte. Peter Miller, o repórter escritor do artigo em questão, aprofunda o tema “natureza e criação” num contexto científico, dizendo que para os cientistas que estudam o fenómeno dos gêmeos, bem como

para os investigadores da biomédica, estes “oferecem uma oportunidade para desvendar a influência dos genes e do ambiente – da natureza e da criação.” (Miller, 2012). São duas as linhas de pesquisa científica seguidas, e fundamentais para perceber o papel da natureza e da educação para a formação das nossas personalidades, comportamentos e vulnerabilidade, e doenças: o estudo das diferenças entre gémeos para identificar a influência do ambiente; e a comparação de gémeos com irmãos fraternos, para medir o papel da hereditariedade. O estudo dos gémeos conduziu também ao desenvolvimento da epigenética, a qual estabelece que existem determinadas componentes no nosso DNA que são alteráveis, enquanto outras não (Miller, 2012). Após ter fotografado para a revista no festival anual dos Gémeos em Ohio (Agosto de 2011), o fotógrafo continuou o seu trabalho por mais de um ano, fotografando os sujeitos a uma escala internacional, dando também um forte empurrão ao seu corpo de trabalho. Nas sessões fotográficas realizadas num ambiente de estúdio bem controlado, os gémeos foram fotografados individualmente e sempre com a mesma iluminação, ângulo, e fundo, por forma a serem captadas as semelhanças entre si, sendo o objetivo de Schoeller alcançar expressões o mais idênticas possível, para que as caras sejam comparadas pelo espetador, quando posteriormente apresentadas lado a lado, quer no livro (a primeira obra a ser publicada em Novembro de 2012), quer na exposição. A forma como a investigação científica fotografada é apresentada na exposição, é bastante semelhante à do artigo ou à do livro, com a exceção de que as fotografias nos chegam nas dimensões mínimas de 89x109,22cm. Os retratos são exposto lado a lado, e o seu impacto no espetador é reforçado pela escala, permitindo-lhe analisar as semelhanças de uma forma bastante detalhada.

No artsy<sup>20</sup> podemos encontrar os resultados de vendas de 33 trabalhos de Schoeller em leilão: tratam-se sempre dos seus retratos “hiper-detalhados” de celebridades, com exceção de uns lábios, fotografias leiloadas nos EUA e na Europa, entre 2007 e 2014, dos quais onze foram leiloadas pelas Phillips, nove pelas Christie’s (ambas em Londres e Nova Iorque) e as restantes treze por leiloeiras como a Bukowskis em Estocolmo. A imagem com um valor mais elevado de venda alcançou os \$43.348, e a que teve um menor valor foi vendida por \$1.000. Para algumas das imagens vendidas, o preço de martelo foi muito superior ao do preço estimado. Tenhamos em consideração o trabalho “Anjelina Jolie” (figura 2.11.), uma edição de 3 impressões com 127x101,6cm, tendo uma delas sido leiloadada em 2006 pela Christie’s de Nova Iorque: a sua estimativa de venda era \$5.000 a \$7.000, tendo sido vendida por um valor final de \$24.000. Um outro trabalho cujo valor de martelo em leilão era de \$21.600, e que terminou muito inflacionado comparativamente à

---

<sup>20</sup> Um site que tem como missão dar acesso ao mundo da arte a todos os que usufruem da internet, servindo de plataforma para a educação e o colecionismo.

sua estimativa de \$8.000-\$10.000, foi “Jack Nicholson”, uma impressão de 108x88cm, de uma edição de 7, vendida em 2007 pela *Philips NY*.

### **2.3. As parcerias e expedições como fonte de obras de arte e de ciência.**

#### **2.3.1. O *Explorer* e as viagens aos pólos.**

A National Geographic designa-se como “uma das maiores instituições científicas e educacionais não governamentais no mundo”, fazendo parte do seu campo de atuação as ciências naturais, a geografia, a arqueologia e a conservação ambiental e histórica. A pesquisa científica e as expedições levadas a cabo pela organização através de programas de bolsas e de projetos públicos, constituem investigações pioneiras nas respetivas disciplinas, passando a constituir reportagens a partir dos anos 1920, contribuindo em larga escala para a produção das Obras de Arte da organização, as quais são partes fundamentais das investigações científicas. A *National Geographic Expeditions* foi lançada em 1999 e é o programa de viagens da organização, que nasceu a partir da noção da importância da exploração. É a parte da instituição que se encarrega da organização de expedições e viagens, tendo ao seu alcance uma enorme variedade de recursos, tais como navios, contatos, investigadores e revistas, que lhe permite organizar expedições a partes recônditas e fascinantes do planeta. As expedições englobam todas as regiões do globo, sendo sempre acompanhadas por um perito ou uma equipa da organização, que partilha os seus conhecimentos acerca da região em questão, enriquecendo a experiência de quem viaja. De evidenciar é o navio NG Explorer que viaja de polo a polo todos os anos, passando os verões no Ártico e os invernos na Antártida, atravessando todo o oceano atlântico.

As fotorreportagens de teor científico publicadas na NGM são também fruto de parcerias, como é o caso da história que figura na capa de Janeiro de 2016 “O Fim do Ártico, Como será o novo mapa mundo?”, para a qual Andy Isaacson e o fotógrafo Nick Cobbing, embarcaram a bordo do navio norueguês *Lance*. Durante um dos cinco meses de missão do navio, que se realizam entre o fim da Primavera e o Outono, os repórteres partilharam uma viagem no deserto de gelo com uma tripulação diversificada, nomeadamente: físicos, cuja função era a de cartografar a topografia do gelo com laser, bem como registar a temperatura e espessura da neve; biólogos, que procuravam algas no gelo; oceanógrafos, que recolhiam informação sobre a água e correntes; e meteorologistas, que registavam dados e faziam a medição dos gases com efeito de estufa. A tripulação do navio era constituída por cientistas internacionais, por forma a investigar as causas e consequências do degelo, monitorizando a sua evolução desde a sua formação, no Inverno,

até ao degelo que acontece no Verão. Algumas das conclusões referidas no artigo são chocantes. O Ártico perdeu mais de metade do seu volume de gelo desde 1979, ano no qual se deu início aos registos via satélite. Afirma-se que este ecossistema está a derreter, contribuindo para influenciar a cadeia alimentar marinha (é possível que as orcas passem a substituir os ursos polares no topo da cadeia predatória), bem como causar 14% do aquecimento global<sup>21</sup> até ao fim do século XXI (Issacson, 2016: 8-17).

Os estudos dos gelos dos mares da Antártida e o estudo dos pinguins, foram temas fotografados por Maria Stenzel: no primeiro caso, a fotógrafa documentou investigações em 2008 e em 2010 realizadas no local, e financiadas por organizações científicas como a NASA, a *National Science Foundation* e o *British Antarctic Survey*, produzindo trabalhos acerca de temas como a era glacial, o ecossistema marinho e o mar de gelo; no segundo, fotografou os pinguins e icebergs das South Sandwich Islands, ensaio que arrecadou um Prémio no *World Press Photo* de 2007. De ambos os temas resultaram imagens que impactaram a comunidade científica (figuras. 2.12. e 2.13.). Na exposição previamente mencionada, “O Mundo a Preto Branco: Impressões Vintage do arquivo da National Geographic”, na galeria Steven Kasher, esteve exposta a fotografia de um glacial da Antártida com a data de 1911-1913, fotografada por Herbert Pointing (figura 2.14.). A comparação da imagem de Pointing com as imagens de Stenzel permite inferir sobre o estado-da-arte dos gelos da Antártica, ajudando na formulação científica sobre o clima, os *habitats* naturais e a evolução do degelo, uma vez que foram tiradas com um intervalo de cerca de 85 anos, o que torna as suas diferenças bem evidentes. As versões digitais das fotografias de Maria estão disponíveis no banco de imagens da organização, como imagens de direitos controlados (tendo portanto o preço mencionado no ponto 2.1.), e a impressão da imagem de Herbert está à venda através da galeria Steven Kasher.

### **2.3.2. A parceria com a NASA e o Telescópio Espacial Hubble.**

A revista da National Geographic tem vindo a publicar, ao longo dos anos, diversos artigos que abordam a exploração do espaço, tendo aprofundado a sua parceria com a NASA quando, em conjunto, resolveram proporcionar aos espetadores do National Geographic Channel uma visita aos bastidores da estação espacial internacional, tanto a

---

<sup>21</sup> A inclusão do tema das alterações climáticas na NGM encontrou bastante resistência, sendo muito recente. A revista foi das últimas a abraçá-lo do ponto de vista jornalístico, por se duvidar que existissem evidências suficientes. Atualmente é das revistas que dá maior atenção ao tema, tendo merecido ser publicado em um grande número de edições especiais (Pereira em entrevista).

bordo do complexo em órbita, tanto com a equipa do Controle da Missão que assegura em terra o devido funcionamento dos sistemas da tripulação, a todas as horas do dia, todos os dias do ano. No número 171 da revista da National Geographic (edição portuguesa), foi publicada uma reportagem que celebra os 25 anos do telescópio Hubble, na qual consta um conjunto das melhores fotografias tiradas pelo aparelho.

O Hubble foi lançado para o espaço a 24 de Abril de 1990, com o objetivo de escrutinar as profundezas e detalhes do espaço, de observar o passado do tempo cósmico com clareza, enfim, de dar respostas à questões essenciais acerca do universo. As descobertas científicas realizadas por causa do telescópio passam pela perceção de como as galáxias se formam, e pela “confirmação de que a matéria normal não consegue gerar gravidade suficiente para manter as galáxias agregadas, o que significa que a “matéria escura” terá de ser composta por algo mais exótico.” (Ferris, Timothy, 2015). As imagens publicadas são no mínimo impressionantes; uma seleção de 10 realizada por Zoltan Levay, diretor da equipa de imagem do Instituto Científico do Telescópio Espacial, que as elegeu como as suas preferidas de entre milhares que processou em laboratório, desde 1993. De entre estas destaca-se a dos “Pilares da Criação” (figura 2.15.), que deve o seu nome ao facto de a zona fotografada ser onde nascem e morrem estrelas. As estruturas que se vêem são gigantes, medindo cerca de 5 anos luz de altura, o que significa que a luz demoraria 5 anos a atravessá-las de uma ponta à outra, e contêm explosões de matéria que indicam a formação de novas estrelas.

As imagens que o telescópio capta são a preto e branco, uma vez que desta forma a informação útil que chega aos astrónomos é maximizada. Parte do trabalho desenvolvido pela equipa de Levay consiste na reconstrução das cores destas mesmas imagens, através da utilização de filtros nas câmaras, sendo as cores automaticamente reconstruídas pelas diferentes luminosidades presentes nos objetos ou na zona celeste fotografada, que estes filtros captam. Segundo Levay, são utilizadas três imagens criadas por três filtros de cores diferentes para a reconstrução de uma imagem final, a cores. “Todos os elementos terrestres estão representados no espaço”, “há hidrogénio, oxigénio, enxofre. E podemos estudá-los a partir da luz que obtemos deles.” (Ferris, Tomithy, 2015). Desta forma, a luz do oxigénio corresponde à tonalidade azul da imagem, a luz do hidrogénio corresponde à tonalidade verde da imagem, e a luz do enxofre corresponde à luminosidade vermelha. Partindo da premissa de que uma imagem é sempre formada por uma composição destas três luminosidades, independentemente de que imagem seja, quando são ligadas as três em simultâneo é produzida a imagem a cores, a qual é sujeita a ajustes finais por forma a alcançar a imagem final e publicada. As imagens contêm informação que demorou biliões de anos a ser formada, e segundo Levay é este facto que as torna tão populares junto do público. Indo mais além, a National Geographic tem toda uma área do seu site designada de

“Espaço e Ciência”, que reúne conteúdos sobre os temas, a qual está direcionada a especialistas, dando a todos os interessados uma oportunidade de aprofundarem o seu conhecimento.



## Capítulo 3 - Os Direitos Humanos (DH) na Arte, no Fotojornalismo, e na Ciência.

### 3.1. Uma perspectiva centrada.

Uma definição simples dos direitos humanos poderá ser formulada a partir da junção dos conceitos *humano* e *direitos*, sendo portanto aqueles direitos (ou liberdades), que uma pessoa adquire no momento do seu nascimento e em *prol* da sua condição humana, como sendo o direito a viver livremente, à liberdade de expressão, e à igualdade. A sua principal característica é o facto de serem universais e aplicáveis a todos os seres humanos. Os direitos humanos são portanto um conjunto de direitos baseados no facto de, o reconhecimento da dignidade inerente e dos direitos semelhantes e inalienáveis de todos os humanos ser o fundamento da liberdade, da justiça e da paz mundial. A sua proclamação foi realizada pela Assembleia Geral das Nações Unidas, na Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH), cuja finalidade é constituir um ideal comum a todas as nações e povos, para que cada uma contribua para alcançá-los. O documento em questão foi elaborado por um grupo de indivíduos e assinado em 1948, após as atrocidades das duas Grandes Guerras mundiais, contendo um total de 30 direitos detalhados que formam a base para a convivência em sociedade. A sua origem é conhecida na Pérsia com o Cilindro de Ciro, que evoluiu para a Lei Natural por meio de filósofos europeus, a qual originou o conceito francês de direitos naturais, que por sua vez foi a pedra basilar dos direitos humanos. A DUDH, apesar de ser o documento de referência a nível mundial, não é apoiada pela legislação, o que conduz a que situações de extrema desigualdade e injustiça sejam perpetuadas.

