

Anabela de Sousa Lopes é Professora Coordenadora da Escola Superior de Comunicação Social (ESCS/IPL). Investigadora integrada do ICNOVA, tem formação em Ciências da Comunicação (Doutoramento, Mestrado e Licenciatura). Coordenou cursos de licenciatura e de mestrado na ESCS e lecionou, igualmente, na Universidade de Cabo Verde e no curso de doutoramento em Ciências da Comunicação do ISCTE. É autora de vários artigos sobre os *media* e o jornalismo e publicou dois livros: *CD Áudio-Efeitos de Singularidade e Tecnologias da Comunicação: Novas Domesticações*.

Assunção Gonçalves Duarte é doutoranda em Media Digitais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL). O seu projeto de investigação está associado ao iNOVA Media Lab do ICNOVA e versa o tema "O GIF animado como facilitador das narrativas visuais do jornalismo digital e da cultura participativa". É licenciada em Comunicação Social pela FCSH-UNL e em Design pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. Como designer gráfico de comunicação tem criado, entre outros, conteúdos para a área da Educação em Conservação Ambiental e Cidadania. Leciona unidades curriculares na área da imagem e multimédia, nomeadamente na Escola Superior de Comunicação Social.

Fátima Lopes Cardoso é doutorada em Ciências da Comunicação, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa, mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação, pelo ISCTE, e licenciada em Jornalismo, pela Escola Superior de Comunicação Social (ESCS). Jornalista em vários títulos da imprensa nacional desde 1997, investigadora do ICNOVA e professora adjunta na Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa (ESCS-IPL), desde 2006 leciona unidades curriculares na área de jornalismo escrito e das linguagens visuais. É autora do livro *Jornalistas-Escritores: A Necessidade da Palavra* e da coleção de 12 livros *Os Anos de Ouro do Cinema Português*.

Jacinto Godinho é jornalista dos quadros da RTP (Rádio e Televisão de Portugal) desde 1988. Como repórter fez vários trabalhos de investigação premiados, como *Tráfico de hormonas para a carne de vaca* (1993) e *Caça aos golfinhos nos Açores* (1994). Produziu e realizou várias séries documentais, como é o caso de *Ei-los que Partem – Uma história da Emigração Portuguesa* (2006); *A PIDE Antes da PIDE* (2016); *Quando a Tropa mandou na RTP* (2017); *A Gravação Secreta da Assembleia Selvagem* (2019) e *PCP: 100 anos a resistir* (2021). Foi por duas vezes galardoado com o Prémio Gazeta do Clube de Jornalistas. Doutorado em Ciências da Comunicação pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa, é investigador do ICNOVA e professor auxiliar do Departamento de Ciências da Comunicação da FCSH-UNL. Publicou os livros *As origens da reportagem – Imprensa* (2009) e *As origens da reportagem – Televisão* (2011).

Manuel Carvalho Coutinho é doutorado em Ciências da Comunicação, com Especialidade em Media e Jornalismo, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É autor de várias publicações, criador de conteúdos e experiente conferencista com um percurso de estudos na área de Jornalismo Literário, Media e Filosofia da Educação. Possui experiência profissional na área de investigação, recursos humanos e organização de eventos. Investigador integrado no centro de investigação CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa.

Maria José Mata é docente e foi coordenadora dos cursos de Licenciatura (2015-2017) e Mestrado (2017-2021) em Jornalismo da Escola Superior de Comunicação Social (ESCS/IPL). Investigadora integrada do ICNOVA – Instituto de Comunicação da Nova, é doutorada em Ciências da Comunicação, variante de Estudos dos Media e do Jornalismo pela FCSH-UNL e investiga e leciona nas áreas das teorias, das práticas e da deontologia do jornalismo, com particular interesse pelas questões relacionadas com as práticas e as representações jornalísticas visuais.

O Jornalismo Visual em Portugal – Contributos para uma História resulta de investigações realizadas por seis autores – Anabela de Sousa Lopes, Assunção Gonçalves Duarte, Fátima Lopes Cardoso, Jacinto Godinho, Manuel Carvalho Coutinho, Maria José Mata –, no âmbito do projeto *Para uma História do Jornalismo em Portugal*, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT-PTDC/COM-JOR/28144/2017). Como o título indica, apresenta contributos que concorrem para a história do jornalismo visual em Portugal. Organizada em quatro partes – História do Fotojornalismo nos séculos XX e XXI; História do Cinejornalismo e do Telejornalismo; A Informação Não Diária na RTP2; A Evolução da Infografia Jornalística em Portugal –, a obra convida a uma viagem no tempo que permite conhecer as principais tendências na evolução do jornalismo visual, em que se assinalam momentos históricos determinantes na produção noticiosa marcada pela fotografia, pela imagem televisiva e pela infografia.



ANABELA DE SOUSA LOPES • ASSUNÇÃO GONÇALVES DUARTE
FÁTIMA LOPES CARDOSO • JACINTO GODINHO
MANUEL CARVALHO COUTINHO • MARIA JOSÉ MATA

COLEÇÃO ESTUDOS E REFLEXÕES

O JORNALISMO VISUAL EM PORTUGAL

CONTRIBUTOS PARA UMA HISTÓRIA

O JORNALISMO VISUAL EM PORTUGAL: CONTRIBUTOS PARA UMA HISTÓRIA



9 789895 136784 9

 **POLITÉCNICO DE LISBOA**

**O JORNALISMO VISUAL EM PORTUGAL
– CONTRIBUTOS PARA UMA HISTÓRIA**

O JORNALISMO VISUAL EM PORTUGAL – CONTRIBUTOS PARA UMA HISTÓRIA

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto PTDC/COM-JOR/28144/2017 – Para uma história do jornalismo em Portugal.

This work is financed by national funds through FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., in the scope of the project PTDC/COM-JOR/28144/2017 – Towards a history of journalism in Portugal.



TÍTULO

O Jornalismo Visual em Portugal – contributos para uma história

AUTORES

Anabela de Sousa Lopes
Assunção Gonçalves Duarte
Fátima Lopes Cardoso
Jacinto Godinho
Manuel Carvalho Coutinho
Maria José Mata

EDITOR

Instituto Politécnico de Lisboa

DESIGN DA CAPA

Pedro Antunes
Assunção Gonçalves Duarte (fotomontagem)

EXECUÇÃO GRÁFICA

Gráfica 99

© Instituto Politécnico de Lisboa, 2022



Todos os direitos reservados

Setembro de 2022

ISBN 978-989-53678-4-9

DEP. LEGAL N.º 505 664/22

ÍNDICE

Introdução	9
-------------------------	----------

Parte I: História do Fotojornalismo nos Séculos XX e XXI

Cap.1. A fotografia na imprensa ilustrada e a lenta afirmação dos fotógrafos nas redações: da ditadura militar aos primeiros anos do Estado Novo.	17
<i>Maria José Mata e Manuel Carvalho Coutinho</i>	
Cap.2. De 25 de Abril de 1974 às primeiras décadas do novo milénio: Os últimos 40 anos da fotografia de imprensa em Portugal	69
<i>Fátima Lopes Cardoso</i>	

Parte II: História do Cinejornalismo e do Telejornalismo

Cap. 1. O jornalismo audiovisual antes da televisão.....	115
<i>Jacinto Godinho</i>	
Cap. 2. A inauguração da RTP e a primeira grande reportagem televisiva	141
<i>Jacinto Godinho</i>	
Cap. 3. O telejornalismo no tempo do Estado Novo. De 1956 a 1974	153
<i>Jacinto Godinho</i>	

Parte III: A Informação Não Diária na RTP2

Cap. 1. O nascimento de um novo canal: a informação não diária da RTP2, de 1968 a 1991	231
<i>Anabela de Sousa Lopes e Manuel Carvalho Coutinho</i>	
Cap. 2. A afirmação da identidade da RTP2: a informação não diária, de 1992 a 2010	257
<i>Anabela de Sousa Lopes e Manuel Carvalho Coutinho</i>	

Parte IV: A Evolução da Infografia Jornalística em Portugal

Cap.1. Infografia Impressa: das primeiras experiências do século XVIII à afirmação como género jornalístico no final do século XX.....	287
<i>Assunção Gonçalves Duarte</i>	
Cap.2. A Infografia Digital: de formato emblemático do jornalismo online do início do século XXI à integração nas narrativas multimodais do jornalismo digital moderno.....	339
<i>Assunção Gonçalves Duarte</i>	

INTRODUÇÃO

Este livro reúne contributos resultantes de investigações realizadas no âmbito do projeto *Para uma História do Jornalismo em Portugal* (FCT-PTDC/COM-JOR/28144/2017). Na primeira parte, tenta-se perceber como é que as imagens ocupam as páginas dos títulos mais relevantes da imprensa ilustrada, no período que medeia entre o fim da I República e os primeiros anos do Estado Novo (1926-1940), fortemente marcado pela censura, e de que modo o trabalho dos fotógrafos traduz o contexto político e as condições de exercício da profissão, na época. No 25 de Abril de 1974, qual foi o papel exercido pelos fotógrafos ao serviço de jornais e revistas, que transformações enfrentaram as editorias de fotografia na pós-revolução, com o aparecimento de alguma imprensa inspirada nas principais publicações europeias, e como tem evoluído o fotojornalismo nacional até ao presente.

Os dois capítulos apresentam-se como contributos para compreender como é que a fotografia, num primeiro momento da história do fotojornalismo, consegue atrair leitores, servindo como montra dos principais acontecimentos políticos, económicos e sociais do país, onde, no início do século XX, 70 por cento da população era analfabeta. Num período político conturbado, publicações como a *Ilustração Portuguesa* (1903-1924), com fotos de Joshua Benoliel, Vasco Serra Ribeiro e, entre outros, Diniz Salgado, revelavam já um forte sentido estético e jornalístico nas reportagens fotográficas e retratos publicados. Durante o Estado Novo, evidenciar-se-ão, em diferentes períodos, outros mestres da fotografia ao serviço de publicações variadas como *O Século Ilustrado* (logo nos primeiros anos), *Vida Mundial*, *Flama*, *Diário Popular* ou *A Capital*, como Eduardo Gageiro, Carlos Gil e João Ribeiro.

Apesar da qualidade fotográfica reconhecida ao pioneiro do fotojornalismo em Portugal, Joshua Benoliel, e a outros fotógrafos de renome, a editoria de fotografia só conseguiu impor a sua posição e ponto de vista, de forma mais generalizada, na rotina de produção jornalística e na escolha editorial das imagens, nas décadas de 80 e 90. Desde o início do século até ao 25 de Abril de 1974, os momentos em que a imagem de imprensa foi valorizada foram casuais e mais relacionados com o impacto de certos meios de comunicação e carisma de alguns protagonistas do que propriamente com a existência de uma cultura jornalística que tinha consciência da importância informativa da imagem, colocando-a ao mesmo nível do texto e do grafismo.