A prossecução dos direitos humanos é levada a cabo por inúmeras organizações, indivíduos, instituições e mecanismos ao dispor das nações. A fotografia, nomeadamente o fotojornalismo, e a ciência são duas atividades que contribuem direta e indiretamente para a prossecução dos direitos humanos, bem como para a denúncia da sua violação. Existem na história inúmeros exemplos nos quais o fotojornalismo desempenhou um papel nas mudanças, nomeadamente na sensibilização de agentes políticos para situações de guerra e de crise. Surge assim a necessidade de abordar e analisar a objetividade destas imagens. David Campbell, Gestor de Marketing e Comunicação para o *World Press Photo*, escreveu um artigo a propósito do *fotojornalismo, da mudança e da argumentação*, onde refuta a ideia de que o jornalismo é imparcial, defendendo que todo o jornalista tem *agendas* que *per se* são tendenciosas, independentemente do seu conteúdo que pode passar por contar histórias, influenciar alguém, ou expor corrupção. A produção de reportagens começa com uma investigação dos factos, passa pela sua verificação, e termina com a formulação de um ponto de vista ou opinião; de acordo com o autor, este último passo, significa/é/pressupõe o oposto de se ser objetivo. Por outro lado, de acordo com o fotógrafo Marcus Campbell, que

colabora com a *Human Rights Watch* e a *National Geographic*, entre outros, ao trabalharem para organizações e sendo pagos por elas, a dificuldade dos fotojornalistas em serem objetivos aumenta, passando o fotógrafo a colocar em causa os códigos de ética das organizações de notícias. Em baixo refiro alguns casos nos quais a atuação de um fotógrafo foi interpretada como tendo contribuído para direcionar o rumo de determinados acontecimento, e da história. Relativamente a esta afirmação, Campbell escreve que através do trabalho de Marcus Bleasdale em particular, se pode aferir “*como a mudança pode apenas ser alcançada através de colaborações e parcerias de longo prazo.*” (Campbell, 2015), nas quais a componente visual desempenha um papel significativo.

S. Romi Mukherjee (2012), no seu artigo “Linking science and human rights: facts and figures”, refere uma abordagem à ciência, ao desenvolvimento e à tecnologia baseada nos direitos humanos, que é precisamente a que quero evidenciar. Como consequência desta, surge o Programa para o Desenvolvimento das Nações Unidas, em 1997, que coloca os direitos humanos e as obrigações dos Estados no centro do debate acerca de desenvolvimento. O autor identifica os eixos de uma abordagem com base nos direitos humanos: aos cientista requer-se uma atuação que ultrapassa o conhecimento de como o seu trabalho se relaciona com os direitos humanos, para uma vontade de assegurar os direitos humanos através do conhecimento que produzem; o acesso ao conhecimento científico é um direito humano, pelo que este deve ser partilhado abertamente; a procura de condições que permitam uma participação e usufruto equitativos na comunidade científica e seus *outputs*, questionando os governos e outros partidos, acerca de como se podem criar políticas que instiguem a segurança, a saúde e meios de subsistência, que incluam as necessidades populacionais nas estratégias de desenvolvimento, assegurando que estas participem nas tomada de decisão que afectam as suas vidas. As abordagens orientadas para os direitos humanos ajudam a:

“afastar a atuação das Organizações Não Governamentais e o sistema das Nações Unidas da filantropia profissionalizada em direção à construção da capacidade, a reduzir a dependência das ajudas aumentando as intervenções sustentáveis, e a redefinir as responsabilidades dos atores locais, as ONGs, e o sistema por inteiro” (Mukherjee, 2012).

Podem também ser consideradas o elemento central de um desenvolvimento sustentável, sem as quais a desigual distribuição de bens seria exacerbada, resultando em degradação ambiental e uma ainda maior vulnerabilidade, que seriam insustentáveis (Mukherjee, 2012).

A abordagem dos direitos humano na arte tem diversas vertentes, as quais desabrocham por caminhos diferentes, preservando no entanto, o objetivo comum de conservação dos DH, alcançado através de veículos como: a preservação de culturas indígenas e das suas práticas artísticas, uma área que nalguns países, como é o caso da Austrália, ocupa um papel importante nos mercados da arte; as organizações nos mercados da arte que pautam a sua atuação exclusivamente pelos DH, como por exemplo a *Artists for Human Rights*; os artistas e eventos empenhados na prossecução dos DH através do seu trabalho, como é o caso das exposições e obras de arte abordadas em seguida, nos pontos 3.2. e 3.3. da presente dissertação.

De acordo com Anne Archer, Fundadora da Organização *Artists For Human Rights*, e a missão da própria, a capacidade dos artistas para provocar mudanças sociais é fulcral para o impacto que estes causam; melhor que qualquer outra pessoa eles sabem a importância da liberdade de expressão<sup>22</sup>. A sua atuação inicia-se ao nível das obras de arte que produzem, como é o caso da obra Ai Weiwei e da sua instalação *Letgo Room* de 2015, uma peça que tem fortes conexões aos direitos humanos em diversas frentes (a ideia central gira em torno das palavras dos defensores dos DH australianos, e é construída com peças Lego que o artista compara com a atuação opressora do Governo chinês perante a sua obra artística: quando se retira uma toda a estrutura desaba), continuando com as campanhas nas quais se envolvem, as suas doações, e restantes atividades relacionadas com a causa como exposições e eventos.

Neste contexto a Amnistia Internacional lançou a campanha *Art for Amnesty* na década de 1980 com o objetivo de estimular o ativismo criativo, mesmo que através de pequenas iniciativas. O projeto une artistas, músicos, escritores, realizadores e os mais diversos géneros de criativos, para enfrentar os desafios atuais nos DH. Sendo considerados os “guardiões da verdade”, os artistas têm sido perseguidos através de toda a história, e reprimidos pelo poder político, bem como por este utilizados. No evento “Guardiões da Verdade”, artistas partilharam as suas obras, todas elas relacionadas com temas como encarceramento em massa, diferenças de géneros, deportação, e negligência urbana, formando uma união para a defesa da dignidade humana.

A preservação da arte e das culturas indígenas é, na minha opinião, uma importante vertente da preservação dos DH, enquadrando a arte enquanto parte fundamental das culturas, da identidade humana e da construção social. A Austrália é um país onde as

---

<sup>22</sup> De acordo com o artigo 19º da Declaração Universal dos Direitos do Homem, “*Todo o indivíduo tem direito à liberdade de opinião e de expressão, o que implica o direito de não ser inquietado pelas suas opiniões e o de procurar, receber e difundir, sem consideração de fronteiras, informações e ideias por qualquer meio de expressão.*”

iniciativas para a preservação da cultura e arte aborígenes são apoiadas pelo Governo, através do Departamento de Cultura e das Artes, que reconhece os talentos e o valor destes artistas, através do Programa de Apoio Financeiro à Arte e Cultura Aborígenes, o qual providencia bolsas para as atividades de arte aborígenes. Através destas iniciativas, é promovida a preservação da igualdade de direitos e a liberdade de expressão de indivíduos que, de outra forma, seriam completamente colocados à margem, levando à extinção de culturas inteiras. Paralelamente, foi desenvolvido o *Human Rights Art and Film Festival Australia*, uma organização não lucrativa independente nas artes que explora histórias humanas, com o objetivo de proporcionar o envolvimento com a justiça social e com os DH.

Estamos em 2016 e são ainda significativos os casos de repressão da liberdade de expressão dos artistas que nos chegam através dos media. Quer seja na música, nas artes plásticas, nas intervenções artísticas, na literatura ou no cinema, a censura existe na nossa sociedade, com um grau que depende de onde nos encontremos. A 1 de Março de 2016, foi lançado um *press release* no site da Amnistia Internacional intitulado de “*Irão: realizador torturado e músicos enfrentam prisão eminente, no meio de repressão de artistas*”. Acredito que a arte e o jornalismo, e portanto o fotojornalismo, desempenham um papel sem igual na continuidade da luta pela liberdade de expressão, a qual deve ser alcançada de forma cada vez mais eficaz, e contribuir para um avanço real na prossecução e defesa dos direitos humanos. Por outro lado, é importante ter em conta a dinâmica do mercado, uma vez que alguns dos compradores de arte mais proeminentes, e que mais contribuem para o seu crescimento, são donos de fortunas conseguidas em regimes não democráticos, conhecidos pelas mais vastas violações à humanidade. Será prudente o estabelecimento de práticas que previnam que este tipo de cruzamento aconteça, sob o risco de uma descredibilização completa do próprio mercado.

### **3.1.1. Onde a Ciência, o Fotojornalismo, e os Direitos Humanos se encontram.**

Neste subponto faço referência a situações e projetos específicos, levados a cabo por organizações, e que envolvem tanto a ciência como a fotografia, indo de encontro às necessidades humanitárias mundiais atuais. Estes, são pontos de contato entre as disciplinas, que nos fazem perceber as potencialidades de cada uma, em casos de verdadeira emergência humana. Começo então pela revista *National Geographic*, uma plataforma para a difusão das *investigações* que os profissionais do jornalismo e das ciências se sentem compelidos a realizar. A sua diferenciação está na forte união da ciência com o fotojornalismo, bem como a notoriedade e variedade de instrumentos que alcançou ao longo dos anos, que a capacita para resultados extraordinários por conseguir chegar a

um público tão vasto e diferenciado. A defesa e prossecução dos direitos humanos é levada a cabo com a denúncia de situações da sua violação, através do fotojornalismo, das reportagens escritas, das parcerias, da investigação científica, de projetos e das diversas publicações, quer na revista quer no formato de livros. Neste contexto é de salientar o livro “Todos os Humanos têm Direitos”, uma declaração fotográfica dos direitos humanos para crianças, que resulta da adaptação da linguagem e terminologia utilizada na Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH) para frases percetíveis para crianças, que estão acompanhadas de comentários emocionais de outras crianças, e das fotografias ilustrativas de cada direito. Para a sua publicação, a NGS colaborou com as organizações *ePals Global Community* e a *The Elders*, aquando do sexagésimo aniversário da adoção da DUDH, elaborando um livro que beneficia tanto as crianças, como os adultos, e que é um exemplo de como o fotojornalismo e os DH caminham juntos.

O Projeto Genográfico, lançado em 2005, pela NGS, é por sua vez um expoente de como a ciência se relaciona com os DH. Neste, são utilizadas ferramentas científicas como a análise do DNA, em conjunto com a colaboração com comunidades indígenas, para a determinação dos locais de onde os humanos são originários, e da sua proliferação. Os participantes contribuem para o *Genographic Legacy Fund*, que visa a conservação e preservação de comunidades e culturas indígenas, através da aquisição do Geno 2.0, um *kit* DNA, no valor de \$149,95. Aprender sobre as nossas raízes, e sobre nós próprios, é o objetivo desta iniciativa, mas a contribuição para as comunidades indígenas é, a meu ver, onde está a verdadeira ligação com os DH, uma vez que com o progresso e evolução das sociedades atuais, estas são esquecidas e mesmo extintas. Desta forma, a NGS relembra a sua importância, e do conhecimento ancestral que nelas é preservado, para o entendimento da sociedade atual, das nossas origens e da rede de ligações que está na base da nossa existência, cabendo às sociedades modernas manter a igualdade de direitos.

Uma outra forma de encontro dos direitos humanos com a ciência são os projetos de foro geoespacial, imagens satélite e posicionamento geográfico que têm contribuído para a identificação e monitorização das violações dos DH. Esta abordagem tem possibilitado uma alteração do tratamento legal e da lei internacional, para casos de violação de direitos humanos, apesar de o tratamento dos dados reunidos estar ainda sob análise. A Amnistia Internacional implementou o Projecto *Science for Human Rights*, que utiliza as ferramentas mencionadas para aceder a zonas de conflito previamente inacessíveis, fornecendo provas visuais e informação diferenciada, que apoiam os esforços já existentes. Dos onze projetos em curso, evidencio o “Olhos em Darfur”, no qual podemos observar fotografias satélite da área de Ishma, antes e depois da sua devastação. O Projeto sobre os campos prisionais na Coreia do Norte, reúne imagens satélite e fotografias impressionantes que são provas irrefutáveis da violação dos direitos humanos. Uma outra organização que defende a

utilização da utilização das tecnologias geoespaciais é a Associação Americana para o Avanço da Ciência (AAAS), que frisa a necessidade de identificação dos pontos onde a implementação destas tecnologias é precisa.

### 3.2. O papel das fotografias na mudança.

Susan Sontag, em “On Photography” afirma que:

“uma sociedade se torna moderna quando uma das suas atividades principais é produzir e consumir imagens; quando imagens que têm poderes extraordinários para determinar as nossas exigências sob a realidade e são elas próprias substitutos de experiências de *primeira mão*, se tornam indispensáveis para a saúde da economia, para a estabilidade da política, e para a procura da felicidade privada.” (Sontag, 2005:119).

A autora advoga que as imagens com uma “autoridade ilimitada” nas sociedades atuais são maioritariamente fotográficas, o que se deve às suas características muito particulares, de entre as quais o facto de estas serem sempre o registo da emanação do referente, no mínimo, “*o vestígio material dos seus sujeitos, de uma forma que a pintura não consegue.*” (Sontag, 2005). As imagens fotográficas são importantes por serem o veículo através do qual uma grande quantidade de eventos entra na nossa esfera de experiência, fornecendo um conhecimento que é dissociado da própria experiência.

Considero ser relevante aqui a introdução do conceito de *fotografia humanista*, abordado por diversos autores e fotógrafos, que faz a ligação do fotojornalismo aos DH. Na sua tese de doutoramento, Naomi Busst defende que este conceito “*é parte integral do sistema de valores subjacente ao fotojornalismo*” (Busst, 2012:93). Para se compreender o termo torna-se necessário regressar ao jornalismo documental inicial, o qual se alimentava de ideais da reforma social, da industrialização e da urbanização; os fotógrafos ambicionavam diminuir a disparidade entre os estratos sociais, sendo este estilo designado de *fotografia social documental* (Busst, 2012:95).

A evolução do fotojornalismo direciona o seu foco primário de “documentar para expôr a realidade de uma situação”, para um foco no “que deveria ser”. Mediante este conceito, Cartier-Bresson enfatiza ainda a necessidade que os fotojornalistas têm de perceber o homem - elemento que considero estar na base da *fotografia humanista* e do fotojornalismo - e uma preocupação com a humanidade que os impele de uma responsabilidade de testemunhar e documentar as histórias das pessoas por todo o mundo.

Busst, introduz ainda os termos “fotografia com causa” e “fotógrafo com causa” utilizados por Cornell Capa (fotógrafo membro da *Magnum*, que colaborou com a revista *Life* entre 1966 e 1967), para descrever um conjunto de profissionais que tinham um impulso humanitário de utilizar as imagens para educar e mudar o mundo, e não apenas para capturá-lo. Desta forma, Busst conclui afirmando que uma boa definição de “fotografia humanista” é: um ato de equilíbrio constante entre o fotógrafo, o assunto e a história que está a ser contada, e os sujeitos, que em certas circunstâncias pode não estar igualmente distribuído.

Em *The History of Photography*, Beaumont Newhall explica a passagem da “fotografia direta” para a documental, que equiparo aqui ao fotojornalismo para fins da presente análise. No livro é referido o papel do fotógrafo, enquanto agente que procura persuadir e convencer o público através do seu trabalho, questão já abordada no capítulo 2 desta dissertação. Neste contexto, é dado o exemplo de como o Congresso dos EUA foi persuadido, através das fotografias de William H. Jackson, em converter a região de Yellowstone num parque natural, tendo sido as imagens apresentadas como provas e documentos, tornando credíveis relatórios que até então tinham sido sempre dispensados. Dá ainda o caso de como o fotógrafo Jacob A. Riis e as suas fotografias e textos, deram a conhecer ao povo americano as condições de vida dos pobres de Nova Iorque, persuadindo-o a agir para melhorá-las, o que conduziu a reformas habitacionais e à construção de um bairro. As imagens conduziram à publicação do livro *How the Other Half Lives*, em 1890, tendo o seu trabalho sido reconhecido apenas em 1947; as suas imagens fazem atualmente parte da coleção do Museu de Cidade de Nova Iorque, sendo descritas por Beaumont como interpretações e registos que contêm qualidades que durarão enquanto o homem estiver preocupado com o seu irmão (Newhall, 1949: 171). As qualidades da imagens documentais passam pela utilização das qualidades artísticas para conferir uma vivificação aos factos.

Passamos agora para análise de imagens e a presença destas e dos seus fotógrafos nos mercados da arte, que originaram situações nas quais se acredita que os valores e ideais que impeliram um fotojornalista a pegar numa câmara originaram resultados concretos, bem como de outras que são importantes do ponto de vista dos DH por facultarem o acesso a realidades “escondidas”.

### 3.2.1. Os Direitos Humanos numa crise - A Mãe Migrante de Dorothea Lange (1895-1965).

A imagem “Mãe Migrante” (figura 3.1) tirada por Dorothea Lange em Fevereiro ou Março de 1936, a “imagem mais reproduzida na história da fotografia” (Wells, 2000: 35), representa um exemplo de apelo aos direitos humanos, tendo sido capturada com o propósito transversal ao fotojornalismo de contar uma história. A fotografia em causa é para muitos a face da Grande Depressão Americana, uma vez que capta a dimensão humana do fenómeno, para além da sua dimensão económica.

Em 1935 a fotógrafa foi alocada a um programa governamental do Departamento Agrícola, o *Farm Security Administration*, desenhado para ajudar a recuperar o país da depressão, tendo iniciado o seu trabalho de campo na Divisão de Informação. O governo federal virou-se para os fotógrafos como ajuda para a luta contra a depressão, acreditando que as fotografias enquanto provas pudessem ser uma ferramenta para o ensino.

Em Fevereiro de 1936 recebeu como missão fotografar os bairros pobres e os trabalhadores rurais migrantes que resultavam da crise económica, tendo o seu trabalho sido reproduzido em milhares de jornais, revistas, suplementos do *Sunday*, dois romances, um filme e uma peça. Na fotografia em questão vemos Florence Owens Thompson, uma trabalhadora agrícola dos campos de ervilhas de Nipono na Califórnia, com três dos seus sete filhos, que aos 32 anos alimentava a família de vegetais congelados que colhiam e de pássaros que as crianças apanhavam. A fotógrafa estava consciente de que os agricultores famintos não podiam esperar por medidas do Governo pelo que tomou a iniciativa de revelar os negativos das imagens da família, e de enviar várias imagens para o Jornal San Francisco News, o qual publicou duas delas num artigo de Março. O resultado transcende a representação visual do sujeito e do tema, tendo causado efeitos ao nível da consciência crítica cultural, social e política, o primeiro dos quais foi o governo central ter enviado imediatamente alimentos para a região (Popova, 2013).

Os negativos originais são 4x5”, a preto e branco, tendo a fotógrafa capturado uma série de cinco imagens que nunca se conseguiram colocar na ordem pela qual foram tiradas. A sua utilização é pública, uma vez que os negativos pertencem à coleção do U.S. *Farm Security Administration – Office of War Information*, a qual emitiu uma declaração de direitos, através do Departamento de Impressões e Fotografias, que diz que a maior parte das fotografias da coleção são do domínio público e não estão sujeitas às leis dos direitos de autor, excetuando as que tenham rótulos em contrário, o que não é o caso. Desta forma, o acesso às imagens, a sua reprodução, e a sua publicação e distribuição são permitidas, estado sujeitas à política de cedência de originais do Departamento. Lange produziu parte do seu melhor trabalho enquanto ao serviço do governo, tendo desenvolvido o seu estilo



próprio de fotografia. O MoMA tem uma coleção considerável da fotógrafa, constituída por 34 fotografias acessíveis através do site, datadas de 1933 a 1956, da qual faz parte a imagem em questão: uma impressão em papel fotográfico (*getalin silver print*) com 28,3x21,8cm. A 5 de Abril de 2013 a Sotheby's lançou o leilão "A Imagem Moderna: fotógrafos de uma importante coleção americana", no qual foi vendida uma impressão da *Mãe Migrante* de 1936, com 48,6x36,8cm, emoldurada, que se pensa ter sido impressa em meados de 1950. O valor estimado era de \$70.000 a \$100.000, tendo alcançado o valor de martelo de \$100.000. Pensa-se que esta impressão de grande escala, tenha sido gerada no contexto da retrospectiva de Lange no MoMA em 1966, e impressa em São Francisco pelas mãos de Irwin Welcher (um impressor mestre que executou impressões para a exposição "A Família dos Homens") e a supervisão da fotógrafa. Esta fotografia foi a inspiração para se formar a coleção apresentada a leilão, uma vez que a resistência face a condições extremas por ela representada "se tornou parte da memória visual coletiva do século XXI" (fonte, <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/the-modern-image-n09027/lot.32.lotnum.html>). O leilão, que alcançou um total de \$2.544.376, caracterizou-se por incluir obras de fotógrafos com estatuto de ícones da história da fotografia e impressões de qualidade excepcional, tendo abrangido um total de 59 obras de arte, de entre as quais uma impressão da *Rapariga Afegã* de Steve McCurry, arrematada por \$37.500.

### **3.2.2. Os Direitos Humanos no trabalho – Trabalhadores de Sebastião Salgado (1944-).**

Sebastião Salgado é um dos fotógrafos contemporâneos mais reconhecidos mundialmente, que exemplifica perfeitamente a "fotografia humanista" e o conceito de "fotógrafo com causa". Nascido em 1944 numa quinta em Aimorés (Minas Gerais, Brasil), doutorou-se em economia pela Universidade de Paris, tendo exercido funções na Organização Internacional do Café, entre 1971 e 1973, decidindo tornar-se fotógrafo aquando da coordenação de um projeto sobre a cultura do café em África. Nos seus primeiros anos, trabalhou para agências como a Sygma e a Gamma, de 1975 a 1979, documentando conflitos na Europa e em África; entre 1979 e 1994 fotografou para a Magnum, e em 1994 criou a Amazonas Imagens. Até cerca de 2000, os seus trabalhos revelam sempre o lado humano das situações e acontecimentos, independentemente da sua natureza, uma vez que a sua escolha de se tornar fotógrafo teve como finalidade a denúncia da miséria e os problemas sociais: nos primeiros anos, dá a conhecer as condições de vida dos imigrantes em países europeus e a atividade do IRA (Exército Republicano Irlandês); até 1983 documenta os camponeses e as comunidades indígenas da América Latina, denunciando modos de vida e condições de trabalho precários; em 1984 e

1985 viaja com os Médicos Sem fronteiras por África documentando a devastação causada pelas secas; entre 1986 e 1992 empenha-se em fotografar o trabalho manual em diversas regiões do mundo, tendo produzido uma série de imagens e o livro “Trabalhadores: Uma arqueologia da era industrial”; e entre 1994 e 2000 fotografou a história “Migrações”, documentando os movimentos migratórios de migrantes e refugiados, decorrentes de grandes conflitos mundiais. Sebastião Salgado *“fez da fotografia a sua vida, vivendo completamente dentro dela”* (Salgado, 2013 em Ted Talk).

A série de imagens “Trabalhadores” (da qual fazem parte as figuras 3.2. e 3.3.), que levou sete anos a fotografar, contém imagens de trabalhadores manuais de 26 países, tendo originado um livro que se encontra repartido em seis categorias: Agricultura, Comida, Minas, Indústria, Petróleo e Construção. Teve início quando conseguiu fotografar a Mina de Ouro da Serra Pelada, no Brasil, que fecharia um ano depois, sendo a sua intenção estudá-la, e documentar de forma consistente o lugar, apesar de outros fotógrafos já o terem feito. A diferença entre o seu trabalho e o de outros, reside no facto de Salgado ter documentado o lugar com fotografias a preto e branco, conseguindo transmitir a sensação de atolamento causada pelos milhares de seres humanos que trabalhavam naquele local, tão diferente de todos os outros. Salgado pretendia, através das imagens, lembrar à sociedade de consumo a classe trabalhadora que está por detrás da produção em massa dos bens, a da indústria, uma vez que o desenvolvimento do setor dos serviços é propício para que esta seja cada vez mais ignorada e esquecida; num sentido alargado, o objetivo era o de contar a história de uma era.

Uma outra reportagem incluída no livro é acerca das plantações de cana do açúcar do Brasil e de Cuba. No Brasil, o grande império das canas de açúcar surgiu da dificuldade de fabricar combustível, que conduziu à necessidade de importá-lo, o que por sua vez levou à produção de álcool da cana de açúcar para ser utilizado como combustível nos veículos. Ao falar desta reportagem, Salgado aborda as diferenças e semelhanças entre os trabalhadores cubanos e os brasileiros, chamando aos trabalhadores brasileiros “guerreiros”, por causa das grandes facas que utilizam para cortar as canas e da forma como enfrentam o trabalho como uma luta, quer pela exigência física da profissão, quer pelos desafios que encontram enquanto trabalham. No Brasil, as mulheres, os idosos e as crianças, também trabalham nas plantações de cana do açúcar, dependendo o salário da quantidade de cana que se corta. É impossível abordar o trabalho fotográfico de Salgado, sem ter em conta o contexto socioeconómico mundial, uma vez que grande parte da sua perspectiva é económica (talvez por ser formado em economia). As intenções por detrás das suas histórias fotográficas, bem como a narrativa explicativa das mesmas, tem uma grande componente socioeconómica, enquadrando o homem no desenvolvimento económico da sociedade. Tal pode ser também, e será com certeza, produto da sociedade capitalista em

que vivemos, da qual Salgado é parte integrante, e tão bem observa e documenta. Desta forma, apela aos direitos humanos expondo a sua violação de forma crua e dura, e à luz do desenvolvimento económico; dá a conhecer, à sociedade que fomenta progresso económico, o que este implica ao nível humano.

O artista é representado pela NB Pictures, uma agência de fotógrafos que trabalha com fotografia documental, da qual a sua empresa Amazona Images é associada. As suas imagens podem ser compradas na Galeria de Impressões para venda da *Photographers Gallery*, sendo o valor mínimo de 4.500 libras, aproximadamente 5.559,09 euros. A leiloeira *Phillips*, apresenta online 120 obras de arte suas das quais 99 foram vendidas por valores mínimos de \$1.875 (1.644,74 euros) e máximos de \$97.500 (85.534,37 euros). Entre estas, estão 14 impressões de 5 fotografias diferentes da Mina de Ouro da Serra Pelada, o que significa que cada fotografia foi vendida em mais que uma impressão; a imagem mais repetida esteve a leilão em 6 impressões diferente, com estimativas entre os \$4.000 e os \$18.000 (3.511,27 e os 15.800 euros), tendo sido vendida pelo valor de martelo de \$19.375 (17.008,53 euros). Parte do total destas imagens são da segunda fase da vida fotográfica do artista, em que este evolui da denúncia da condição humana catastrófica, para a apresentação de tudo o que considera que vale a pena preservar no planeta, fotografando inclusive outras espécies. Surge assim a série Génesis, enquanto resultado de 9 anos a fotografar, de 2004 a 2012, os mais belos lugares virgens no planeta, na tentativa de captar a atenção para a necessidade da sua preservação.