A confluência de fotógrafos com diferentes formações académicas, experiências profissionais e artísticas que compoem as redações, no final dos anos 1980 e anos 1990, favorece uma diversidade de olhares, tendências e pontos de vista que se refletem em algumas das principais publicações da época contribuindo para o enriquecimento do jornalismo visual português. Nas duas primeiras décadas do século XXI, vários fatores retiram lugar aos fotógrafos e diminuem drasticamente o número de profissionais nos quadros dos principais títulos de imprensa nacionais. Hoje, são os próprios fotógrafos que tentam valorizar e mostrar o seu trabalho fora das páginas dos jornais ou online realizando iniciativas diversas, como exposições, publicação de livros, criação de projetos singulares nas redes sociais, organização e participação em concursos, formação de coletivos ou associações e agências. As gerações mais seniores admitem, no entanto, que nunca o fotojornalismo português atingiu um nível tão elevado de qualidade, reconhecimento que se tem repercutido em concursos internacionais, como no *World Press Photo*.

Do fotojornalismo para a linguagem audiovisual, na Parte II – História do Cinejornalismo e do Telejornalismo, abordaremos os principais momentos do telejornalismo em Portugal. O *Telejornal* é o programa que há mais tempo informa, jornalisticamente, a maioria dos portugueses. Apesar de ser uma marca registada da RTP, o modelo criado pelo programa de informação chamado Telejornal, emitido pelo Serviço Público de Televisão e contratualizado à Rádio e Televisão de Portugal (RTP), um jornal de notícias do dia, emitido ao princípio da noite a iniciar o chamado *prime time* televisivo, foi também o modelo seguido

pelos dois principais canais de televisão privada, SIC e TVI quando surgiram nos inícios dos anos 1990, em Portugal. Por isso, em termos de telejornalismo, podemos incorporar, no conceito de “telejornais”, os programas *Jornal da Noite*, da SIC, *Jornal Nacional*, da TVI, e *Telejornal*, da RTP, porque apesar de apresentarem, particularmente, entre si, diferenças de formato e de estilo, no geral, são um formato de informação televisiva com totais semelhanças. Isto significa que todas as noites mais de três milhões de portugueses, à mesma hora, veem e ouvem notícias, apresentadas por um jornalista pivô e desenvolvidas em pequenas peças, que podem variar entre meio minuto e três minutos, em média.

Existe em Portugal uma diversificada oferta de informação, tanto nas formas tradicionais de imprensa, rádio e televisão, como nas mais modernas redes e plataformas digitais onde prolifera uma miríade de novos *media*. No entanto, tendo em conta as cada vez mais residuais audiências dos jornais impressos e das rádios, o desequilíbrio de números é impressionante. Os índices avassaladores das audiências televisivas indicam que, ainda hoje, apesar dos ecrãs digitais, metade dos portugueses ainda se informa quase exclusivamente através dos “telejornais”, ou seja, através de um serviço de telejornalismo. Os “telejornais” são, sem dúvida, o serviço noticioso mais importante da segunda metade do Século XX e das primeiras décadas do século XXI, em Portugal, e, portanto, fazer a história do telejornalismo é uma tarefa fundamental para se compreender a cultura jornalística na sociedade portuguesa.

O telejornalismo surgiu com o aparecimento da Radiotelevisão Portuguesa (RTP), em 1956 e 1957. Apareceu feito por uma geração de pioneiros da televisão, que, sem escola de jornalismo televisivo, foi lançada para os ecrãs em condições muito precárias, sob o olhar controlador de um regime que vigiava fortemente a comunicação social através dos Serviços de Censura e que desconfiava fortemente da televisão. A escola do “desenrascanço”, fazendo muito com poucos meios, marcou a aprendizagem da primeira geração de redatores e repórteres televisivos. Foi em “cima do joelho” que a pequena redação de informação televisiva preparou a primeira grande reportagem da televisão em Portugal, acompanhando a visita da Rainha Isabel II, em fevereiro 1957, ainda antes do início das transmissões regulares da RTP, que só começaram a 7 de

março. Dedicamos um capítulo a este episódio chamado *A inauguração da RTP e a primeira grande reportagem televisiva*.

O contexto que determinou a primeira redação de jornalismo televisivo influenciou muito a forma, o estilo e a prática do jornalismo audiovisual em Portugal. Os principais rostos das notícias, os profissionais que os portugueses primeiro identificaram como jornalistas, os locutores, não podiam sequer alterar uma linha, do que liam nos ecrãs. Durante 17 anos, os portugueses viram através do Telejornal da RTP, a “Guerra do Vietname”, a epopeia da “Chegada do Homem à Lua”, os protestos em Paris de “Maio de 68”, a “Invasão da Checoslováquia” pelos exércitos soviéticos. Mas não viram quase nada do assassinato do General Humberto Delgado, das crises académicas nas universidades de Lisboa e Coimbra e, especialmente, pouco viram da Guerra Colonial, que nunca teve sequer o nome de guerra na televisão portuguesa. Tudo isto será pormenorizado num capítulo sobre *As Origens do telejornalismo em Portugal*.

Mas antes do telejornalismo houve um período muito importante para o jornalismo visual e quase esquecido que são as décadas das “Actualidades cinematográficas”. As “Actualidades” foram a primeira forma que os humanos tiveram de verem notícia através das imagens em movimento. Até ao aparecimento da televisão, durante mais de meio século, os “cinejornais” projetados nas salas de cinema, antes do filme de ficção, foram o antepassado dos telejornais e o dispositivo onde se constituiu grande parte da arte (e dos vícios) de contar notícias através da linguagem audiovisual.

O problema é que as “Actualidades” em Portugal nunca foram realizadas por redações jornalísticas. Tinham por objetivo entreter os espectadores antes dos filmes e os exibidores evitavam levantar polémicas. Cinejornalismo ou propaganda é a dúvida que ainda hoje subsiste sobre as e que iremos desenvolver no capítulo sobre *O jornalismo audiovisual antes da televisão*.

Ainda com o foco na televisão portuguesa, os dois capítulos seguintes que integram a Parte III – A informação não diária na RTP2 revelam-nos o percurso realizado pelo chamado segundo canal, desde 1968 a 2010, sob um ângulo pouco presente nos estudos sobre a RTP2: a evolução dos programas de informação não diária transmitidos em horário nobre. O primeiro capítulo tem como recorte temporal o período que se inicia com

o surgimento da RTP2, até à entrada dos canais privados em Portugal, SIC e TVI, em 1992 e 1993, respetivamente.

O principal objetivo dessa incursão foi o de sistematizar informação de forma diacrónica que permitisse dar a conhecer as opções da área da produção de programas de informação relativas ao *prime time* do canal. A dispersão de parte desses dados e a ausência de registo disponível de factos que fazem a história da RTP2 justificaram a escolha desse contexto temporal e temático. Neste livro, estão vertidas algumas análises já apresentadas oralmente e publicadas no âmbito da I e II Conferência Internacional – História do Jornalismo em Portugal, do projeto *Para Uma História do Jornalismo*, que aqui se apresentam de forma mais aprofundada e com informação que se estende a todo o período contemplado no referido projeto, cujo limite temporal foi fixado no ano de 2010.

Com uma presença tímida na vida dos telespectadores portugueses, durante as primeiras duas décadas de existência, aproximadamente – em que a sua identidade ainda não se afirmava como absolutamente única e distinta da linha da RTP1 –, a RTP2 foi descobrindo e consolidando o seu papel de canal televisivo alternativo a uma grelha generalista. A pesquisa sobre os programas de informação não diária revelou precisamente a assunção dessa diferença, relativamente aos restantes canais televisivos portugueses, apostando a RTP2 em temáticas como o ambiente, a cultura, a cidadania, e preferindo o documentário à grande reportagem, por exemplo.

A última parte do livro – A evolução da infografia jornalística em Portugal – é dedicada à infografia, cuja história remonta ao tempo em que a ilustração começou a ser encarada como uma valorização da narrativa do texto escrito e integra o processo de transição entre cultura oral, escrita e visual vivido pelo homo sapiens, numa história que identificou, na informação gráfica, as propriedades mais eficientes e estimulantes para ajudar a humanidade a compreender o mundo e a melhorar a sua capacidade de agir sobre ele.

No ecossistema jornalístico, a história da infografia começa no momento em que, na Europa Ocidental, a imprensa concebeu um novo conceito de comunicação de massa que fez da informação visual um instrumento de ampliação da percepção e da cognição do texto escrito com o propósito de transformar leitores em cidadãos, capazes de criar e

expressar opiniões, agir e tomar decisões informadas. Seguimos a infografia jornalística nacional, desde a sua origem à atualidade, numa viagem que materializa a vertiginosa evolução tecnológica das últimas décadas, exprime a instabilidade do jornalismo enquanto modelo de negócio e testemunha o percurso atribulado de um dos mais versáteis formatos visuais na história recente do jornalismo.

Da fotografia de imprensa à infografia digital, *O Jornalismo Visual em Portugal – Contributos para uma História* reúne o trabalho de um grupo de investigadores que, não conseguindo juntar todas as peças do *puzzle* que é a história dos *media* em Portugal, tenta contribuir para documentar que evolução tem ocorrido na linguagem jornalística de natureza visual e identificar as principais tendências de produção noticiosa com recurso à fotografia, imagem televisiva e infográfica.

Parte I

História do Fotojornalismo nos Séculos XX e XXI

A fotografia na imprensa ilustrada e a lenta afirmação dos fotógrafos nas redações: da ditadura militar aos primeiros anos do Estado Novo.

Maria José Mata

Escola Superior de Comunicação Social (ESCS/IPL) e ICNOVA
mmata@escs.ipl.pt
ORCID ID: 0000-0002-3819-4459
CIÊNCIA ID: 1D1C-1B70-6F29

Manuel Carvalho Coutinho

CECC (FCH-UCP)
manueljoaocc@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-6562-0188
CIÊNCIA ID: 061B-4A3F-18B3

Introdução

O capítulo aqui apresentado pretende, em traços gerais, dar um contributo para entender o modo como as imagens ocuparam as páginas dos títulos mais relevantes da imprensa ilustrada durante o período compreendido entre a instauração ditadura militar (após o golpe de Estado de 28 de Maio de 1926) e os primeiros anos (até 1940) do regime do Estado Novo (correspondente à 2.^a República, institucionalizada pela Constituição de 1933), tendo como pano de fundo o desenvolvimento do fotojornalismo moderno e a entrada dos fotógrafos nas redações.

Com base na pesquisa bibliográfica e hemerográfica e na análise de discurso visual, procede-se à caracterização das imagens usadas naquelas publicações para noticiar os acontecimentos reportados nas suas páginas. O modo como a iconografia jornalística retrata e reflete um contexto político conturbado, marcado, em diferentes momentos, por tentativas de revolta, por uma forte repressão policial e pela instauração da censura à imprensa, é entendido no contexto da afirmação da fotografia nas páginas da imprensa, onde conquista progressivamente espaço ao

desenho e à gravura, reforçando o discurso testemunhal inerente à sua condição de imagem técnica.

No período em análise regista-se o surgimento de várias publicações ilustradas, algumas com um papel mais relevante do ponto de vista da inovação visual, a que daremos ênfase particular. Igualmente assinalável é o aparecimento de vários fotógrafos que irão assinar trabalhos de relevo na imprensa desta década e seguintes. Numa época em que a apetência pela fotografia suscita o interesse de vários amadores que criam os seus próprios estúdios fotográficos, as páginas da imprensa vão incorporando, aos poucos, essa nova linguagem, beneficiando, ainda que lentamente, dos progressos técnicos no campo das lentes e das técnicas de impressão.