Os trabalhos de Sebastião Salgado fazem parte de 21 coleções de museus de todo o mundo, nomeadamente a do Museu Nacional de Arte Moderna em Toquio no Japão, a da Galeria Nacional da Austrália em Camberra, a do Museu de Arte Moderna de São Francisco, e a do Centro Pompidou em Paris. O fotógrafo realizou 15 exposições que circularam por todo o mundo, ou seja, no total foram cerca de 201 mostras, até 2010, mas agrupadas em 15 temas principais. Exemplificando: a exposição “Trabalhadores” teve lugar pela primeira vez em Colónia na Alemanha em 1992, tendo sido realizada em mais 63 locais, tendo a última sido no ano de 2009. Parte do seu trabalho está publicado em livros, que abrangem os temas mais significativos, em catálogos, e em filmes, de entre os quais o documentário “O Sal da Terra” realizado por Wim Wenders e Juliano Salgado. De entre os muitos prémios, menções e honras que recebeu estão o Prémio Eugene Smith de 1982 para a fotografia humanista, o Prémio do *World Press Photo* em 1985, o Prémio de fotojornalista do ano pelo Centro Internacional de Fotografia EUA em 1986, um Prémio da UNESCO em Cultura no Brasil em 1999, e a medalha de Ouro em Fotografia do *National Arts Club* em Nova Iorque em 2005.

Grande parte do trabalho de Sebastião Salgado representa um triunfo da fusão entre o fotojornalismo, a arte e os direitos humanos; tão grande é o seu reconhecimento nestas

três áreas, que este fotógrafo representa uma entidade própria no mundo da fotografia, apesar de pertencer a um ou outro estilo, ter seguido uma ou outra corrente, ou ter uma inclinação mais ou menos política. Alcança sem dúvida o objetivo de honrar a condição humana a que se propõem; por outro lado, se consegue inspirar a necessidade de preservação que o leva a fotografar Genesis, e se alguma mudança surgiu das suas obras, é um facto para mim ainda desconhecido. Do ponto de vista estético os trabalhos de Salgado, fotografias apenas a preto e branco, misturam a frontalidade do registo documental, com a qualidade que tem a capacidade de facilmente mexer com as emoções do espectador: se em algumas fotografias é quase demais a evidência da morte, para se poder observar por muito tempo, a sua capacidade de romantizar visualmente estes assuntos, torna-os quase melancolicamente suportáveis.

### **3.2.3. Os Direitos Humanos e as mulheres.**

Os direitos humanos das mulheres são um tema bastante explorado pelo jornalismo, uma vez que e infelizmente, ainda hoje, existem inúmeras práticas que os põem em causa. Jodi Cobb e Stephany Sinclair (1973-) são duas fotógrafas com reportagens publicadas na NG, que dedicaram parte do seu trabalho fotográfico a expor situações como o tráfico de mulheres (reportagem da edição de Setembro de 2003 da NGM) e os casamentos de crianças (reportagem publicada em Junho de 2011 da NGM) que são realidades distantes aos nossos olhos, mas que todavia persistem em subsistir. Através do seu trabalho, estas duas mulheres, fazem-nos lembrar milhões de mulheres esquecidas, que não têm sequer noção de quais são os seus direitos ou de como agir para defendê-los. Neste ponto desta dissertação abordarei primeiro o trabalho de Cobb e de seguida o de Sinclair, deixando desde já a noção de que as suas presenças nos mercados da arte se fazem em parte através da National Geographic, e de prémios que têm arrecadado; como veremos mais à frente, a expressão da sua presença ao nível de vendas e valores é bastante mais tímida do que a dos fotógrafos e trabalhos abordados anteriormente. É de notar também, que a profundidade do seu trabalho jornalístico, torna as fotografias por vezes duras de conseguir assimilar, o que poderá estar na origem desta mesma diferença. Por outro lado, apesar de abordarem temas igualmente chocantes quanto aos anteriormente descritos, são estes de tal forma representados que provavelmente apelarão de uma forma diferente aos mercados. Ambas as fotógrafas viram as suas fotografias expostas na exposição “*Women of Vision*”, que abordo mais à frente, no ponto 3.3.

Jodi Cobb é uma fotojornalista especializada em fotorreportagens de longa duração, que trabalhou como parte do pessoal da NGM e ainda enquanto *freelancer* para a revista,

fotografando alguns dos ambientes e contextos mais complexos a nível mundial. Do seu portfólio de trabalhos fazem parte as seguintes histórias: “Gueisha, a Vida, as Vozes, a Arte”, durante a qual teve acesso privilegiado a um mundo fechado a estranhos à cultura japonesa; “Esta Coisa Chamada Amor”; “Escravos do Século XXI”, de 2003, uma reportagem publicada na NGM e que dá a conhecer o tráfico de pessoas – essencialmente mulheres e crianças - para fins lucrativos em países tão distintos como a Bósnia, a Índia, ou a Tailândia; “O Enigma da Beleza”; “As mulheres da Arábia”; tendo ainda contribuído com o seu trabalho para a publicação de livros da NG. A reportagem sobre a escravatura foi das que mais me impressionou, talvez por achar que a escravatura e o tráfico de pessoas são práticas tão primitivas que a maior parte das vezes estão fora da minha esfera de movimentação e atenção. Ao ler a reportagem em questão, apoiada das provas fotográficas que a tornam real, o assunto torna-se presente. Andrew Cockburn, o jornalista, escreve que “há mais escravos hoje do que foram apreendidos de África em quatro séculos de comércio de escravos trans-atlântico.” (Cockburn, sem data). A esta frase, Cobb faz acompanhar imagens que tornam as palavras uma realidade (p.e., a figura 3.4); por ter estado imersa um ano neste submundo, consegue fornecer imagens que nos colocam frente a frente com a indubitável certeza de que a crueza que vemos nas imagens, realmente existe. Do ponto de vista estético, são bastante diversificadas, até porque acompanham os ambientes onde foram captadas – abrigos, ambientes de trabalho forçado, casas de trabalho sexual – revelando bem a emoção e desespero de alguns dos sujeitos nelas presentes. Se ao observar as fotografias de Salgado a emoção que me assola é a comoção, talvez pela utilização que faz da câmara e a sua consequência visual, as imagens de Cobb provocam em mim revolta. Ambos os fotógrafos captam ambientes e situações agressivas, mas com espíritos completamente distintos. Podemos observar que as diferenças entre os resultados originam diferentes caminhos para tais trabalhos.

O trabalho de Stephanie Sinclair faz-me perder o fôlego, dou por mim a respirar de uma forma cada vez mais superficial e a suster a respiração. Esta fotógrafa nascida em 1973 em Miami, é reconhecida mundialmente pelo seu trabalho com as mulheres, e por reportagens chocantes acerca das realidades que as envolvem, maioritariamente questões de género e de direitos humanos femininos. Uma das suas fotorreportagens a expor à luz dos direitos humanos teve como título “Noivas Infantis”, foi publicada em Junho de 2011 na revista da NG, dando a conhecer a crua realidade do mundo secreto do casamento infantil no Rajastão, Afeganistão, Índia, e na Etiópia. O texto da jornalista Cynthia Gorney é acompanhado das fotografias de Stephanie, e em conjunto, formam um depoimento acerca da realidade destas crianças, que por si só é demasiado; não obstante, e pessoalmente, tão difícil é concebê-la que sem as fotografias a acompanhar a mente teria uma maior dificuldade em reconhecer que ela existe. Estas imagens têm a indubitável função de nos

colocar frente a frente com realidades culturais meritórias de intervenção social. São um testemunho de situações em que ninguém zela pelos direitos destas crianças, incapazes de se fazerem ouvir por elas próprias.

A reportagem<sup>23</sup> é acompanhada de um total de 10 imagens nas quais podemos testemunhar: algumas destas crianças de diversas nacionalidades que posam ao lado dos seus maridos - alguns destes jovens poucos anos mais velhos do que elas, e outros homens adultos viúvos (figura 3.5.) - ou que estão em cerimónias ilegais com os mesmos; crianças com os seus filhos; crimes e agressões cometidos pelos maridos contra estas noivas; e ainda a icónica Nujood Allen, que aos dez anos de idade se dirigiu sozinha ao tribunal para solicitar o divórcio do seu marido abusivo, e que há data da reportagem estava de volta à escola, já divorciada. Estas fotografias servem de provas visuais dos desafios que as mulheres e crianças enfrentam, sendo a base de atuação da Fundação *Too Young To Wed*, uma Organização Não Governamental formada para colocar um final ao casamento de crianças ou forçado. Esta organização tornou-se uma realidade quando dignatários das Nações Unidas se viram rodeados pelas fotografias em questão, decidindo fazer os possíveis para terminar com tais práticas. Esta história tem uma conexão com o tema da auto-imulação, fotografado por Stephanie pela primeira vez em 2003, tendo-se convertido num estudo de oito anos sobre o assunto, que culminou nas noivas infantis. Ao fotografar o tema da auto-imulação no Afeganistão, a fotógrafa detetou a relação de causa-efeito que existe entre o casamento de crianças e estas mulheres que se queimam vivas, uma vez que mais de metade das mulheres que a fotógrafa conheceu se casaram enquanto crianças. Sinclair dedicou dez anos da sua carreira, e vida, a documentar e expor a problemática do casamento infantil.

Alguns dos prémios recebidos pela fotógrafa, e que incluem estes trabalhos seus mas também outros, são: o CARE, Prémio Internacional de reportagem Humanitária, pela sua história “Uma Tradição Cortante: Dentro de uma Celebração de Circuncisão Indonésia”; o prémio Bolsa Profissional da Fundação Alexia, o prémio fotografia do ano da UNICEF, e o Prémio Lumix para Jovens Fotojornalistas, pelo seu trabalho acerca do casamento infantil; quatro *World Press Photo Awards*, um deles por cobrir a guerra entre Israel e a Hezbollah no Líbano; um Prémio Pulitzer 2000, por fazer parte da equipa que documentou os problemas na indústria da aviação; e um Visa D’Or pelo seu trabalho acerca da poligamia nos EUA. Sinclair é membro da VII Photo Agency em Nova Iorque, constituída por um grupo de fotógrafos que se preocupam com o mundo e com as vidas alheias, tendo visto o seu trabalho acerca da auto-imulação, exposto na bienal do Whitney Museum de Arte

---

<sup>23</sup> A versão disponível online no site da National Geographic International acessível através do link: <http://ngm.nationalgeographic.com/2011/06/child-brides/gorney-text/1>

Americana, em 2010. Este trabalho da fotógrafa, já referido no parágrafo anterior, documenta os cuidados hospitalares das mulheres Afegãs após atos de auto-imulação que deixam queimaduras como sinal do seu desespero extremo, causado por abusos por parte dos seus maridos e famílias. As imagens expostas representam o sofrimento por detrás dos atos de violência contra mulheres, que muitas vezes permanecem silenciados, tendo em parte sido responsáveis pela criação de uma nova unidade de cuidados para queimados em Herat. Um outro trabalho em que esteve envolvida e que se pensa ter suscitado mudança, foi a série de imagens acerca da ineficácia da pena de morte no estado do Ilinóis nos EUA, publicada no Chicago Tribune, a qual se diz ter conduzido ao Governador ter colocado uma moratória à pena capital no estado; por este envolvimento, a *Chicago Bar Association* atribuiu-lhe o prémio Herman Kogan em 2000.

### 3.3. Exposições.

A “Família dos Homens” foi uma exposição que teve lugar no Museu de Arte Moderna (MoMA), entre 24 de Janeiro e 8 de Maio de 1955, tendo viajado por 37 países e 6 continentes durante oito anos, sob a alçada do Programa Internacional do Museu<sup>24</sup>. A sua curadoria modernista foi realizada por Edward Steichen, o responsável pelo Departamento de Fotografia do Museu da altura, e foi desenvolvida em torno de temas universais, que conectam todas as culturas e pessoas do mundo, tais como o amor, as crianças e a morte; tendo sido realizada no período que seguiu a Segunda Guerra Mundial, foi simbólica de uma expressão do humanismo da época, materializado através de 503 imagens de 273 artistas, tais como Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Dorothea Lange e Ansel Adams. Após circular pelo mundo, a versão final da exposição esteve em exibição no Castelo Clervaux, no Luxemburgo, em 1994, tendo sido incluída no Registo *Memory of the World* da UNESCO<sup>25</sup> em 2003. Atualmente, após o acervo ter sido alvo de medidas de recuperação, está aberta permanentemente ao público, enquanto documento da UNESCO. A curadoria é a de uma “coleção histórica num contexto contemporâneo”, tendo sido originalmente criada por Steichen como um conjunto de fotografias instantâneas e de emoções que ambicionavam

---

<sup>24</sup> O Programa Internacional do MoMA foi fundado em 1952 com o objetivo de desenvolver exposições que circulavam pelo mundo. Desde que foi fundado foram promovidas inúmeras nestes trâmites, nomeadamente representações em festivais internacionais, *performances* individuais, e exposições de grupo.

<sup>25</sup> O *Memory of the World Register* faz parte do Programa *Memory of the World*, fundado em 1992, com o objetivo de preservar e facilitar o acesso à herança documental significativa.

proporcionar uma mensagem de paz no contexto da Guerra Fria, de uma forma visionária. A exposição de hoje traz vestígios do seu contexto original, sendo a curadoria organizada cronologicamente e de acordo com o *layout* da exposição no MoMA, recriando a experiência anterior. No entanto, foi necessário um certo afastamento da história, que resultou numa arquitetura bastante sóbria e na inclusão da plataforma multimédia: o mini iPad que contém os documentos originais da história da exposição e o seu *layout*, das fonografias, e ainda do próprio Steichen.

Em 2015, foi realizada uma conferência no próprio Castelo de Clervaux para reavaliar a mensagem desta exposição, que soma mais de dez milhões de visitantes, e mais de cinco milhões de cópias do catálogo vendidas. Nesta ocasião foram discutidas as novas formas nas quais esta “resposta artística a um momento de crise” permanece relevante no século atual, e perante os desafios que este apresenta. Em 1957, Roland Barthes inclui em *Mythologies* a sua opinião acerca da exposição, dizendo que esta perpétua mitos acerca da condição humana (o que vem contribuir para o humanismo). Segundo o autor, a exposição postula a essência humana, provocando a reintrodução de Deus em si mesma; a diversidade dos homens que engloba, proclama o seu poder, enquanto “*a unidade dos seus gestos demonstra a sua vontade*” (Barthes, 1957: 100). Para ele, todas as suas componentes (imagens e textos) têm como objetivo “*suprimir o peso determinístico da história*”, sendo o espectador impedido de entrar na zona que está para além do comportamento humano, onde a alienação da história causa divergências, consideradas aqui como injustiças (Barthes, 1957: 101). Barthes considerou que os temas fulcrais abordados, tais como o nascimento e a morte, são tratados com lirismo, em vez de terem sido fortalecidos com um olhar para o futuro. Remata dizendo que a sua justificação para tamanha inocência é a de conferir à imobilidade do mundo uma sabedoria que leva a crer que os gestos do homem são eternos. Na conferência, Gerd Hurm, intitula a sua palestra de “Porque Barthes estava errado: reavaliando a receção inicial da Família dos Homens”, apresentando nesta um rol de argumentos seus e de outros autores que refutam a posição crítica de Barthes, e que pretendem retirar poder ao impacto inicial que esta causou no público. A ausência de descrição e análise de assuntos e imagens em particular, em detrimento de uma abordagem bastante generalista, estão na base destas manifestações de desagrado e opiniões contrárias. O (des)conhecimento de Barthes acerca da exposição, de documentos importantes, e de imagens fundamentais, colocam em causa se este a terá visitado ou não, uma vez que existe, na opinião de Hurm, uma grande discrepância entre o ensaio e a exposição.

Uma outra exposição digna de ser referida e analisada à luz dos direitos humanos é “*Human Rights Human Wrongs*”, que esteve aberta ao público na Photographer’s Gallery em Londres, de 6 de Fevereiro a 6 de Abril de 2015. Mark Seal, diretor da Autograph ABP, foi o



curador responsável pela exposição, tendo esta sido o resultado de uma parceria entre esta organização e o Centro de Imagem Ryerson em Toronto, no Canadá (a mesma esteve aqui aberta ao público de Janeiro a Abril de 2013). O fio condutor da curadoria foi a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, que foi colada na parede de entrada, faltando-lhe apenas um dos artigos, ao qual foi atribuída especial relevância: o artigo 6 – “Todos os indivíduos têm direito ao reconhecimento em todos os lugares da sua personalidade jurídica” - figurava a dourado, isolado dos restantes, numa das paredes pintadas de púrpura, ambas cores associadas à realeza. Deste ponto de partida, em conjunto com mais de 300 impressões originais da Coleção da Black Star<sup>26</sup>, começa uma abordagem que analisa se certas imagens de conflito político, de violência e de sofrimento, contribuem para, ou atuam contra questões humanitárias, nomeadamente: a raça, a posição cultural do fotógrafo, a representatividade e a responsabilidade étnica.

De entre os grupos de imagens que merecem especial atenção estão as dos eventos relacionados com o Movimento dos Direitos Civis nos EUA, como o conhecido discurso de Martin Luther King iniciado com a frase *"I Have a Dream"*; fotografias dos movimentos de independência em África; fotografias e documentos de conflitos como a Guerra do Vietname; e imagens do genocídio de Ruanda (a linha cronológica vai de 1945 a 1994). A exposição endereça questões fulcrais relativas a como o legado de certas imagens contribui para a consciência dos conflitos internacionais, levando em consideração o significado cultural que estas imagens produzem, e de como atos desumanos são gravados e disseminados para a contemplação das massas. A questão abordada é a do papel da imagem numa era pré-digital, e de como estas contribuem para uma melhor compreensão dos direitos civis e humanos.

A terceira e última exposição que estudo chama-se *Women of Vision*, está diretamente relacionada com o trabalho das duas fotógrafas associadas em cima aos direitos das mulheres, e foi organizada pela NG, tendo estado aberta ao público pela primeira vez de Outubro de 2013 a Março de 2014 no Museu da NG. O seu surgimento deu-se aquando da celebração dos 125 anos da revista, quando a equipa começou a olhar para as histórias da última década e se apercebeu que um denominador comum a grande parte das melhores e mais impactantes das mesmas, e as respetivas imagens, eram mulheres que as fotografavam. Esta exposição é assim uma celebração de algumas das histórias mais poderosas da NG na última década, fotografadas por 11 mulheres com valências e

---

<sup>26</sup> A Coleção Black Star de Toronto é um arquivo fotográfico de milhões de imagens, iniciado por três sobreviventes do Holocausto, que atualmente está integrado na agência Black Star, e que é frequentemente requisitado quando é necessário um grande conjunto de fotografias sobre algum tema fotojornalístico.

trabalhos tão diversos quanto elas próprias, mas que partilham entre si uma necessidade de contar histórias acerca do mundo, acreditando que podem fazer deste um lugar melhor. A curadoria foi de outra mulher, Elizabeth Krist, editora sénior de fotografia da revista, que selecionou cerca de 100 obras dos portefólios de: Maggie Steber, Kitra Cahana, Beverly Joubert, Jodi Cobb, Amy Toensing, Carolyn Drake, Stephanie Sinclair, Diane Cook, Lynn Johnson, Erika Larsen, e Lynsey Addario. A exposição está em digressão desde a sua primeira inauguração, tendo desde aí passado pelos seguintes locais: Museu Mint, Instituto de Ciência de Cranbrook, Centro Fotográfico de Palm Beach, Museu de História Natural de Fernbank; atualmente encontra-se no Museu de Arte de Orlando, onde estará até 24 de Abril, seguindo depois para o Museu Field em Chicago, e de seguida para o Museu de História Natural de Carnegie, onde está prevista ficar até Janeiro de 2017. O patrocinador oficial da exposição é a organização financeira PNC e a sua Fundação; a propósito da mesma foi também publicado o livro *“Women of Vision National Geographic Photographers on Assignment”*, à venda na loja online da NG por \$30.

Em entrevista para o canal NG Live!, as 11 fotógrafas encontraram-se, manifestando o que, na sua opinião, torna a visão de uma mulher diferente no mundo do fotojornalismo. Assim, para Lynn Johnson é a junção de qualidades como a coragem e a persistência, que por um lado as conduzem a todos os locais onde precisam de estar, e de outras como a sensibilidade e a capacidade de enfrentar a profundidade da mente e corações humanos, que por outro fazem a diferença; para Carlyn e Stephanie, o facto de ser mulher é uma vantagem no mundo do fotojornalismo, uma vez que as mulheres possuem a capacidade de transformar as suas vulnerabilidades em forças, como sendo a sua parte emocional; para Kitra, este é o momento em que grande parte da discriminação se levanta, sendo que estas mulheres trabalharam para mudar a perceção do estereótipo do fotógrafo NG, mostrando que o trabalho deste pode ser de mulheres. Os pontos de contato do trabalho destas mulheres foram abordados sob o ponto de vista dos seguintes temas: “pessoas comuns extraordinárias”, no qual se enquadram histórias como as de Amy, Carolyn e Maggie que encontram nas vidas comuns as partes extraordinárias da vida, desafiando as expectativas da maioria; “desafios e conflitos”, onde se encontram os trabalhos de Lynsey Addario, que é atraída por documentar e disseminar o impacto que a guerra e os conflitos infligem na vida dos civis envolvidos sentindo-se responsável por voltar aos locais e fazê-lo, de Jodi Cobb que se especializa no impacto destes conflitos na vida das mulheres dando-lhes uma voz e imagem, e de Beverly Joubert que fotografa espécies de felinos para prevenir a sua extinção; “beleza no momento”, que engloba o trabalho de Erika Larsen, que viveu durante dois anos em investigação para fotografar a comunidade Sami na Escandinávia, e o de Diane Cook, uma fotógrafa de paisagens que abraça a beleza do planeta através das suas imagens, mostrando a beleza da natureza que interessa preservar. Para estas fotógrafas, o

enamoramto e conexão com as suas histórias e sujeitos é vital para a produção de trabalho poderoso; a sua coragem e abertura para o mundo, que as faz querer torná-lo num lugar melhor através de fotografias, são ingredientes chave para esta exposição.

As três exposições abordam perspectivas fundamentais dos DH, fazendo-o de formas bem distintas. A primeira pretendeu proporcionar a paz no pós-guerra, ambicionando estabelecer-se como um veículo para reativar os direitos humanos que são inevitavelmente violados em situações de guerra, bem como o discurso em torno destes. No segundo caso, é possível analisarmos de que forma o fotojornalismo influencia a consciência acerca do tema, contribuindo indiretamente. A terceira exposição, que engloba temas diversificados, é uma ode aos DH tanto na forma como no conteúdo. O facto de ter apenas mulheres no painel de artistas, é uma declaração de que a discriminação das mulheres na profissão acabou; por outro lado, uma parte dos trabalhos destas fotógrafas debruça-se sobre questões de género e de preservação dos DH femininos.

#### 4. Conclusão

Os objetivos genéricos, estabelecidos *a priori* para esta dissertação, foram: esclarecer a relação entre a fotografia, a ciência e a arte, empregando para tal o caso específico da National Geographic Society; clarificar a fronteira entre a arte e a ciência no caso do fotojornalismo, por conseguir este ser um gênero fotográfico que facilmente cruza as três áreas; e perceber a importância das imagens fotográficas na sociedade atual, quer ao nível da arte (incluindo os mercados da arte), quer ao nível da tomada de decisões do poder político. No decorrer da investigação realizada foram surgindo outros objetivos, alcançáveis com análises mais imediatas, e que como tal foram sendo incorporadas no texto, bem como as conclusões a que permitiram chegar.

Investigar a relação entre a arte, a ciência e a fotografia, conduziu à conclusão de que a fotografia nasceu da aplicação de princípios científicos, físicos e químicos, à atividade de artistas. A relação entre as três é de interdependência e de reciprocidade: sem a ciência a fotografia não teria nascido, mas a arte foi um importante catalizador para a evolução da técnica e da aplicabilidade da fotografia; por outro lado, o desenvolvimento da fotografia científica também levou à evolução das técnicas fotográficas, e à produção de trabalhos utilizados no mundo da arte. No fotojornalismo, a ciência que mais influencia e beneficia é a antropologia, podendo algumas imagens fotojornalísticas ser consideradas científicas, e vice-versa.

A natureza da fotografia, de emanação do referente e de registo de eventos, faz dela uma poderosa ferramenta de comunicação visual, utilizada na indústria das notícias, o que lhe confere um estatuto de prova. Desta forma o fotojornalismo tem um processo de fotografar muito próprio, que garante o respeito dos códigos de ética criados para as organizações dos *media*. A objetividade procurada na produção e na interpretação das imagens, deriva também deste poder da fotografia enquanto ferramenta de comunicação visual, e da necessidade de certezas quanto à veracidade do que retiramos de uma imagem, uma vez que o impacto que causa pode ter consequências práticas.

A distinção entre o fotojornalismo, a fotografia de reportagem e a fotografia documental é importante, uma vez que estes são géneros bastante próximos, mas o conteúdo das imagens é determinado em função de cada um. No fotojornalismo estamos perante a atividade de construção de fotorreportagens que exigem uma pesquisa de meses no campo, para alcançar uma fundamentação, e permite obter imagens únicas relativamente ao tema abordado. Muitos dos temas iniciados por fotógrafos prolongam-se por anos, originando estudos aprofundados.

A NGS, com a sua atividade, a sua revista, e a importância que deposita no trabalho dos fotógrafos, é um caso prático através do qual se pode observar quer a relação entre a

arte, a fotografia e a ciência, quer a fronteira entre a arte e a ciência no fotojornalismo. A organização promove o conhecimento científico através de diversas atividades científicas, sendo a NGM o veículo mais antigo de distribuição desse conhecimento, essencialmente com as suas fotorreportagens. A organização acumulou um espólio de imagens, fotográficas e não fotográficas, que tem vindo a ser exposto e vendido nos mercados da arte, representativo do peso e do papel do fotojornalismo na arte. A fronteira entre a arte e a ciência na NGM reside na tomada de decisão de publicação de uma fotografia nas páginas da revista: se uma imagem tiver teor e conteúdos científicos, mas não respeitar os princípios estéticos, dificilmente será publicada; no entanto, mais facilmente uma imagem esteticamente apelativa, de conteúdo não científico é publicada.

Ao analisar o trabalho de três fotógrafos que colaboraram com a NGM é possível perceber mais a fundo uma série de questões: como a ciência e a fotografia se complementam nas páginas da revista; como a ciência é um catalizador para a produção de trabalho fotojornalístico; e a presença do trabalho fotográfico com origens científicas nos mercados da arte. Ao fazer a comparação entre este três fotógrafos - Steve McCurry, Michael Nichols e Martin Schoeller - e o seu trabalho, posso concluir que existem grandes diferenças entre os valores pelos quais as suas obras são comercializadas. O retrato é o género que vende a valores superiores, sendo o trabalho de McCurry sobrevalorizado devido também ao seu protagonismo. A imagem *A Rapariga Afegã* alcançou valores únicos, podendo concluir-se que o factor “impacto na sociedade” é valorizado pelos compradores, devendo ser contemplado na avaliação.