A imprensa ilustrada e o impulso ao fotojornalismo a partir dos anos 1920

Nas duas primeiras décadas do século XX verificou-se uma presença progressiva da fotografia na imprensa nacional, em coexistência com o desenho e a ilustração de nomes do meio artístico como Bernardo Marques, Emmerico Nunes, Jorge Barradas, René Vicent, Stuart Carvalhais, entre outros (Sousa, 1998).

A nível internacional, essa presença era já assídua, assistindo-se, desde o final do século anterior, ao surgimento de várias publicações ilustradas¹.

Em Portugal, destacamos a publicação da 2.^a série da revista *Ilustração Portuguesa*, propriedade do jornal *O Século*, a partir de 1906, seguindo essa tendência internacional que ganhará impulso nas décadas seguintes. Nesta 2.^a série, a *Ilustração Portuguesa*² assume-se como um

¹ Esta imprensa floresce primeiro na Europa. Em Inglaterra surgiu, em 1842, a *Illustrated London News*; no ano seguinte surgem, em França a *L'Illustration* e na Alemanha a *Illustrirte Zeitung*. Usavam essencialmente gravuras desenhadas em madeira a partir de fotografias. A *Illustrated American*, criada em 1890 nos Estados Unidos, é apontada como a primeira revista semanal inteiramente dedicada à fotografia diretamente impressa a partir de um novo processo: o *halftone* (Harris, 1999). A sua primeira edição e as seguintes podem ser consultadas em: <https://catalog.hathitrust.org/Record/000553545> [28/05/22].

² Nesta 2.^a série, a *Ilustração Portuguesa* vai ser publicada de forma ininterrupta entre 26 de Fevereiro de 1906 e 29 de Dezembro de 1923 (Barrera, 2015, p.7). A partir de 1931, passa a ter uma ou duas edições anuais, com poucas páginas, apenas com o propósito de se manter o título (Correia, 2009b, p.1).

magazine que dá conta dos “acontecimentos da vida portuguesa” [sic]. Ali, podemos ver as fotografias e os desenhos do Portugal rural e urbano, dos eventos sociais, dos costumes, das figuras da corte ou dos movimentos revolucionários que provocaram o fim da Monarquia (Ex. Figura1).



Figura 1. Imagem de carro de um cortejo no Porto.
Fonte. *Ilustração Portuguesa*, 2.^a Série n.º 1, p.4

Neste início de século, verificam-se alguns progressos técnicos importantes, que permitem aos fotógrafos ensaiar novas abordagens.

Entre 1904 e 1906, já com as emulsões pancromáticas [Koning, Farben e Wratten), toda a gama de cores passou a ser transcrita de forma homogénea em valores de cinzento, a sensibilidade das películas aumentou. Jogar com a luz, mesmo em situações extremas de contrastes, alboradas e crepúsculos, tornou-se habitual. A noite passou a ser o grande desafio (Sena, 1998, p.187).

A partir de 1907 é a vez da fotografia a cores passar a ser acessível tanto a amadores como a profissionais, graças ao *Autochrome*, desenvolvido pelos irmãos Lumière (Sena, 1998, p.196).

Joshua Benoliel, um dos fotógrafos da *Ilustração Portuguesa*, foi o grande impulsionador dessa mudança na abordagem visual dos acontecimentos. Tido como o precursor do fotojornalismo moderno em Portugal, Benoliel desenvolveu um estilo particular, exercitado na cobertura de figuras e situações variadas, desde ocorrências de rua a greves, visitas de Estado, eventos sociais e desportivos ou políticos em ação. Para além da competência técnica, da boa aparência e de uma intuição aguçada, tinha bons contactos e facilidade de acesso a diferentes círculos políticos e sociais. Sendo um monárquico assumido, mantinha relações de amizade tanto com os monárquicos – era amigo do Rei D. Carlos e de D. Manuel – como com os republicanos, o que lhe permitia movimentar-se em ambos os lados com um à-vontade que depois se traduzia nas suas fotografias. Em *Joshua Benoliel, Repórter Parlamentar*, José Pedro de Aboim Borges sublinha a importância da fotografia de Benoliel no registo dos deputados da I República no espaço do hemiciclo, pelo que revela do comportamento dos protagonistas e do valor que atribuíam ao registo:

A preocupação quanto à fotogenia e composturas torna-se mais premente. Os deputados, desçam ou subam as escadarias do Parlamento, quer se encontrem em grupos ou isolados, são encarados como actores – tanto por eles próprios como pelo fotógrafo – que se movem num teatro aberto, sujeitos à apreciação de um público nacional (Borges, 1989, p.18).

A abordagem de Benoliel faz do impacto e do conteúdo informativo da imagem o principal trunfo, mais do que do rigor técnico, num labor que lhe permite desenvolver o conceito de fotorreportagem.

Ao profissionalizar-se, profissionaliza a fotografia de reportagem portuguesa ainda incipiente, porque recorrente das técnicas de estúdio transpostas para a rua, com todos os inconvenientes dele derivados. Possuidor de uma rara intuição, fotógrafo do acontecimento da primeira linha, encontrava-se em todo o lado onde o acontecimento fosse passível de se produzir. (...) Acentuou decisivamente o carácter profissional da reportagem fotográfica, por se encontrar disponível para qualquer eventualidade, exigente para consigo próprio, mercenário quando a situação o propiciava (Borges, 1989, pp. 16-17).

Rocha Martins, no prefácio do *Arquivo Gráfico da Vida Portuguesa*, em 1933 (*apud* Sena, 1998, pp. 176-184), recorda algumas situações que caracterizavam o modo como se posicionava no terreno:

Sabia cativar as multidões dos comícios, detendo-as, gritando-lhes:
– É para O Século!

Conheciam-no, aclamavam-no, ao verem-no trepado num candeeiro ou no tablado dos oradores a apontar-lhes a máquina consagrada. No dia seguinte iam todos ver “se vinham no Século”.

Ia, farejava, parecendo tratar de um assunto tinha em mira o caso do dia, o da sua reportagem. Dava-se-lhe; vivia dela e para ela. Jamais foi necessário indicar-lhe um serviço. Ele é que os dirigia gerando o pasmo dos próprios redactores.» (*in* Sena, 1998, pp.178-179, 183).

Além de Benoliel, surgem na *Ilustração Portuguesa* trabalhos de outros repórteres como Anselmo Franco (1879-1965), Alberto Carlos Lima (1872-1949), Aurélio da Paz dos Reis (1862-1931, que se dedicou também ao cinema), Arnaldo Garcez (1886-1964, que fotografou a I Guerra), António Novaes (1855-1940) ou J. Leitão Bárcia (1875-1945, dedicado à documentação de Lisboa (Sena, 1998, pp.185-186).

Na Europa, o final da Primeira Guerra Mundial cria o contexto para um ambiente cultural liberal, em particular na Alemanha, sob o governo de Weimar, que permitiu o desenvolvimento das ciências, das artes e da literatura. Esse ambiente progressista tem reflexos na imprensa, contribuindo para a multiplicação de revistas ilustradas e para o aumento exponencial da sua circulação³.

A ajudar essa expansão verifica-se a melhoria das lentes, a diminuição do tamanho e peso das máquinas e a formação educacional dos fotógrafos. Como refere Gisèle Freund:

Os fotógrafos que trabalham para esta imprensa já nada têm em comum com os da geração precedente. São *gentlemen* que, na sua educação, maneira

³ A título de exemplo refira-se a *Berliner Illustrirte Zeitung* (1882-1945), que em 1920 tinha uma circulação de um milhão de exemplares; no fim da década duplicou a tiragem. (Object: Photo, MOMA). Url: <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/publications/786.html>. Esta, entre outras, servirá de inspiração à francesa *Vu*, à inglesa *Regards* e às americanas *Picture Post* e *Life*.

de vestir e de se comportarem, em nada se distinguem de quem devem fotografar. (...) O fotógrafo deixou de pertencer à classe dos empregados subalternos e passa a proceder, ele mesmo, da sociedade burguesa ou da aristocracia que perdeu fortuna e posição política, mas que preserva ainda o seu estatuto social (Freund, 1995, p.149).

Eric Solomon é um desses fotógrafos. Nascido em Berlim, numa família burguesa, era formado em Direito e chega à fotografia através de uma empresa de publicidade após o final da I Guerra. Com uma com uma câmara Ermanox, que permitia fotografar de noite em interior sem *flash*, conseguiu tirar fotografias de que os protagonistas não tinham consciência. A partir de 1930 passará a usar uma câmara *Leica*, recentemente lançada, que era ainda mais manejável.⁴

Considerado um pioneiro na forma como captava os momentos, foi também o primeiro a tirar fotografias no interior de um tribunal (era proibido na Alemanha), publicada, em 1928, no *Berliner Illustrierte*. A sua abordagem faz escola, tirando fotografias a famosos, procurando alternativas quando o não deixam fotografar, sempre com muito sentido de humor.

Publicar fotografias “secretas” torna-se uma atração da imprensa ilustrada. Mas quando é verdadeiramente impossível fazê-lo, publicam-se fotografias “ultra-secretas” que foram cuidadosamente encenadas. (...) A destreza de Solomon consistia em dar tanta vida às suas imagens que elas pareciam ter sido realmente arrebatadas à vida. O público não podia distinguir entre o verdadeiro e o falso, e a atração da revista ilustrada consistia em imprimir fotografias fabricadas, se preciso fosse (Freund, 1995, p. 118).

Aparece o naturalismo nas reportagens – os negativos são revelados em laboratórios, onde o fotógrafo e o editor fazem a seleção – e a possibilidade de registar o movimento leva à obtenção de fotos mais expressivas, apelando a um envolvimento maior do foto-repórter.

⁴ A *Leica*, criada por Oskar Barnak em 1925, foi apresentada na Feira Industrial de Leipzig. Era uma máquina mais pequena, com objetivas mais luminosas, cujo filme permitia uma exposição de 36 imagens sem recarga. Para o trabalho profissional é uma revolução, permitindo imagens em interior sem iluminação artificial, mais espontâneas.

A partir desta década, e fruto deste desenvolvimento do fotojornalismo moderno, desenvolvem-se os serviços noticiosos fotográficos de agência ⁵. Uma das agências fotográficas que surgem é a *Dephot* (*Deutsche Photo-dienst*), com a qual vão colaborar vários fotógrafos independentes que criam um grupo em torno de Solomon e que defendem a autoria dos seus próprios trabalhos assinando as fotos, redigindo os textos e as legendas (Freund, 1995, p.120).

O espírito liberal que então se manifestava na imprensa ilustrada alemã irá ser posto em causa com a subida de Hitler ao poder, levando a que os melhores repórteres, na maioria judeus, se exilassem no estrangeiro, especialmente nos E.U.A. (a maioria vem da agência *Dephot*). Esta circulação de fotógrafos e de pontos de vista irá dar impulso à fotografia documental e ao fotojornalismo, que nas décadas seguintes terá de cobrir vários conflitos em diferentes partes do mundo.

Embora a contribuição alemã tenha sido importante, os Estados Unidos lideravam a fotografia de informação, impulsionados pelo trabalho de documentação proposto por Roosevelt na sequência da crise da Bolsa em 1929, para estudar e remediar os problemas da população rural. O trabalho de denúncia social da *Farm Security Administration* foi, nesse aspeto, fundamental. É um trabalho de documentação social que apela à visão subjetiva, de autor.

A fotografia humanista começou a aparecer em trabalhos de fotógrafos europeus e americanos a partir dos anos 1930, trabalhos esses que mostravam as ruas, as gentes e os costumes. Esta tendência tardou em chegar a Portugal onde, por essa altura, a fotografia era mostrada em salões e concursos. O levantamento etnográfico do país (incluindo as colónias) foi feito primeiro pelos salonistas e, a partir de 1938, pelo Arquivo Fotográfico criado pelo Secretariado de Propaganda Nacional. Em 1939 é criado o Inventário Artístico Nacional. Segundo António Sena (1998, p.257), a partir de 1940 a atividade foto-editorial vai ser intensamente promovida, surgindo várias publicações sobre Obras Públicas, Repovoamento florestal, Agricultura, Pescas, etc., resultantes da colaboração entre fotógrafos e instituições.

⁵ As primeiras agências fotográficas terão sido criadas nos EUA, no final do séc. XIX. Segundo Gisèle Freund (1995, p.153), foi o jornalista George Grantam Bain que, quando se apercebeu que as fotos que tirava para os seus artigos tinham maior aceitação junto dos editores do que os textos, pressentiu as possibilidades que se abriam nesse campo e resolveu criar, em 1898, algumas agências, entre elas a *Montauk Photo Concern*, contratando fotógrafos profissionais.

No contexto do *boom* de publicações ilustradas europeias surgem, entretanto, em Portugal: *O Domingo Ilustrado* (1925-1927), sob a direção de Eduardo Gomes, pouco depois substituído por J.Leitão de Barros e Martins Barata; *Ilustração* (1926-1939. Figura 2), dirigida por João da Cunha Eça e Artur Brandão; *O Notícias Ilustrado* (1928-1935), edição semanal do *Diário de Notícias*, dirigido por Leitão de Barros, que passará a dirigir *O Século Ilustrado* (suplemento semanal do Jornal *O Século*) a partir de 1938; *Civilização*, (1928-1937), publicada no Porto, com a direção de Ferreira de Castro e Campos Monteiro; *O Ocidente* (1938-1995), cujo diretor era Manuel Múrias, que se rodeou de vários artistas; *Mundo Gráfico* (1940-1948), dirigido por Artur Portela. Logo no início da década seguinte, surgem: *Vida Mundial Ilustrada* (1941-1946), com direção de José Cândido Godinho; *Atlântico: Revista Luso-Brasileira* (1942-1950), editado pelo SPN e dirigido por António Ferro e Lourival Fontes, sendo o diretor artístico Manuel Lapa.⁶

A *Ilustração* (1926-1939) é, de entre aquelas, a que acompanha todo o período de transição da primeira para a segunda República, dando conta das novas ideias que circulavam na Europa. Conforme descreve Rita Correia (2009a), movendo-se num cenário de incerteza política, a *Ilustração* assume uma posição editorial de equidistância em relação às questões políticas mais controversas.

[Esta é uma] Estratégia que concretizou fazendo uso intensivo da foto-notícia, deixando assim espaço ao leitor para fazer a análise que o satisfazia.

⁶ Embora já fora do período temporal aqui considerado para a análise das publicações ilustradas, estes dois títulos merecem uma nota de destaque. A *Vida Mundial – Semanário Gráfico de Atualidades* surgiu em plena afirmação do Estado Novo e no auge da II Guerra, apresentando-se, no seu primeiro número, com o desígnio de ser “um jornal que, pela ilustração, esclareça e informe e oriente o público – com esse poder de verdade que mais do que a palavra falada ou a escrita, a imagem traduz – sobre os rumos que o mundo está seguindo”. Inicialmente publicada a preto e branco, dará amplo espaço à fotografia mas também às ilustrações de artistas como Stuart Carvalhais, Santana, entre outros. A par do receituário iconográfico do regime, dá especial atenção ao noticiário internacional. Anunciada como uma revista de cultura, literatura e arte, a *Atlântico: Revista Luso-Brasileira* foi publicada simultaneamente pelos serviços de propaganda de Portugal e do Brasil. Muito cuidada do ponto de vista gráfico, foi bastante ilustrada, na sua primeira fase, incluindo gravuras coloridas provenientes da *Bertrand* (Irmãos), da *Ilustradora, da Neogravura*, e da *Fotogravura Nacional*. O trabalho em offset era da *Litografia Nacional*. O custo elevado destes processos fez com que reduzisse as ilustrações nas duas séries seguintes, fazendo-se apenas com gravuras, desenhos e ilustrações a preto e branco, em papel de gramagem mais baixa e de qualidade inferior (Roldão, 2018).

De qualquer forma, a gestão dessa “neutralidade” não se mantém inalterável ao longo dos 14 anos de vida da *Ilustração*, pelo contrário, é marcada pela realidade que a envolve e pelas opções assumidas por aqueles que assumem a direção da publicação (Correia, 2009a, p. 1).

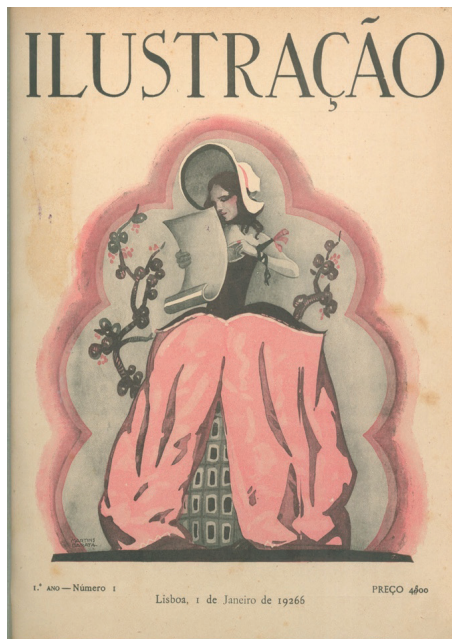


Figura 2. Primeira página do 1.º número da *Ilustração*.
Fonte: *Ilustração*, 1 de Janeiro de 1926, capa.

O foco editorial da *Ilustração* era a cultura – literatura, arte, moda, cinema, teatro, música, etc. – tendo como colaboradores artistas como Jorge Barradas (1894- 1971), Carlos Botelho (1899-1982), Eduardo Malta (1900-1931), Almada Negreiros (1893-1970), Tagarro (1902-1931), Stuart Carvalhais (1887-1961), entre outros. Em Agosto de 1931, sob a direção de António Ferro, a revista vai registar uma mudança de orientação gráfica e editorial (Figura 3). A nível gráfico, além de passar a ser impressa em papel “couché”, introduz a cor em alguns cadernos, adota novos tipos de letra e alarga o espaço dado às imagens, promovendo um maior uso do desenho e um maior cuidado na seleção fotográfica, que privilegia rostos jovens e felizes (Correia, 2009a, p. 3).

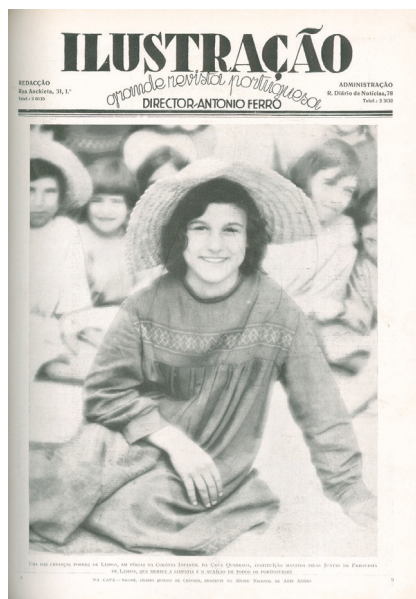


Figura 3. *Ilustração*, com alterações gráficas sob a direção de António Ferro.

Fonte: *Ilustração*, 1 de Setembro de 1931.

Como referimos anteriormente, no início do século XX, publicações como a *Ilustração Portuguesa* (1903-1924) revelavam já um forte sentido estético e jornalístico nas imagens publicadas. Nessa altura, alguns nomes sobressaíram como António Novaes, Anselmo Franco, Alberto Carlos Lima, Arnaldo da Fonseca, Aurélio da Paz dos Reis, Joshua Benoliel, Leitão Bárcia, Vasco Serra Ribeiro, entre outros.

Na imprensa das primeiras décadas do séc. XX, como refere Jorge Pedro Sousa (1998), surgiam fotografias de acontecimentos político-institucionais, grandes acontecimentos desportivos e alguns *fait-divers*. Eram frequentes os retratos de grupo, nomeadamente nas ocasiões de Estado e as imagens mostram o uso abundante dos planos gerais e dos critérios de ponto de vista próprios do fotojornalismo. Emergem nomes como Judah Benoliel, filho de Joshua Benoliel, que marcara um estilo no fotodocumentalismo do início do século. A partir de de 1924, Judah colabora com as publicações *Pátria*, *ABC*, *O Século* e *Diário Popular*.

A cobertura visual do 28 de Maio de 1926 nas páginas do *ABC* e do *Domingo Ilustrado*

Estas mudanças e este fervor de publicações ilustradas de informação acompanham um período político complexo em Portugal, que culmina na implementação da II República, após uma sucessão de golpes, revoltas e contragolpes que ditariam o fim da anterior. Os acontecimentos são reportados na imprensa e a fotografia é profusamente usada para testemunhar os factos e orientar as opiniões. O *Domingo Ilustrado* e *ABC* são exemplificativas desse uso.

O *O Domingo Ilustrado* foi um semanário publicado entre Janeiro de 1925 e Dezembro de 1927, período de grande agitação política e social que teve no golpe de Estado encabeçado por Gomes da Costa o seu momento-chave. Inicialmente dirigido por Eduardo Gomes, foi substituído ao fim do terceiro número por J. Leitão de Barros e Martins Barata, ambos figuras com um grande capital de conhecimento sobre as imagens, o primeiro como realizador de cinema, pintor e estudioso das artes gráficas e o segundo como aguarelista e ilustrador.



Figura 4. O apoio a Gomes da Costa patente nas páginas d' *O Domingo Ilustrado*.
Fonte: *O Domingo Ilustrado*, 6 de Junho de 1926, primeira página.

O seu programa editorial indica a intenção de se afastar das querelas políticas e focar-se no que o país de melhor oferece, desde a indústria às romarias,

passando pelo património cultural, pelas paisagens ou pelo desporto. Aquando do golpe de 28 de Maio de 1926, o *Domingo Ilustrado* põe de lado as intenções apolíticas e alinha ao lado dos revoltosos, tornando-se um mobilizador das hostes. Exemplo disso é a capa de 6 de Junho de 1926 onde, ao lado de uma fotomontagem da figura de Gomes da Costa sobre um fundo com as cores da bandeira nacional, surge o apelo à mobilização popular: “Ajude-mos este homem a salvar Portugal!” (Figura 4). Lá dentro, a fotorreportagem dos acontecimentos destaca as movimentações dos revoltosos e os momentos de aclamação de Gomes da Costa pelos populares. O enquadramento e a composição das fotografias enfatizam o protagonismo e destacam a mobilização militar e popular (Ex: figuras 5a e 5b). Mas, como refere Rita Correia,

(...) a divisão grassa também entre os comandantes militares, pelo que a solução de compromisso, assente no triunvirato formado por general Gomes da Costa, capitão Mendes Cabeçadas, general Fragoso Carmona, revelar-se-á frágil. Ao DI não resta outra alternativa senão a de dar testemunho de que a engrenagem da violência se mantém implantada no quotidiano nacional, alimentada por focos de resistência à ditadura e desacertos entre os militares. Mas a sua visão messiânica, articulada com o discurso em defesa da ordem, mantém-se (2007, pp. 2-3).