O fotojornalismo está intimamente ligado ao tema dos Direitos Humanos, que por sua vez se enquadra nas Ciências Sociais. Existem organizações, como a Amnistia Internacional, que se dedicam a atividades que integram a arte, as ciências e os DH, em projetos que contribuem para melhorar a qualidade de vida das populações.

Ao analisar o trabalho de fotojornalistas em três áreas distintas dos DH – situações de crise, o trabalho, e os direitos das mulheres – é possível concluir que existem imagens que contribuem para a prossecução dos DH, contribuindo também para criar iniciativas que visam mais profundamente acabar com a injustiça e alcançar a igualdade, como é o caso da ONG “Too young to Wed”, uma parceria com as Nações Unidas na luta contra o casamento infantil, iniciada por uma fotógrafa da NG a propósito de um trabalho para a revista. Existem ainda exposições realizadas ao longo da história, com trabalhos fotográficos humanitários e que são significativas nesta área. O fotojornalismo é um nicho nos mercados da arte, com um lugar muito próprio, mas que tem alguma expressão, em valor, quando imagens consideradas icónicas são comercializadas em leilão, como é o caso de a *A Mãe Migrante*.

## 5. Bibliografia

- Anon. (1970), *Photography as a Tool*, New York, Time Life Books.
- Barthes, Roland (1984), *Camera Clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira (Edição original 1980).
- Barthes, Roland (1957), *Mythologies*, Nova Iorque, The Noonday Press.
- Busst, Naomi Verity (2012), *Telling stories to a different beat: Photojournalism as a “Way of Life”*, Tese de Doutoramento em Filosofia, Queensland, Escola de Humanidades e Ciências Sociais, Universidade Bond.
- Cartier-Bresson, Henri (1952), *The Decisive Moment*, New York, Verve and Simon and Schuster.
- Corcy, Marie Sophie (2014), “A invenção e o reconhecimento da fotografia científica. O exemplo do Museu Conservatoire des Arts et Métiers” em Fernanda M. Costa e Maria Estela Jardim, *100 Anos de Fotografia Científica em Portugal (1839-1939)*, Lisboa, Edições 70.
- Costa, Fernanda Madalena, Maria Estela Jardim (2014), *100 Anos de Fotografia Científica em Portugal (1839-1939)*, Lisboa, Edições 70.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari (1992), *O que é a Filosofia?*, Lisboa, Presença.
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea (2001), I Volume A-F, p. 1418, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo.
- Della Porta, Giambattista (1658), *Natural Magic*, London, Thomas Young e Samuel Speed.
- Edwards, Elizabeth (1992), *Anthropology and Photography, 1860-1920*, London, Yale University Press, New Haven and London, The Royal Anthropological Institute London.
- Fahey, Jr., John M., Gilbert M. Grosvenor, Nina D. Hoffman, National Geographic Society (2003), *Através das Lentes, National Geographic – Uma Janela Sobre o Mundo*, Sérgio H. Coimbra e Robin Perry.
- Ferries, Timothy (2015), “Os Grandes Êxitos do Hubble”, *National Geographic Portugal*, nº 171, p. 9.
- Fulton (1988), *Eyes of time: photojournalism in America*, Nova Iorque, New York Graphic Society.
- Geographic, National (2015), “A cor do infinito”, *National Geographic Portugal*, nº 171, p.1.
- Goodman, Nelson (1976), *Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, Lisboa, Gradiva.
- Gould, Stephen Jay, Rosamond Wolff Purcell (2000), *Crossing over: where art and science meet*, New York, Three Rivers Press.
- Gould, Stephen Jay (2000), Prefácio em Gould, Stephen Jay, Rosamond Wolff Purcell, *Crossing over: where art and science meet*, New York, Three Rivers Press.
- Isaacson, Andy (2016), “Perigo: Degelo. A camada de gelo do Ártico está a diminuir. O que acontecerá ao planeta?”, *National Geographic Portugal*, nº 178, p. 8 – 17.
- Jardim, Maria Estela (2014), “A cartografia e os processos fotomecânicos” em Fernanda M. Costa e Maria Estela Jardim, *100 Anos de Fotografia Científica em Portugal (1839-1939)*, Lisboa, Edições 70.
- Martin, Paul (2003), Introdução em Fahey, Jr., John M., Gilbert M. Grosvenor, Nina D. Hoffman, National Geographic Society (2003), *Através das Lentes, National Geographic – Uma Janela Sobre o Mundo*, Sérgio H. Coimbra e Robin Perry.
- Morton, Christopher, Elizabeth Edwards (2009), *Photography, Anthropology and History, Expanding the Frame*, Surrey, Ashgate Publishing Limited.

- Newhall, Beaumont (1949), *The History of Photography, from 1839 to the Present Day*, New York, The Museum of Modern Art, Simon and Schuster.
- Newman, Cathy (2002), "A Life Revealed", *National Geographic* (Online), Abril, 201 (4). Disponível na base de dados da National Geographic.
- Panzer, Mary (2005), *Things as they are, Photojournalism in context since 1955*, New York, Aperture Foundation and World Press Photo.
- Peres, Isabel Marília (2014), "Processos fotográficos históricos", em Fernanda Madalena Costa, Maria Estela Jardim (orgs.), *100 Anos de Fotografia Científica em Portugal (1839-1939)*, Lisboa, Edições 70.
- Perlmutter, David D. (1995), "Opening Up Photojournalism", *Visual Communication Quarterly* (Online), 2, (2), p. 9 - 11.
- Scherer, Joanna (1992), "The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry", em Elizabeth Edwards, *Anthropology and Photography, 1860-1920*, London, Yale University Press, New Haven and London, The Royal Anthropological Institute London.
- Sontag, Susan (1994), *Against Interpretation*, London, Vintage 2001.
- Sontag, Susan (2005), *On Photography*, New York, RosettaBooks LLC.
- Wells, Liz (2000), *Photography: A Critical Introduction*, New York, Routledge.

#### Referências Online:

- ACE Gallery. Disponível em: <http://acegallery.net/>
- Amazona Images. Disponível em: [www.amazonasimages.com/](http://www.amazonasimages.com/)
- AMNESTY INTERNATIONAL. Disponível em: [www.amnestyusa.org](http://www.amnestyusa.org)
- AUTOGRAPH ABP. Disponível em: <http://autograph-abp.co.uk/exhibitions/human-rights-human-wrongs-london>
- Artists for Human Rights. Disponível em: [www.artistsforhumanrights.org/](http://www.artistsforhumanrights.org/)
- ARTSY. DISPONÍVEL EM: [www.artsy.net/artist/martin-schoeller/auction-results](http://www.artsy.net/artist/martin-schoeller/auction-results)
- CAMERA WORK. Disponível em: <http://camerawork.de>
- Campbell, David (2014), "The Integrity of the Image" (online), consultado em 21.01.2015. Disponível em:  
[http://www.worldpressphoto.org/sites/default/files/upload/Integrity%20of%20the%20Image\\_2014%20Campbell%20report.pdf](http://www.worldpressphoto.org/sites/default/files/upload/Integrity%20of%20the%20Image_2014%20Campbell%20report.pdf)

Campbell, David (2015), "Photojournalism, advocacy and change" (online), consultado em 14.03.2016. Disponível em: <https://www.david-campbell.org/2015/04/30/photojournalism-advocacy-change-marcus-bleasdale-human-rights-watch-central-african-republic/>.

Cockburn, Andrew (2003), "Escravos do Século XXI" (online), consultado em 08,04.2013. Disponível em: <http://ngm.nationalgeographic.com/ngm/0309/feature1/>.

Draper, Robert (2013), "The Power of Photography", *National Geographic* (Online), Outubro. Disponível na base de dados da National Geographic.

ESCRITÓRIO DE ARTE. Disponível em: [www.escriitoriodearte.com/artista/sebastiao-salgado/](http://www.escriitoriodearte.com/artista/sebastiao-salgado/)

ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY. Disponível em: [www.etymonline.com](http://www.etymonline.com)

Geographic, National (2009), "National Geographic Image Sales to Offer Rare, Vintage Prints, Illustrations from Extensive Archive in Limited Release, Steven Kasher Gallery Signs on as Exclusive Partner" (online), consultado em 16.02.2016. Disponível em: <http://press.nationalgeographic.com/2009/08/13/image-sales-offer-rare-vintage-prints-illustrations/>

Gorney, Cynthia, Stephanir Sinclair, "Child Brides" (online), consultado em 11.04.2016. Disponível em <http://ngm.nationalgeographic.com/2011/06/child-brides/gorney-text>

Jodi Cobb. Disponível em: <http://www.jodicobb.com/>

Harcourt, Glenn (2013), "Martin Schoeller: Identical, Double your pleasure at ACE Gallery" (online), Artillery, consultado em 23.03.2016. Disponível em <http://artillerymag.com/martin-schoeller-identical-2/>

Hesse, Monica (2012), "National Geographic's auction of images fetches \$3.8 million", The Washington Post, consultado em 12.02.2016. Disponível em: [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/national-geographics-auction-of-images-fetches-38-million/2012/12/06/5a875e48-3fd6-11e2-a2d9-822f58ac9fd5\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/national-geographics-auction-of-images-fetches-38-million/2012/12/06/5a875e48-3fd6-11e2-a2d9-822f58ac9fd5_story.html)

Kennedy, Randy (2009), "Treasures From an Underground Trove", *The New York Times*, (Online). Disponível em [http://www.nytimes.com/2009/08/19/arts/design/19geographic.html?\\_r=2&scp=3&sq=National%20Geographic&st=cse](http://www.nytimes.com/2009/08/19/arts/design/19geographic.html?_r=2&scp=3&sq=National%20Geographic&st=cse).

Miller, Peter (2012), "A Thing or Two About Twins", *National Geographic* (Online), Janeiro, p. 3 – 10. Disponível na base de dados da National Geographic.

Mukherjee, S. Romi (2012), "Linking science and human rights: Facts and figures", *SciDev.Net* (Online), 26 de Setembro. Disponível em: [www.scidev.net](http://www.scidev.net), consultado em 10.03.2016.

Michael Nichols. Disponível em: [www.michaelnicknichols.com/bio/](http://www.michaelnicknichols.com/bio/)

National Geographic. Disponível em: <http://photography.nationalgeographic.com/photography/photographers/photographer-stephanie-sinclair/>

Origem da Palavra. Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/site/>



Popova, Maria (2013), “The Story Behind the Iconic “Migrant Mother” Photograph and How Dorothea Lange Almost Didn’t Take it”. Consultado em 03.03.2016. Disponível em: <https://www.brainpickings.org/2013/11/06/dorothea-lange-migrant-mother-elizabeth-partridge/>

Steve McCurry. Disponível em: [www.mostrastevemccurry.it/](http://www.mostrastevemccurry.it/)

Steve McCurry. Disponível em: [stevemccurry.com/](http://stevemccurry.com/)

Simons, Jake Wallis (2015), *The story behind the world's most famous photograph*, CNN Arts, data de edição: 29.06.2015 (18:41), consultado em 05 Fevereiro 2016. Disponível em: <http://edition.cnn.com/2015/03/23/world/steve-mccurry-afghan-girl-photo/>

TED. Disponível em: “Sebastião Salgado: o silencioso drama da fotografia” (2013) [www.ted.com/talks/sebastiao\\_salgado\\_the\\_silent\\_drama\\_of\\_photography?language=pt#t-222691](http://www.ted.com/talks/sebastiao_salgado_the_silent_drama_of_photography?language=pt#t-222691)

THE FAMILY OF MAN. Disponível em: [www.steichencollections.lu/en/the-family-of-man](http://www.steichencollections.lu/en/the-family-of-man)

THE PHOTOGRAPHERS GALLERY. Disponível em: <http://thephotographersgallery.org.uk>

WOMEN OF VISION. Disponível em: <http://wovexhibition.org/>

## **Anexos**

Anexo I – Fotografias e imagens referentes ao Capítulo 1.

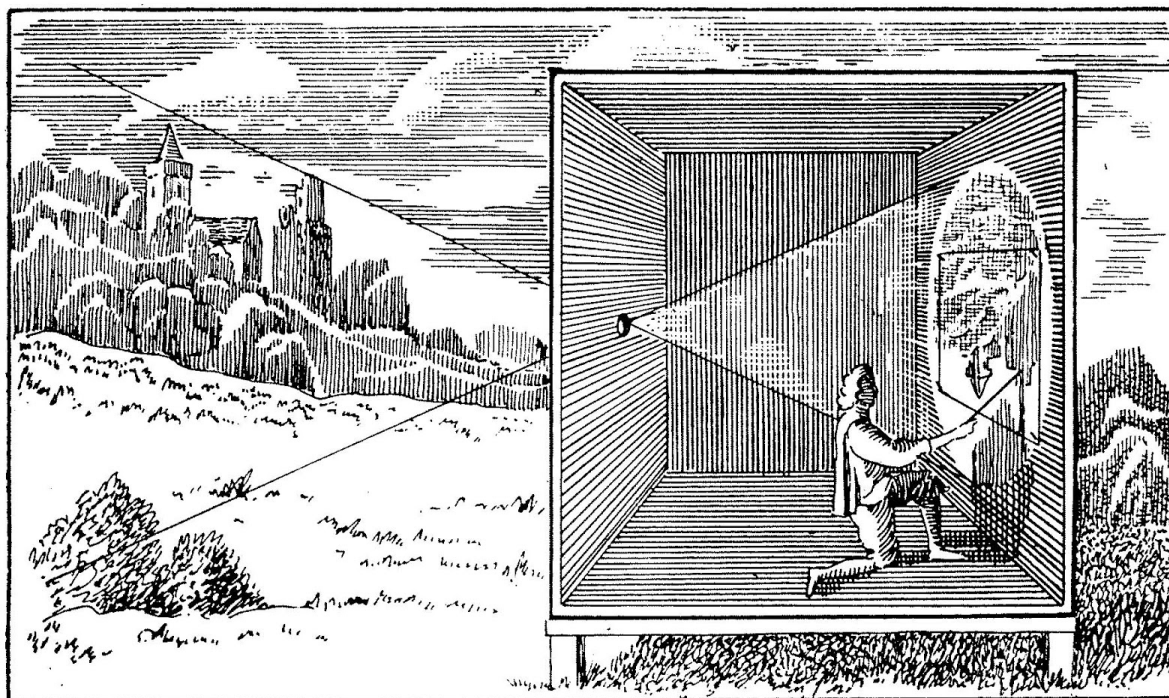


Figura 1.1. - As primeiras câmaras escuras.