Figura 5a. Os acontecimentos que rodearam o golpe, do ponto de vista dos revoltosos.
Fonte: *O Domingo Ilustrado*, 6 de Junho de 1926. Créditos das imagens: *O Domingo Ilustrado*.

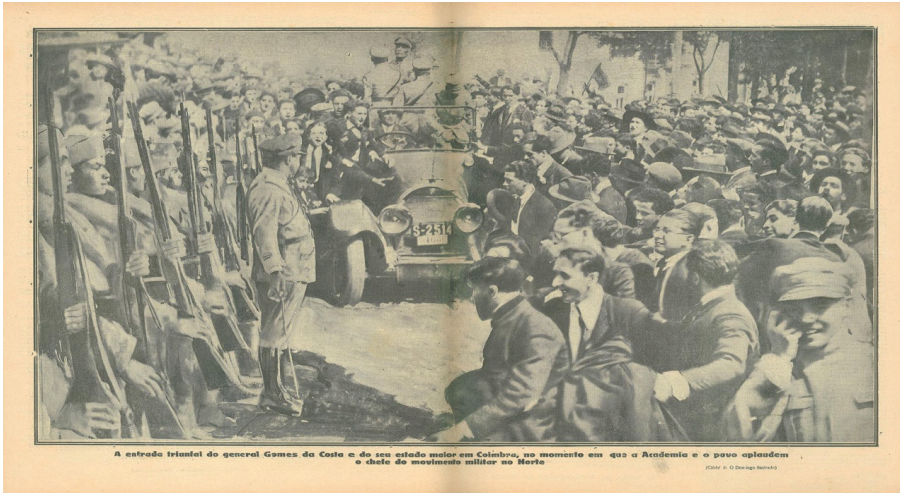


Figura 5b. Aclamação de Gomes da Costa à entrada em Coimbra.
Fonte: *O Domingo Ilustrado*, 6 de Junho de 1926, páginas centrais.
Créditos da imagem: *O Domingo Ilustrado*.

Embora várias fotografias não tivessem a identificação do autor, para o *Domingo Ilustrado* trabalharam os fotógrafos Ferreira da Cunha, Arnaldo Garcez, Mário de Novaes, Raul Reis, Serra Ribeiro. Entre os cartoonistas e ilustradores era frequente a assinatura sob pseudónimo ou identificada com a sigla. No caso d’*O Domingo Ilustrado* foram identificados⁷ os seguintes: A.A.F.C., B.B., Martins Barata, Carlos Botelho, CARREIRA, Ricardo Marim, M.D., Paléco, PNNR, A Peres, Ribo, Manuel Roque Gameiro, Raquel Roque Gameiro Ottolini, Sampaio, São Paio.

A *ABC-Revista Portuguesa* nasceu em 15 de Julho de 1920, inspirada numa revista homónima madrilena, e vai publicar-se uma vez por semana até 24 de Setembro de 1931. Sendo uma publicação ilustrada de informação geral, ocupava grande parte das suas páginas – impressas em papel couché – com iconografia variada, misturando fotografia, ilustração e desenho. Apenas a capa era colorida à data do seu lançamento; passou a incluir cor nas páginas interiores apenas em 1930. O seu fundador e primeiro diretor foi Rocha Martins, um jornalista, historiador e escritor que defendia a causa monárquica e que tem, por isso, um

⁷ Esta inventariação consta na ficha histórica da publicação, de autoria de Rita Correia, disponível na Hemeroteca Digital: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/DomingoI.pdf>

posicionamento crítico em relação à República. Na *ABC* o filme dos acontecimentos desencadeados pela revolta de maio de 1926 ocupa várias páginas totalmente preenchidas com fotografias a preto e branco de planos gerais das paradas militares e da multidão em alvoroço ou de planos próximos dos protagonistas, com destaque para Gomes da Costa. As legendas são desenvolvidas, maioritariamente descritivas, pontuadas com algumas chamadas de atenção denunciadoras de crítica. Um exemplo claro é o da legenda da Figura 6b onde se lê:

O último acto do parlamento que existiu em Portugal não foi marcado pela grandeza que devem revestir os actos históricos. Nem uma voz se levantou a protestar. Em França, quando se deu o assalto ao Parlamento, protestou alguém: Estamos aqui pela vontade do povo e só sairemos pela força das baionetas. Em Hespanha, ao brado de «a la calle!» por um general, soou um clamor de revolta. Em Portugal, tanto tinha descido a instituição que um soldado, um simples soldado raso, fecha os portões da Camara. Corre o pano.

No mesmo número, um outro texto recorda que Gomes da Costa foi sempre visita assídua na *ABC*; relatando algumas anedotas em torno dessas incursões, refere que aquele foi sempre uma das visitas “mais amadas”. O texto é acompanhado de um *cliché* de página inteira com o retrato do então ministro da Guerra.



Figura 6a. O filme dos acontecimentos.

Fonte: *ABC*, 3 de Junho de 1926, páginas centrais.



Figura 6b. O filme dos acontecimentos.

Fonte: ABC, 3 de Junho de 1926.

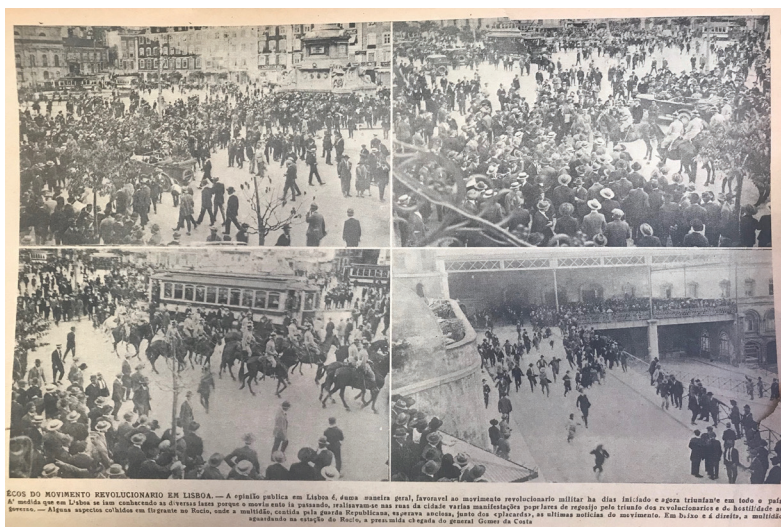


Figura 6c. O filme dos acontecimentos.

Fonte: ABC, 3 de Junho de 1926.

Embora a fotografia fosse prevalecte no registo dos acontecimentos, o desenho continuava a ser um recurso quando, por razões técnicas ou de acesso, não era possível o seu uso. Por exemplo, n' *O Domingo Ilustrado* de 18 de Julho de 1926 (Figura 7) noticia-se o contragolpe que faz Gomes da Costa prisioneiro em Belém, de onde seguirá para Caxias e Cascais antes de ser deportado para Angra do Heroísmo. A primeira página é ilustrada com a reconstituição, a aguarela, do encontro entre Gomes da Costa e o General Camacho. Outro exemplo é o da primeira página da mesma publicação, do dia 21 de Fevereiro de 1927 (Figura 8), onde se reconstitui o ato de resgate de feridos na batalha no Largo do Rato pelo Corpo de Salvação Pública, na sequência da revolta organizada por um comité de democratas nortenhos, na maioria portuenses, entre os quais se incluíam prestigiados militares, provocando dezenas de mortos e centenas de feridos no Porto e em Lisboa.

Como traços gerais de cobertura dos acontecimentos deste período, pel' *O Domingo Ilustrado* e pela *ABC*, destaca-se:

- o predomínio da fotorreportagem em ambas as publicações;
- a prevalência, nas imagens, de planos afastados, centrados nas ações (mais ou menos encenadas), cujos protagonistas são os políticos/ militares, rodeados da multidão em atos públicos;
- o foco nos desfiles triunfais, demonstrativos do poder militar;
- o uso generalizado das legendas que, para além de ancorarem os sentidos, contextualizam e dirigem a interpretação;
- o *Domingo Ilustrado* faz coexistir a ilustração com os *clichés* fotográficos alternando os tipos de iconografia inclusive nas primeiras páginas;
- na *ABC* não há identificação da autoria das imagens.

O fim da I República deu início a uma ditadura que durará 48 anos. Ela resulta, não apenas do clima reinante de insatisfação política e social, mas também da atividade da imprensa na mobilização e difusão das ideias revolucionárias. Na tentativa de pôr cobro a esta influência, Gomes da Costa faz aprovar, em 22 de Junho de 1926, menos de um mês depois do golpe militar de 28 de Maio, um diploma que institui a Censura Prévia, onde se obrigava os jornais a disfarçarem os cortes, proibindo espaços brancos. Segue-se-lhe Óscar Carmona. Com ele, a censura vai manter-se como instrumento de ordem pública, dando aso ao surgimento de vários títulos de imprensa clandestina.



Figura 7. Reconstituição, em aguarela, do encontro entre Gomes da Costa e o General Camacho. Fonte: *O Domingo Ilustrado*, 18 de Julho de 1926.



Figura 8. Reconstituição, a aguarela, do resgate de feridos no Rato (Lisboa). Fonte: *O Domingo Ilustrado*, 21 de Fevereiro de 1927, primeira página.

O fotojornalismo praticado nesta altura, ao mesmo tempo que herda os avanços e o espírito inovador da década anterior, dá também o mote para o que será nos anos seguintes:

Com a revolução de 28 de Maio de 1926 e subsequente instauração do regime ditatorial e corporativista de Salazar (o Estado Novo), as foto-reportagens tornaram-se, em alguns casos, documentos gráficos glorificadores dos feitos do poder, um pouco à semelhança do que viria a acontecer nas restantes ditaduras de extrema-direita europeias: a espanhola, a italiana e a alemã. As publicações foram inundadas de retratos favoráveis das figuras do regime (Sousa, 2008).

A fotografia e a imprensa sob o jugo do Estado Novo

O controle dos dispositivos do olhar são marca dos regimes ditatoriais e, em Portugal, a chegada ao poder de António de Oliveira Salazar mudou o enquadramento em que a imprensa se movia e limitou em muito o que se mostrava.

Se, por um lado, o fotojornalismo moderno vinha ensaiando os seus primeiros passos desde os anos 1920, o domínio político da maioria das publicações acabaria por condicionar o progresso da fotografia nesse campo. Como conta António Sena:

Entre 1937 e 1945, os redatores da importante e influente revista *OBJETIVA* (1937-1945), ligada ao Regime instituído, continuavam a ignorar, enquanto obra fotográfica, o trabalho deslumbrante do repórter Benoliel para a excelente revista *ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA* (1903-1918), privilegiando a fotografia anedótica tão característica dos Salões, apoiados desde o seu início pelas bases da propaganda exemplar do Estado Novo de Salazar e do Corporativismo (Sena, 1998, p. 247).

No início, algumas tentam resistir. Na revista *Ilustração*, por exemplo, entre 1933 e 1935 são publicadas as crónicas provocatórias de Samuel Maia, em oposição ao discurso oficial de “ressurgimento da nação”. No entanto, como refere Rita Correia (2019, p.4), o tempo adoçar-lhe-á o discurso «revelando-o não como um opositor ao regime, mas um “radical” de direita, que a censura parece tolerar.» Pese embora mantenha o tom neutro na prosa, as suas páginas vão sendo tomadas pelo receituário habitual: imagens de desfiles, paradas militares, cerimónias oficiais e

figuras de Estado (Figuras 10 e 11), pontuadas por algum noticiário internacional com recurso a foto-notícias, que ganha peso quando se desencadeia a II Guerra.



Figura 9. As tropas inglesas no terreno.
Fonte: *Ilustração*, 1 de Dezembro de 1939, pp. 5-6.

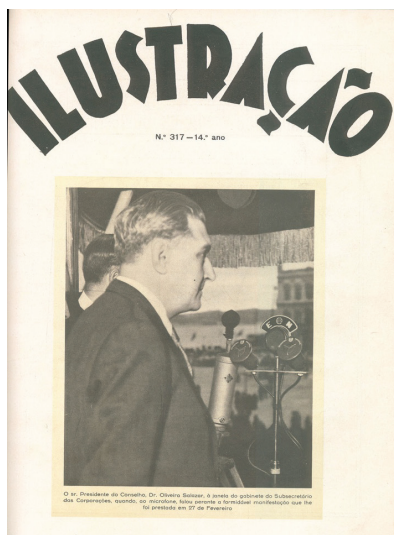


Figura 10. Plano próximo de Salazar à janela, discursando, durante uma manifestação em seu tributo, no Terreiro do Paço (Lisboa).
Fonte: *Ilustração*, 1 de março de 1939, primeira página.



Figura 11. Diferentes planos nas fotografias de uma manifestação de tributo a Salazar, no Terreiro do Paço (Lisboa).

Fonte: *Ilustração*, 1 de Março de 1939, pp. 18-19.

O regime político instituído por Salazar foi altamente centralizado e personalizado na figura do chefe do governo.

Salazar é uma figura singular, que, como recorda Jaime Nogueira Pinto (2007), chega ao Governo sem passar pela política. Num cenário de pós-regeneração, deparar-se-á, como ministro das Finanças, com um Portugal marcadamente rural, a dar os primeiros passos na industrialização.

O alegado provincianismo e o modo como tenta controlar o espaço da sua exposição pública era por vezes interpretado como sinal de atavismo cultural e político. Uma ideia que Jaime Nogueira Pinto contesta, sublinhando os contrastes da sua personalidade e da sua atuação:

Contrastes entre as raízes rústicas do conservador religioso e social e a modernidade das soluções e dos rumos do político que abre caminho para o poder, usando os *media* em tempo e modo úteis e certos e convidando para ser o seu homem da propaganda nacional António Ferro – que lhe traz Almada, Dórdio e os futuristas, como artistas engajados numa estética modernista de celebração (Nogueira Pinto, 2007, p. 16).

Pouco depois de assumir a chefia do Governo, em 1932, Salazar irá iniciar a construção da sua imagem de líder incontestado baseada num forte aparelho de propaganda que abarca vários domínios: a família, a escola, o trabalho e os tempos livres.⁸

Para esse efeito é criado, em 26 de Outubro do ano seguinte, o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), que tem as suas extensões nos serviços de propaganda colonial e militar (através, respetivamente, da Agência Geral das Colónias – designada Agência Geral do Ultramar após 1951 – e da Legião Portuguesa) e nos aparelhos educativo (através da Mocidade Portuguesa, masculina e feminina) e corporativo (através da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho e nas juntas centrais das Casas do Povo e das Casas dos Pescadores).

O desígnio controlador do Estado contou ainda com a ajuda incontornável de outro dos pilares fundamentais do regime – a polícia política (PVDE – Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, entre 1933-1945; PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado, entre 1945-1970; DGS – Direcção-Geral de Segurança, entre 1970-1974), que fazia da perseguição, das escutas, das prisões arbitrárias e da tortura o seu modelo de atuação.

Dando sequência a esta lógica controladora, foram suprimidas todas as liberdades de associação, expressão ou manifestação, cabendo ao Ministério do Interior efetuar a respetiva vigilância. A imposição da censura prévia aos meios de comunicação e à organização de espetáculos vai viabilizar essa estratégia.

A 19 de Março de 1933 é aprovada a nova Constituição; é publicada a 11 de Abril e no mesmo dia Salazar é empossado como presidente do Conselho de Ministros do novo governo constitucional. No seu artigo 3.º estabelecia-se como objetivo da censura “impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social”, devendo “ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade”.

⁸ O período pós- II Guerra terá sido aquele em que Salazar consegue incutir melhor a sua marca pessoal ao regime. Embora alguns historiadores apontem a década de 30 como aquela em que o Estado Novo foi desenhado, Segundo Filipe Ribeiro de Meneses, autor de uma biografia de Salazar (Meneses, 2010)), será na década de 50, com a derrota da direita mais radical e o clima de Guerra Fria entre os blocos este/oeste (justificador da necessidade de repressão comunista) que se cria o cenário favorável para Salazar governar como realmente quer (cf. *Público*, 27 de agosto, 2010, p. 15).

A censura prévia praticada durante o Estado Novo assumiu contornos declaradamente repressivos. O Decreto-Lei N.º 22.469, publicado a 11 de Abril de 1933, impunha, no seu art.º 2.º o exame prévio a todas as publicações, periódicas e não periódicas – “folhas volantes, folhetos, cartazes e outras publicações” – que versassem “assuntos de carácter político ou social”⁹. Em Junho do mesmo ano é criada a Direcção-Geral dos Serviços de Censura, na dependência do Ministério do Interior¹⁰ a quem, três anos depois, é atribuído o poder de autorizar ou proibir a criação de jornais e a circulação de livros, levando ao encerramento de todas as publicações contrárias à ideologia política vigente.

Em 1940, no contexto da Guerra que assolava a Europa, foi criado um Gabinete de Coordenação dos Serviços de Propaganda e Informação e o pelouro, de certa forma, foi entregue a Salazar, que passou a despachar diretamente com os serviços de Censura, da Emissora Nacional e do Secretariado de Propaganda Nacional. Após o fim da guerra há uma reorganização desta estrutura, aumentando o número de censores, prova do rigor na vigilância aos meios de comunicação.

A partir de 1944, a censura passou para a autoridade direta de Salazar, passando a integrar o Secretariado Nacional de Informação (SNI).

Avesso às grandes multidões, é com elas que Salazar contará para cimentar a doutrina do regime e sustentar a propaganda. Os cortejos e arruadas, os desfiles militares e os discursos ao povo, emoldurados por moles humanas em gestos laudatórios, são retratados pelos fotógrafos contratados pelo Secretariado de Propaganda Nacional cujas imagens preenchem as páginas dos jornais simpatizantes do regime. Entre eles, Sampayo e Denis Salgado. É deste último a imagem publicada em 5 de Junho de 1932 na capa do *Notícias Ilustrado* (Figura 12). O título-legenda refere: “Uma fotografia histórica. O primeiro sorriso de Oliveira Salazar. O ditador das finanças portuguesas agradece as manifestações populares da janela do seu gabinete do Terreiro do Paço.”

⁹ O original poderá ser consultado em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/LeisdeImprensa/1933/N83/N83_master/DGovernoN83_1933.pdf

¹⁰ Cf. Decreto-Lei n.º 22:756. Pode ser consultado em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/LeisdeImprensa/1933/N22756/N22756_master/DecLei22756.pdf



Figura 12. A pose de Salazar para o retrato, como ministro das Finanças. A janela do seu gabinete, no Terreiro do Paço (Lisboa), será um cenário recorrente para as imagens de propaganda.

Fonte: *Notícias Ilustrado*, 5 de Junho de 1932, primeira página.

Créditos: Denis Salgado.

Os retratos oficiais imortalizaram a figura, mostrando-o em momentos de exceção, devidamente encenados. Encontramos, assim, na imprensa da época alguns exemplos de “colaboração” entre os jornais e a propaganda. O *Notícias Ilustrado* e *O Século Ilustrado* são, nesse domínio, exemplares de interesse. Ambos nascidos como suplementos de jornais de circulação nacional – o primeiro pertencia ao *Diário de Notícias* e o segundo ao jornal *O Século* – e ambos dirigidos pelo cineasta e encenador Leitão de Barros, foram montras do Portugal idealizado pela doutrina do Estado Novo e do processo de construção da imagem de Salazar como chefe do Regime. Eduardo Cintra Torres e Filomena Serra, que estudaram este processo em ambos os jornais (Serra & Torres, 2017; Torres & Serra, 2019), apontam, no caso do *Notícias Ilustrado*, o culto da personalidade de Salazar através da exaltação das suas qualidades intelectuais, num exercício em que as imagens funcionavam como reforço da retórica propagandística tanto do chefe do governo como do país.

Um dos exemplos desta exploração retórica é a edição de 1 de Julho de 1934 (Figura 13), onde se encena a “tortura” de uma sessão fotográfica a que Salazar é avesso. No seu interior, dava-se conta do que se

pretendia que fosse um retrato íntimo do Presidente do Conselho, com a descrição laudatória das peripécias que preencheram a sessão de fotos realizadas pelo fotógrafo Silva Nogueira. A dita sessão não terá corrido a contento e o chefe do governo deslocou-se pessoal e abnegadamente à galeria para a repetir. A legenda da imagem é fortemente povoada de figuras de estilo, exemplificativas de uma estratégia de simbolização que suporta a intenção propagandística.



Figura 13. Salazar posa para um retrato oficial no estúdio do fotógrafo Silva Nogueira.
 Fonte: *Notícias Ilustrado*, 1 de Julho de 1934.

Este uso das imagens foi potenciado pelo uso da rotogravura, uma inovação técnica que permitia a obtenção de imagens de maior dimensão, mais nítidas e a sobreposição de fotografias, abrindo um leque de possibilidades de exploração da linguagem visual (fotomontagens, variações de escalas, ângulos e enquadramentos), na senda do que faziam as revistas alemãs.

Contudo, como veremos, a censura prévia instituída em 1933, impediria a renovação imagética. Salazar preenchia cada vez mais as páginas do *NI* e a fotomontagem mais dinâmica e experimental de bordos ou molduras visíveis cederia lugar à fotografia ilustrativa e a uma foto-colagem de tipo pictórico (Serra & Torres, 2017, pp. 202-205). Em 1935, a censura ditará o fecho do *NI* e os destinos do *SI* (Torres & Serra, 2019, p. 70).