Figura 1.2. – “The Snow Garden”, 1895, de Peter Emerson (cortesia da Livraria da Universidade de Leicester).



Figura 1.3. – “Equivalente” (1929) de Alfred Stieglitz.

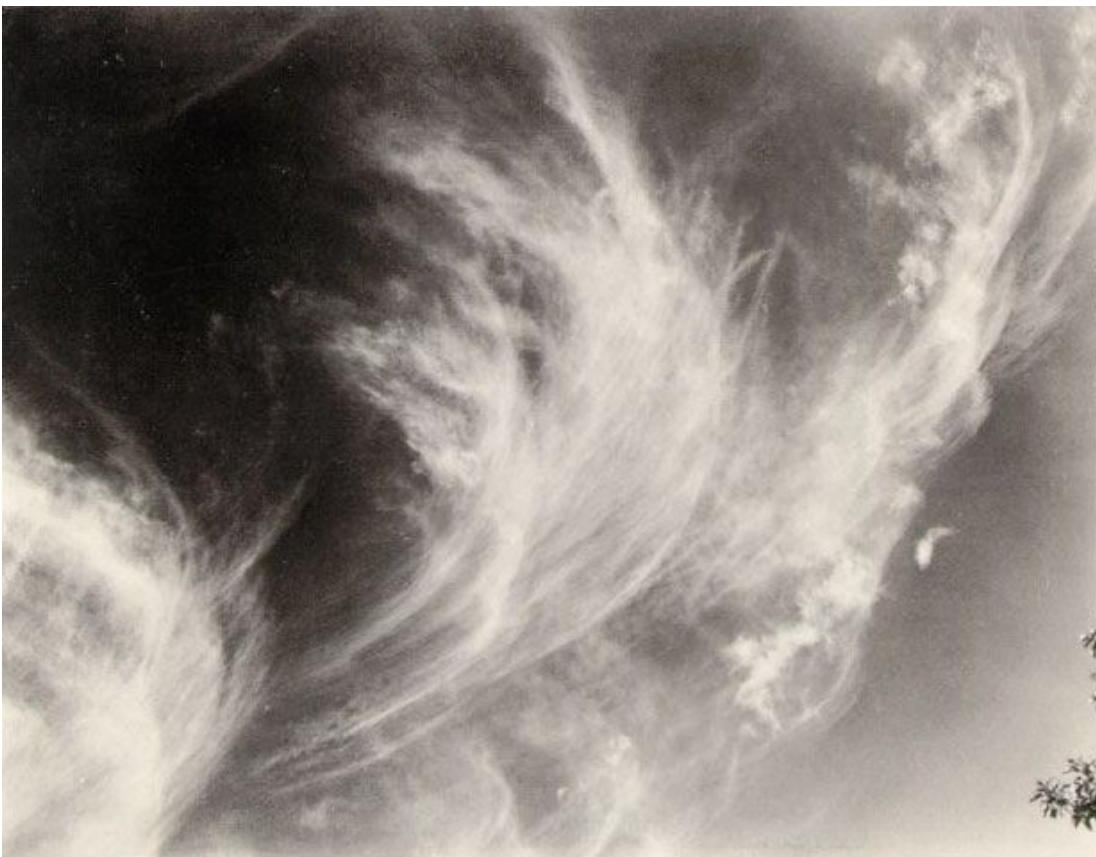


Figura 1.4. – “Equivalente” (1930) de Alfred Stieglitz.



Figura 1.5. – Fotografia de Martin Parr do livro “*Home and Abroad*”, 1993.



Figura 1.6. – Fotografia de Martin Parr da série “*Last Resort*”, 2009.

## **Anexo II – Código de Ética da Associação Nacional de Fotógrafos da Imprensa Norte Americana.**

1. Ser preciso e abrangente na representação dos temas.
2. Resistir a ser manipulado por oportunidades fotográficas encenadas.
3. Ser completo e fornecer contexto ao fotografar ou registrar os temas. Evitar estereotipar indivíduos e grupos. Reconhecer e trabalhar para evitar apresentar os preconceitos individuais no trabalho.
4. Tratar todos os assuntos com respeito e dignidade. Dar consideração especial a temas vulneráveis e compaixão a vítimas de crime e de tragédia. Intervir em momentos privados de aflição apenas quando o público tem uma necessidade justificável e primordial de ver.
5. Ao fotografar os assuntos não contribuir intencionalmente para alterá-los, ou procurar alterar ou influenciar os eventos.
6. A edição deve manter a integridade do conteúdo e do contexto das imagens fotográficas. Não manipular as imagens, adicionar ou alterar de alguma forma que possa induzir os leitores em erro, ou que os faça deturpar os sujeitos.
7. Não pagar a fontes, ou a sujeitos, ou recompensá-los materialmente por informação ou participação.
8. Não aceitar prendas, favores ou compensações dos que possam procurar influenciar a cobertura dos eventos.
9. Não sabotar intencionalmente os esforços de outros jornalistas.

Idealmente, os jornalistas visuais devem:

1. Procurar assegurar que os assuntos do público são conduzidos em público. Defender os direitos de acesso para todos os jornalistas.
2. Pensar proativamente, como um estudante de psicologia, sociologia, política, e de arte, para desenvolver uma visão e apresentação únicas. Trabalhar com um apetite voraz pelos eventos correntes e pelos media visuais contemporâneos.
3. Ambicionar o acesso total e sem restrições aos sujeitos, recomendar alternativas para oportunidades rasas ou apressadas, procurar uma diversidade de pontos de vista, e trabalhar para mostrar pontos de vista menos populares ou não notados.
4. Evitar envolvimento políticos, cívicos e empresariais, ou outras ocupações que comprometam, ou dêem a aparência de comprometer a própria independência jornalística.
5. Ambicionar ser discreto e humilde ao lidar com os sujeitos.
6. Respeitar a integridade do momento fotográfico.
7. Ambicionar, pelo exemplo e influência, manter o espírito e padrões elevados expressos neste código. Quando confrontado com situações nas quais a ação apropriada não é clara,

procurar o aconselhamento daqueles que exibem os padrões mais elevados na profissão. Os jornalistas visuais devem estudar continuamente a sua arte, e a ética que a guia.

**Anexo III - Entrevista à National Geographic Portugal (NGP) – Respondida por Gonçalo Pereira, Diretor Geral, na sede em Portugal, a 28 de Março 2016, das 11h às 11h45m.**

**Pergunta 1 – Na tese abordo a fronteira entre a arte e ciência no fotojornalismo, e em particular na National Geographic Society. No primeiro capítulo faço um enquadramento teórico e no segundo falo dos casos práticos da NGS. Como surgiu a fotografia na NG?**

**Gonçalo Pereira** - A National Geographic Magazine começou muito como a *Science* hoje em dia ainda é: uma revista de puramente cientistas, onde cientistas iam publicar trabalhos. Nessa ótica, a fotografia era considerada um recurso dos meios mais populares, da imprensa mais popular. A primeira ilustração na NG data de 1889 – era um mapa topográfico, de suporte de suporte de um artigo. No ano seguinte, publica-se uma fotografia para grande escândalo da comunidade científica. Uma das historietas que contamos com graça na NG, e que hoje é a imagem de marca da revista, é que faltavam páginas para uma das publicações de 1905 e o editor, o Grosvenor, deita mão de um conjunto de estampas que tinha ali e agrega a uma reportagem sobre Lhasa no Tibete (é um destino exótico no Tibete), e ele junta ao texto formal um conjunto de estampas e fica na dúvida se vai ser despedido ou vai ser premiado, e na verdade os membros da NG, que era uma revista só por assinatura nos primeiros vinte ou trinta anos, adoram a ideia e começam a pedir mais. A fotografia entra assim por acidente, como recurso acidental numa revista que começou por ser só científica. Depois há várias vicissitudes, enfim...

Não começou com foco para o grande público. Aquilo é uma revista de homens ilustres, da melhor sociedade de Washington do ponto de vista científico, e não está pensada para ser o que é hoje, enfim...tentar chegar ao mínimo denominador comum, levar a ciência a todas as casas. Não é essa a fórmula na origem da revista, nem pouco mais ou menos. Começa à medida que a revista se vai expandindo e que as pessoas começam a responder, e que a revista vai crescendo até atingir o máximo que foi nos anos 70, que foi os vinte milhões de circulação. Hoje é um pouco menos porque a televisão vai matando um bocadinho a revista, e o fascínio já não é a mesma coisa. As publicações de nicho começaram também a fazer estragos, digamos assim. A revista basicamente, desde 1888 até agora assenta muito nos mesmo pilares: uma história de arqueologia por mês, uma história de culturas/antropologia (portanto, de cultura humana), uma história de vida selvagem/história natural, e uma história de ciência e tecnologia que pode ser espaço, pode ser inovações científicas. Estes são os

quadro grandes pilares da NG desde então, e a fórmula não tem mudado muito. Se estudar um dos nossos números recentes, costuma ser isso. E a partir do momento em que há publicações especializadas, uma revista só de arqueologia, uma revista só de astronomia, quem gosta só daquele tema tem tendência a ir atrás dessas revistas e a não ir para uma revista que lhes dá um leque um bocadinho mais abrangente.

**Pergunta 2 – O foco, então, terá mudado um pouco da comunidade científica propriamente dita para uma comunidade mais alargada?**

**G.P.**<sup>27</sup> - Sim. Eu dataria essa mudança aos anos 20, a partir do momento em que se assumiu “vamos fazer uma revista para o público em geral”. Outra questão importante foi a das expedições científicas, portanto, a NG constituiu-se como uma sociedade científica que atribuía bolsas, ainda hoje atribui (o último levantamento que vi, no ano passado, dizia que já tinha atribuído 10.000 bolsas em 120 anos) bolsas de exploração e a partir dos anos 20 esses projetos de exploração passam a ser tema de reportagens. Há coisas anteriores, como a descoberta de Machu Picchu - a cidade perdida dos Incas - que é de 1911. É uma expedição científica parcialmente financiada pela NG, mas data dos anos 20 esta ideia de “vamos atribuir dinheiro para cientistas fazerem investigação nas mais variadas áreas, partindo princípio que depois daí também poderemos construir reportagens sobre isto”. Aí o historial é longo, de projetos científicos que nasceram com o financiamento da NG e depois foram vistos nas páginas da revista, por exemplo, as campanhas da Jane Goodall com os chimpanzés da Tanzânia, que foi financiamento da NG e depois se converteu em história. Há aqui uma dimensão muito especial em relação às restantes publicações do mundo: tem uma dualidade sendo por um lado financiadora de expedições e por outra um recetáculo dos resultados quando os resultados são espetaculares.

Está muito envolvida quer na conquista do pólo Norte, quer na do pólo Sul. Já o tema das alterações climáticas é muito muito recente, até diria que não fomos dos primeiros a entrar no comboio das alterações climáticas do ponto de vista jornalístico. Estou a lembrar-me de uma capa célebre da *News Week* na década de 90, onde já falava das alterações climáticas, e a NG duvidou de que já existisse evidência suficiente. Hoje em dia não há muitas revistas que tenham feito tanto sobre as alterações climáticas, mas demorámos a entrar nesse comboio.

**Pergunta 3 - Qual é, para si, o papel da fotografia na atividade da National Geographic, atualmente?**

**G.P.** - Foram sendo vários papéis. O papel da fotografia vai mudando. Ela começa por ser

---

<sup>27</sup> A partir deste momento Gonçalo Pereira será representado pelas iniciais G.P.



um mero documento; é fotografia documental, uma tentativa de captar em fotograma a realidade tal como a vimos (há esse mito no jornalismo da objetividade pura, da realidade como espelho) e a fotografia capta essa dimensão melhor do que qualquer outra, porque durante muito tempo acredita-se que o que está na fotografia é uma prova mais completa do que propriamente o texto, que pode ser manipulado e a fotografia não. Hoje sabemos que não é bem assim.