O *Século Ilustrado* vai também beneficiar das possibilidades oferecidas pela heliogravura. Nas suas páginas serão publicadas várias montagens fotográficas de inspiração modernista, embora com menos fulgor do que o *Notícias Ilustrado*. Igualmente conotado com o regime, o protagonismo de Salazar será, no *Século Ilustrado*, menor. Como referem Cintra Torres e Filomena Serra, a partir de uma análise feita às capas desta publicação entre 1938 e 1945:

O seu afastamento de manifestações e festejos públicos levava a revista a apresentá-lo em presenças vicárias (...). Carmona compensava o seu apagamento. Na representação bicéfala do Estado Novo, Salazar mostrava-se em 1938 em posição igual à do chefe do Estado (...)
 (...). Salazar quase desaparece nas capas do *SI* entre 1943 e 1945, iniciando-se um novo período de representação da sua imagem pública. Nas páginas interiores, ele é agora uma pálida imagem do anterior aproveitamento imagético-propagandístico (Torres & Serra, 2019, pp. 78 e 80).

A figura 14 ilustra essa divisão de protagonismo nas capas deste suplemento.

Outra das publicações ilustradas que serviram a propaganda de modo inexcedível foi *O Mundo Gráfico*. Surgida em 1940, em plena II Guerra, *O Mundo Gráfico* inspirou-se “na revista espanhola homónima (1911-1938), que contou com nomes importantes da literatura do país vizinho. Mas a “sucedânea” portuguesa surge num tempo diferente, pelo que os seus conteúdos integram novos temas. É favorável à causa dos Aliados, o que foi raro na imprensa europeia da época” (Mangorrinha, 2014, p.1). Logo no seu primeiro número anuncia o seu compromisso com os interesses do país e louva Salazar como obreiro da paz que se vive no país face ao contexto externo. As imagens que publica servem a estética vigente, contribuindo, também ela, para fixar a imagem de Salazar à varanda do Terreiro do Paço, a olhar de cima a mole humana que o saúda. Aquela varanda é o lugar de refúgio do ditador, uma imagem que circula em várias publicações.



Figura 14. Fotomontagem ilustra o incentivo ao voto nas eleições de 1938, usando as imagens de Salazar e Carmona.

Fonte: *Século Ilustrado*, 5 de Novembro de 1938, primeira página.



Figura 15. Salazar e Carmona na primeira página do n.º 1 do *Mundo Gráfico*.

Fonte: *Mundo Gráfico*, 15 de Outubro de 1940.



Figura 16. Exaltação de Salazar, fotografado em plano picado a observar a multidão.

Fonte: *Mundo Gráfico*, 30 de abril de 1941.

As entrevistas realizadas por António Ferro e publicadas no *Diário de Notícias*, durante a década de 30, foram um marco na definição dessa imagem, desenhada pelo próprio “jornalista”, em contornos de discurso apologético. A acompanhá-las estão imagens de Salazar cuidadosamente estudadas para a naturalidade e a intimidade. Cabe aqui fazer um parêntesis para referir que António Ferro tinha um pensamento e uma sensibilidade particular para as imagens, facto que perpassa a sua própria escrita, como refere Paulo Ribeiro Batista (2018, p.41), que considera estas entrevistas como, provavelmente, «o ponto mais alto do jornalismo “visual” de António Ferro».

A aguda consciência dos constrangimentos visuais da sociedade portuguesa e a tentativa de os ultrapassar justificaram muito do seu esforço como crítico, como jornalista e, mais tarde, como responsável pela propaganda. Muita da sua ação terá a visualidade como alvo e como veículo primordial (Batista, 2018, p. 51).

Entre 19 e 23 de Dezembro de 1932 são publicadas no *Diário de Notícias* (iniciam-se na primeira página, prolongando-se nas páginas interiores). Mais tarde são reunidas em *Salazar, o Homem e a sua Obra*, que depois tem tradução noutras línguas. O objetivo é dar a conhecer, precisamente, o homem e a sua obra. A determinada altura das entrevistas, António Ferro (2003, p.190) interroga-o:

Nota-se – e critica-se – a timidez ou a frieza com que Salazar recebe as manifestações do povo. Quantas vezes eu próprio tenho aguardado, ansiosamente, entre o elemento oficial, ou perdido na multidão, que o Chefe do nacionalismo português se decida a olhar carinhosamente os que não cessam de aclamá-lo. Mas não. Nem um gesto, nem um sorriso. dir-se-ia quase sempre ausente. timidez, inibição, defesa, ou -perdoe-me – orgulho? Salazar cala-se. Silêncio talvez magoado, talvez repreensivo, tão longe fui. Mas, por fim, responde-me com doçura, com suave melancolia:

– Compreendo que se possa julgar vaidade, orgulho, o que pode ser coisa muito diferente...

– Timidez, então?

Novo silêncio. As coisas mal se adivinham na noite que nos envolve que suaviza as palavras, os sentimentos...

(...) a verdade é que não poderia adular o povo sem trair a minha consciência. Nós constituímos um regime popular, mas não um governo de massas, influenciado ou dirigido a elas. Essa boa gente que me aclama hoje, levada por paixões momentâneas, não poderá ser aquela que tente revoltar-se amanhã, levada por outras paixões?

Estas entrevistas ilustram a habilidade de António Ferro no uso da propaganda para educar o gosto de acordo com uma estética conforme aos valores tradicionais, caros ao regime. Para tal, contratou os serviços de alguns dos melhores artistas do país para a direção gráfica das publicações criadas sob a sua alçada. Entre estas, destacamos as revistas *Atlântico* (com direção artística de Manuel Lapa) e *Panorama* (com a direção artística de Bernardo Marques). Esta última tinha um projeto editorial inovador, cujo foco era a divulgação dos valores artísticos e da cultura portuguesa, onde as imagens prevaleciam sobre o texto, resumindo-se este, muitas vezes, às legendas daquelas.

O cuidadoso tratamento no domínio da ilustração – fotográfica ou desenhada – e a excelente apresentação gráfica aliadas às colaborações escritas de considerados especialistas, conferiram uma áurea especial a estas publicações lançadas por Ferro. O «espírito do tempo» era iluminado pelo movimento moderno e, embora em outros campos as resistências à sua assimilação fossem muito fortes, na expressão gráfica o modernismo ficou oficializado e propagou-se a publicações fora do âmbito de SPN|SPI (Fragoso, 2009, p. 224).

A incorporação da imagem como suporte da estratégia de propaganda do Estado Novo não se resumiu à fotografia. Os efeitos das imagens técnicas foram controlados a partir de vários dispositivos, nomeadamente do cinema, cuja indústria começava a despontar.

Em 29 de maio de 1932, o *Notícias Ilustrado* (n.º 207, série II, p.4-5) dava a notícia de que Portugal iria passar a ter um estúdio de cinema, criado pela Sociedade de Filmes Sonoros Portugueses, “ao que parece ligada, sob o ponto de vista técnico, a uma importantíssima organização

estrangeira”. A iniciativa é saudada e qualificada como um “empreendimento patriótico”. Na edição de 5 de Julho do mesmo jornal, noticia-se a constituição da Tobis Portuguesa, da Companhia de Filmes Sonoros Portugueses Tobis Klangfilm, em entendimento com a Tobis Klangfilm, de Berlim.



Figura 17. Notícia de um crime ilustrada com um desenho.
 Fonte: *O Século Ilustrado*, 1 de Outubro de 1938, p. 6.

A variedade dos temas fotografados: a indústria, os costumes, as gentes, o desporto... e a Guerra!

Sendo da natureza das revistas ilustradas a incorporação de uma mancha alargada de imagens, essa alocação vai assumir vários contornos e servir várias áreas temáticas, que passamos a exemplificar.

Apesar do progresso da fotografia, nas páginas dos jornais, durante as primeiras décadas do século, ela continua a dividir espaço com o desenho na ilustração de acontecimentos, sobretudo os inesperados ou não testemunhados, preenchendo o espaço deixado à imaginação do leitor pela narração dos factos. Exemplo desses casos é o do artigo reproduzido na Figura 17, cuja imagem procura traduzir o teor de uma notícia

de um crime cometido no Estado do Texas (Estados Unidos), assim descrito:

Uma manhã, a senhora Payne dirigiu-se à garagem da sua residência, pôs o automóvel a funcionar e partiu para o seu passeio matutino que realizava todos os dias. (...) Ora, naquela manhã o automóvel, depois de ter percorrido dois quilómetros, foi pelos ares autenticamente feito em estilhas. A automobilista, como é de supor, ficou horrorosamente esfacelada, quase irreconhecível (*O Século Ilustrado*, 1 de Outubro de 1938, p. 6).

No que respeita à fotografia, uma das fórmulas encontradas pelas publicações ilustradas é a inclusão de páginas de “atualidades gráficas”, por vezes com uma miscelânea de temas, onde a foto cumpre essencialmente uma função de registo de um determinado acontecimento. Era o caso, por exemplo, d’*O Domingo Ilustrado*, cujas páginas de atualidades gráficas eram preenchidas com fotografias de vários temas, legendadas e raramente identificadas com o seu autor.

A capacidade mostrativa e demonstrativa da fotografia é ainda usada na narração de eventos mais ligeiros, os *fait divers*, as invenções ou os costumes doutros lados do mundo.

Ao longo desta década, várias foram as iniciativas promovidas por jornais junto do público, como concursos e competições.

O Século Ilustrado, por exemplo, promove concursos de fotografia junto dos leitores. As imagens fazem o retrato bucólico do país, numa mistura temática que não vai além do registo dos recantos e costumes do país rural, das festas populares ou de momentos familiares (ex: Figura 18).

Esta publicação privilegia o foto retrato e a fotorreportagem. Esta cobre várias áreas de atividade nacional, com destaque para indústria, exaltando os avanços técnicos, a produtividade ou a sua relevância económica. Os textos são, regra geral, acompanhados de uma narrativa fotográfica em que as imagens servem os propósitos descritivos, dando conta das secções e fases do processo produtivo, enfatizando os operários em ação, alternando planos médios e planos próximos que mostram detalhes da maquinaria, dos produtos e dos modos de fazer (ex: Figura 19).

Inclui igualmente, de forma menos regular, tiras humorísticas. As imagens, em páginas interiores, surgem maioritariamente inseridas entre texto ou coluna ou acompanhadas de legendas desenvolvidas.



Figura 18. Fotografias apresentadas num concurso d'O *Século Ilustrado*.
Fonte: *O Século Ilustrado*, 15 de Outubro de 1938, p. 4.



Figura 19. Sequência de imagens mostra as várias fases do processo de fabrico de lã artificial.
Fonte: *O Século Ilustrado*, 15 de Outubro de 1938, p. 29.

As curiosidades, os inventos e os *fait-divers* são temas recorrentes na imprensa ilustrada da época, incutindo alguma leveza e diversão ao leitor. Na Figura 21, uma sequência de imagens – também publicadas n'O *Século Ilustrado* – descreve o novo procedimento de testagem de álcool posto em prática pela polícia de trânsito dos Estados Unidos.



Figura 20. Reportagem fotográfica acompanha os marinheiros portugueses num dia de manobras.

Fonte: *O Século Ilustrado*, 1 de Outubro de 1938, pp. 4-5



Figura 21. Novo procedimento de teste de álcool usado pela polícia de trânsito dos Estados Unidos.