Até aos anos 20/30 é um mero documento, e é verdade que ao longo desta fase a revista se colocou na dianteira de tudo o que foi inovação da fotografia: as primeiras fotografias a cores, as primeiras fotografias subaquáticas, as primeiras fotografias noturnas de vida selvagem, é tudo publicado na NG. Há um homem fundamental do ponto de vista da fotografia, sobretudo de oceanos, um homem que fotografa cinquenta anos para a NG, que é o Luis Marden (que chegou na fase final da vida dele a trabalhar com o Cousteau). O legado de Marden é muito importante e é um pioneiro, desse ponto de vista, e durante muito tempo a revista está nessa esteira, aliás ainda hoje. É muito nessa linha que a revista se define na primeira metade do século XX: onde houver inovação de fotografia nós vamos tentar usá-la. É curioso que ainda hoje tentamos mas hoje não é fácil inovar porque toda a gente está a fazer tudo; mas se pensar nas primeiras fotografias feitas com drone - há dois anos publicámos um tema de capa no Serengeti com os leões, tema que nos tomou dezoito meses de trabalho de campo, em que Michael Nichols levou robots drones para tentar fotografa-los uma vez que os leões são essencialmente noctívagos, acabando por fotografá-los depois com robótica aproximada dos animais e tentar captar o ritmo de vida de um espécie que é essencialmente noturna. Vamos inovando, mas hoje em dia já não é possível dizer que somos os únicos a fazer isto ou aquilo; tentamos não nos atrasar em relação a inovações da fotografia. Há um aspeto muito curioso do ponto de vista da técnica, que é termos sido dos últimos a adotar a fotografia digital. Eu lembro-me de um seminário no início de 2005 em Washington, em que umas das frases chave era “enquanto houver lojas a venderem filme Kodak ou filme de fotografia, nós vamos continuar”. Em Setembro aconteceu o *Katrina* e em Novembro a revista pôs cá fora uma edição especial praticamente toda com fotografia digital; foi um marco e hoje em dia, se não 100%, 98% das fotografias que saem na revista são digitais. Mas fomos resistentes desse ponto de vista, demorámos muito a assumir que o digital conseguiria acompanhar o que nós precisamos na fotografia.

Depois há uma segunda fase, à medida que a NGS passa a ser mais dotada financeiramente - e continua a ser uma organização não governamental, pelo menos até ao ano passado – em que houve um fluxo grande de dinheiro a partir dos anos 20 e como resultado disso puderam-se fazer abordagens jornalísticas e fotográficas que não se faziam em mais lado nenhum: são as campanhas de oito meses a fotografar um tema, com quarenta ou cinquenta fotógrafos espalhados pelo globo em várias campanhas de longos

meses, para um fluxo de produção que vai sendo publicado ao longo dos meses. É uma fase de ouro que dura quarenta anos, até à década de 60, e que marca muito a imagem que as pessoas associam à NG, de imagens espetaculares; só se consegue apanhar um comportamento muito especial de um animal se se estiver meses com ele - num safari de um dia no Serengeti não se consegue fazer nada que o turista não possa fazer por sorte. Deste ponto de vista, ir três meses para um pólo, ir três meses fotografar leões, acaba por marcar muito aquilo que a revista fez, mas ainda é um registo, para mim, muito documentalista, muito pouco jornalístico se compararmos com as abordagens da *Time* ou da *News Week* que são de fotojornalismo puro e duro.

É nos anos 70, quando a revista faz uma evolução e os quatro pilares que à pouco lhe dizia – arqueologia, cultura, vida selvagem/história natural, e ciência e tecnologia – que lhe juntam uma quinta dimensão, que não está sempre na revista mas que está com muita frequência - os *Current Affairs* (irmos a um ponto do mundo, que não tem necessariamente de estar na agenda dos *media* globais, e contar a história atual desse país), e desse ponto de vista a abordagem teve de ser pela primeira vez fotojornalística, já não fazendo sentido a ideia do documentalista que lá está três meses a registar a ambiência. Esta dimensão coexiste com a abordagem documentalista, eu diria que uma não substitui a outra. Nós temos nos nossos números com muita frequência duas vertentes da fotografia, a documentalista e a fotojornalística.

#### **Pergunta 4 - Onde reside a fronteira entre a fotografia e a ciência?**

**G.P.** - São artes diferentes. A fotografia científica cumpre determinados requisitos, e deve ser o mais objetiva possível, e em último caso, se necessário, a técnica e a estética devem subjugar-se ao rigor, à tentativa de demonstração da realidade. Quero eu dizer que para fotografar um peixe, numa abordagem científica, o domínio estético deve ser sempre dependente do rigor. Isto é válido tanto para a fotografia como para a ilustração. Entre ter uma ilustração que reconstitua o animal tal como ele é, com o número exato de vértebras e de escamas, ou uma fotografia que o apanhe em movimento arrastado...esta última tem um outro impacto mas para o cientista não tem qualquer valor, ou tem pouco valor. No caso da fotografia científica não pode a estética sobrepor-se.

Há documentos fotográficos que podem acompanhar um artigo na *Science* ou na *Nature*, que na NG não veriam a luz do dia. A imagem da palanca negra que saiu na *Science*, no ano que foi redescoberta a espécie no interior bravo de Angola, dificilmente veria a luz do dia na NG porque não tem critérios estéticos, e essa é uma fronteira que nós não atravessamos muitas vezes. Se o artigo for especificamente sobre uma descoberta científica, ou uma formulação científica, a própria imagem é fornecida pelos cientistas, mas o normal é não recorrermos a imagens científicas. O nosso adágio costuma ser: uma

história boa com más imagens é muito provável que não venha aqui a ser publicada; uma história mais ou menos, mas com imagens de impacto, talvez possa ser publicada com mais facilidade. A fotografia aqui domina.

**Pergunta 5 - Acha que há quem compre a revista apenas pelas imagens?**

**G.P.** - As pessoas associam à revista um património de qualidade fotográfica que não querem ver desperdiçado; se eu fraquejar deste lado e publicar imagens menos boas, dececionarei quem me lê.

**Pergunta 6 - Existem três momentos de abertura do espólio da NG ao mercado: um primeiro através da Steven Kasher Gallery, um segundo com o leilão na Christie's, e um último através do Found, o blog fotográfico.**

**G.P.** - Há um rácio de 40 imagens que publicavam para 400 que produziam, numa história, portanto há todo um volume de materiais nos arquivos da NGS que tem um valor, pelo menos histórico, que eu gostava de explorar aqui na revista. O volume de imagens é enorme.

**Pergunta 7 – É um património que tem de ser partilhado?**

**G.P.** - Eu acho que sim, já não faz sentido ter galerias e galerias de imagens que podem ter valor histórico para várias zonas do mundo. Existe a agravante de muitas das imagens estarem arquivadas na cabeça de Bill Booner, o arquivista da NG. Ele sabe onde estão as imagens e as biografias dos fotógrafos, facto que está sujeito às contingências da vida. Eu preferia que o espólio fosse partilhado, em vez de vendido. Gosto imenso da ideia das exposições; acho que há um património, mais em ilustração que em fotografia, de recriações que se faziam de propósito para a revista, de alguns dos maiores artistas americanos da primeira metade do século XX, que é constituído por peças de arte que não existem em mais lado nenhum e isso tem de ser dado a conhecer. A NGS é muito ciosa do seu espólio, eu entrei porque sou funcionário, mas nem eles não têm o *staff* necessário para fazer o acompanhamento de investigadores no terreno.

**Pergunta 8 - No terceiro capítulo abordo direitos humanos. Quais os fotógrafos ou imagens marcantes da NG a esse nível?**

**G.P.** - Não encontrará grande coisa. Tem a reportagem das noivas infantis de Stephanie Sinclair que faz muita coisa sobre os direitos das mulheres. Nos últimos anos, o jornalista Brian Christy, tem feito denúncias importantes sobre as vítimas do tráfico de animais exóticos, com repercussões evidentes nas questões de direitos humanos em vários pontos do globo. A dupla Robert Draper e Pascal Maitre, têm produzido reportagens poderosas

sobre Madagáscar, a Somália ou o Congo, procurando medir as repercussões da política e da guerra no estilo de vida de cada uma destas populações.

#### **Anexo IV – Fotografias e imagens referentes ao Capítulo 2.**



Figura 2.1. – Carregadores transportam um carro em varas através de um riacho. Fotografia de Volkmar Wentzel, 1950. (parte da coleção de imagens icónicas da National Geographic Creative).



Figura 2.2. – Caça ao veados de cauda branca com uma câmara, Michigan Norte, 1930, por Sir George Shiras III (congressista americano).



Figura 2.3. – Capa da revista da National Geographic, de 1985. Fotografia de Steve McCurry.



Figura 2.4. – Sharbat Gula, em criança e em adulta. Fotografias de Steve McCurry publicadas em 2002.



Figura 2.5. – “Aung San Suu Kyi e a bandeira” (1996), Ragoon, Burma. Fotografia de Steve McCurry.



Figura 2.6. – Agra (1983), Uttar Pradesh, Índia. Fotografia de Steve McCurry.



Figura 2.7. – Redwoods: as super árvores americanas, 2009. Fotografia de Michael Nichols.



Figura 2.8. – Imagem composta, de 94,49m e a coroa mais complexa alguma vez mapeada, 2009. Imagem de Micheal Nichols/National Geographic Creative.



Figura 2.9. – “Hillary Clinton”, 2015. Fotografia de Martin Schoeller.



Figura 2.10. – “Jeff Koons com peça de cabeça floral”, Nova Iorque, 2013. Fotografia de Martin Schoeller.



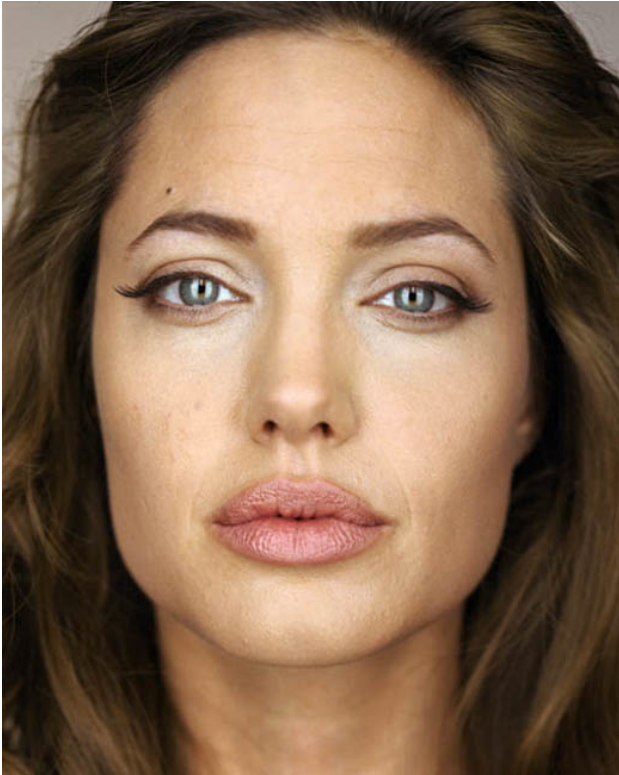


Figura 2.11. – “Anjelina Jolie”, 2004. Fotografia de Martin Schoeller.



Figura 2.12. – Biólogos procuram gelo manchado de castanho pelas algas. Fotografia de Maria Stenzel/National Geographic Creative, Oceano do Sul, Antártica.



Figura 2.13. – Pinguins descansam no topo de um iceberg. Fotografia de Maria Stenzel/National Geographic Creative, Ilhas Candlemas, Antártica, 2006.



Figura 2.14. – Glaciar, Antártica, 1911-1912. Imagem de Herbert Ponting.



Figura 2.15. – “Os Pilares da Criação”, 2014. Fotografia da NASA; ESA; Equipa Hubble, STScI/AURA.

**Anexo V – Fotografias e imagens referentes ao Capítulo 3.**

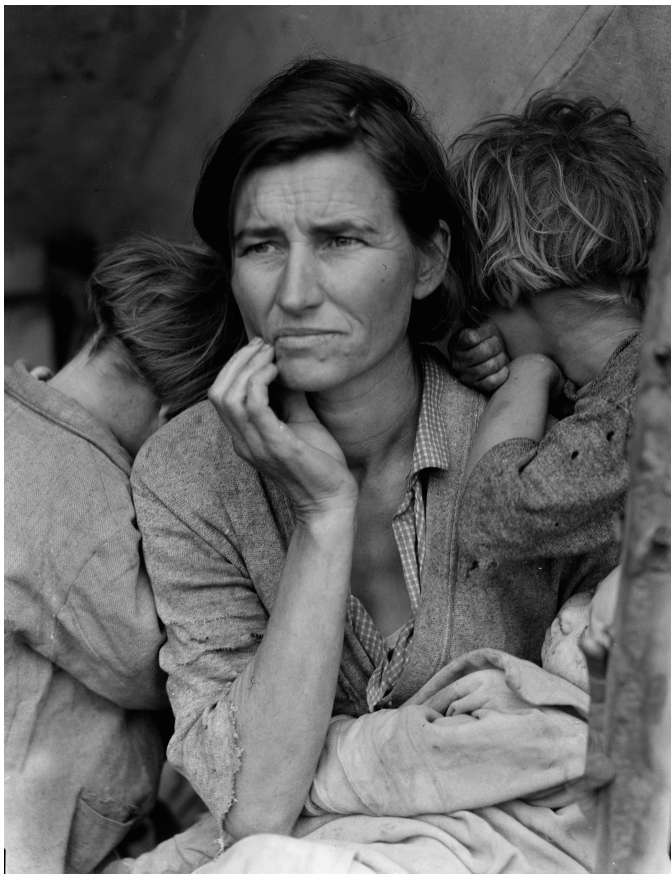


Figura 3.1. – “Mãe Migrante”, 1936. Fotografia de Dorothea Lange, Califórnia.



Figura 3.2. – Mina de Ouro da Serra Pelada, Brasil, 1986. Fotografia de Sebastião Salgado.



Figura 3.3. – Trabalhadores da cana do açúcar, Cuba, 1988. Fotografia de Sebastião Salgado.



Figura 3.4. – A escrava sexual Sureka na cela em que passa a maior parte do tempo, e a que chama casa, 2003. Imagem de Jodi Cobb para 21st Century Slaves.



Figura 3.5. – Demasiado novas para casar, 2011. Fotografia de Stephanie Sinclair publicada no artigo Child Brides.