Fonte: *O Século Ilustrado*, 8 de Outubro de 1938, pp 28-29.

O desporto, nomeadamente o de competição, é uma temática recorrente nas revistas ilustradas da época, em alguns casos com destaque assinalado em secções próprias e versando as modalidades em voga.

O futebol é a modalidade mais frequente, beneficiando das possibilidades técnicas da fotografia para “dar a ver” o jogo através de fotorreportagens cuja escolha fotográfica reproduz os momentos mais importantes do jogo. Estes surgem em imagens de movimentos congelados, encadeando uma narrativa que procura reconstituir o evento em diferentes momentos (o “durante” e o “depois”) e dar a ver os pormenores das jogadas que escapam ao olhar de quem assiste no estádio (ex. figuras 22 e 23).



Figura 22. Uma corrida de motocicletas e o rescaldo de um jogo de futebol.
Fonte: *Ilustração*, 31 de julho de 1931.



Figura 23. Imagens dos jogos de futebol entre: Sporting e Belenenses; e Benfica e Carcavelinhos.
Fonte: *O Século Ilustrado*, 15 de Outubro de 1938, p. 24.

Entretanto, a guerra alastra quer em Espanha (a braços com a Guerra Civil entre 1936 e 1939) quer no resto da Europa (berço da II Guerra Mundial entre 1939 e 1945). Salazar apoia a causa nacionalista espanhola; no conflito mundial, declara a neutralidade portuguesa.

A imprensa, nomeadamente a ilustrada, sua contemporânea, não pode deixar de a reportar. Fá-lo ocupando várias páginas com os mais variados recursos: reconstituições de cenas, fotorreportagens ilustrativas do avanço das tropas e dos encontros diplomáticos. Os dispositivos ilustrativos do poderio bélico, os soldados em formatura, em postos de observação ou trincheiras povoam as fotografias, onde o movimento acentua as ações e onde não se avistam mortos.



Figura 24. Imagens da guerra de Espanha.

Fonte: *O Século Ilustrado*, 6 de Outubro (à esquerda) e 15 de Outubro (à direita).



Figura 25a. Movimentações diplomáticas e militares na Europa.
 Fonte: O Século Ilustrado, 1 de Outubro de 1938, pp. 12-13.



Figura 25b. Movimentações diplomáticas e militares na Europa.
 Fonte: O Século Ilustrado, 1 de Outubro de 1938, pp. 20-21.

Verifica-se, no *Mundo Gráfico*, uma preocupação especial com a composição das imagens, explorando linhas e pontos de fuga do olhar que acentuam a ação e os movimentos ao mesmo tempo que introduzem uma dimensão simbólica na sua leitura.



Figura 26. “Reflexos da Guerra”.

Fonte: *Mundo Gráfico*, 15 de Outubro de 1940, pp. 8-9.



Figura 27a. As ações das tropas aliadas.

Fonte: *Mundo Gráfico*, 30 de Setembro de 1941, p. 15.



Figura 27b. As ações das tropas aliadas.

Fonte: *Mundo Gráfico*, 30 de Setembro de 1941, pp. 16-17.

Os fotógrafos na imprensa dos anos 30 e 40

O facto de Portugal ter declarado a neutralidade durante a II Guerra fez com que alguns fotógrafos e publicações estrangeiras – nomeadamente, revistas ilustradas pró-britânicas e pró-alemãs (Sousa, 1998) – passassem a circular no país a partir da década de 30, abrindo horizontes sobre o que se fotografava além-fronteiras.

O percurso dos repórteres de imprensa nos primeiros anos do Estado Novo é duro e desigual. A instauração do novo regime, chefiado por António de Oliveira Salazar, ditou a ausência de liberdade de expressão e de imprensa e condicionou a forma como o jornalismo evoluiu e a profissão se estruturou. Os repórteres fotográficos e o trabalho por si desenvolvido foram devedores dessas circunstâncias. Verificou-se a sobreposição da fotografia de propaganda ao fotojornalismo, com os governantes e as suas acções públicas a surgirem como protagonistas recorrentes, num regime visual altamente controlado. Paralelamente, a afirmação dos fotógrafos nas redações foi sendo titubeante e o seu estatuto menorizado.

O primeiro desenho do seu reconhecimento¹¹ como classe profissional ocorre em 1931, quando os fotógrafos passam a integrar a Liga das Artes Gráficas, no Porto; a partir de 1948 contam com um sindicato – o Sindicato Nacional dos tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos –, sob a dependência do Ministério das Corporações. Ou seja, integram estruturas que, englobando atividades que trabalham para os jornais, não são jornalismo. Os fotógrafos são, assim, implicitamente excluídos da sala de redacção.

¹¹ Indirectamente ligada à questão do reconhecimento profissional está a questão da defesa dos direitos de autor, que começara a ser fortemente debatida no limiar do século XX. Embora Portugal tenha aderido em 1911 à *Convenção de Berna para Protecção de Obras Literárias e Artísticas* (de 9 de Setembro de 1886, completada e revista em Paris, em 4 de Maio de 1896, e em Berlim, em 13 de Novembro de 1908), cujo texto abrange «toda e qualquer produção do domínio literário, científico ou artístico, que possa ser publicada por qualquer meio de impressão ou de reprodução» (art.º 4.º), só em 1927 a legislação nacional, através da publicação do Decreto 13725, de 27 de Maio, que regulamenta a *Propriedade literária, científica e artística*, faz referência explícita ao direito dos fotógrafos à sua obra. Reconhece ainda o direito de reprodução ao «proprietário de uma prancha (...) fotográfica (cliché), (...) embora não seja o artista que a produziu» (art.º 89.º, parágrafo 3). In Oliveira, J. C. (2012), Boletim Photographico. Hemeroteca Digital: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/BoletimPhotographico.pdf>, p.8).

A luta pela afirmação do jornalismo como profissão remonta às duas últimas décadas do século XIX, altura em que grupos de jornalistas, em Lisboa e no Porto, começaram a debater a natureza, as exigências e o enquadramento institucional da atividade. Em termos jurídicos e formais a institucionalização do jornalismo como profissão foi demorada. Até 1943 não havia qualquer diploma legal que enquadrasse a atividade e os vínculos contratuais resumiam-se a acordos verbais entre empregados e empregadores (Sobreira, 2003; Correia & Baptista, 2007).

A organização hierárquica das categorias profissionais no jornalismo que foi estabelecida, pela primeira vez, pelo Decreto-lei de 19 de Janeiro de 1943 (Sobreira, 2003, p. 79) colocava o repórter fotográfico em sexto lugar, apenas à frente da categoria de “estagiário”, situação que se manterá até à década de 70.

Durante as décadas de 1930 e 1940, sob a vigilância da censura prévia (instituída pelo Decreto n.º 22 469, de 11 de Abril de 1933) e com vínculos laborais precários, os repórteres fotográficos fizeram o seu caminho, absorvendo influências dos progressos técnicos e estéticos que lhe chegavam do exterior, nomeadamente através de agências, revistas ilustradas e projetos documentalistas.

Fernando Correia e Carla Baptista recordam a situação do fotojornalismo português em meados do século passado:

«A conquista de um lugar de repórter fotográfico, a categoria profissional que correspondia a maior experiência dentro da área da fotografia, era penosa e demorada, sendo primeiro necessário subir os patamares de fotógrafo estagiário e depois de fotógrafo. Grande parte deles, incluindo alguns dos de maior prestígio, tinham-se iniciado, por conta própria ou de outrem, nas reportagens de casamentos e baptizados, só tardiamente chegando ao jornalismo (...)» (Correia & Baptista, 2007, p. 128).

Como referem os autores, até final da década de 50 a presença de fotógrafos nas redações é reduzida.

Durante o período do Estado Novo, vários fotógrafos colaboraram simultaneamente com a imprensa e com as produções dos serviços de propaganda, quer como fotógrafos de cena quer como operadores de câmara. Foram os casos de Dinis Salgado, Salazar Diniz, Ferreira da

Cunha, Marques da Costa e José Lobo¹², que fizeram a cobertura de grandes acontecimentos promovidos pelo regime como a Exposição Industrial de Lisboa (1932), a Exposição documental do 10.º aniversário da Revolução Nacional (1936) e a grande Exposição do Mundo Português (1940). Entre os repórteres de imagem do regime contam-se ainda Horácio Novaes (1910-1988), Silva Nogueira (1892- 1959), Manuel de San-Payo (1890-1974), Octávio Bobone¹³ (1894-1959) e João Martins (1898-1972).

Os retratos fotográficos de Salazar circularão abundantemente por escolas, repartições públicas e jornais. San-Payo é – a par de Dinis Salgado e Silva Nogueira – autor de boa parte desses retratos, sobretudo na primeira década da sua governação, dando neles conta da admiração que nutria pelo governante e indiciando uma estratégia de esquecimento de outros rostos, como refere Helena Matos ao analisar a propaganda do regime no período de 1934-1938:

Esta multiplicação do seu rosto, esta quase omnipresença desse olhar que San-Payo captou magistralmente, ofusca certamente Carmona e preenche o imenso vazio deixado pelo apagamento dos líderes da oposição. Não são apenas as palavras de homens como Afonso Costa, Bernardino Machado e Norton de Matos que não chegam aos portugueses. Os seus rostos desaparecem. Às vezes uma fotografia, quase sempre de conjunto, mostra algum deles. Mas sempre de forma fugaz e casual. A última vez que os portugueses viram os rostos dos líderes da oposição, fotografados enquanto tal, foi nesse já distante 1931, quando os republicanos ainda colocavam a hipótese de participar nas eleições, tendo criado para tal a Aliança Republicano-socialista (Matos, 2010, p. 45).

¹² São fundamentalmente duas as publicações onde colaboram: *Notícias Ilustrado* e *Século Ilustrado*.

¹³ Conforme consta da sua nota biográfica publicada no Arquivo Municipal de Lisboa, “Considerado fotógrafo de primeira ordem o seu arquivo chegou a ser um dos mais ricos da Península. A sua galeria era frequentada pela Família Real, aristocratas e intelectuais da época. Destacou-se pela perícia com que reproduzia obras de arte o que lhe valeu a preferência de museus e galerias particulares. Recebeu o “Grande Prémio de Turim” em 1911, e a medalha de honra da “Exposição Panamá-Pacífico” em 1915. Exerceu também a profissão de operador de tomada de vistas cinematográficas, colaborando em diversas produções portuguesas.” (Arquivo Municipal de Lisboa, disponível em: <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWeb/Result.aspx?id=4997&type=Autoridade>)

Em 14 de julho de 1935, *O Notícias Ilustrado* (ano VIII, série II, n.º370) assinalava os “3 anos da Presidência do Ministério” de Oliveira Salazar, dando conta das homenagens promovidas em sua honra. O artigo, a duas páginas, é maioritariamente ocupado com imagens em que a presença de Salazar é mostrada num âmbito estritamente formal: uma fotografia da posse, em julho de 1932, com Salazar a discursar; outra de um Salazar sorridente, rodeado dos restantes membros do governo que se haviam dirigido a S.Bento para o cumprimentar; e, finalmente, a maior, uma imagem de rosto, celebrizada e tornada ícone do Salazar jovem, “feita pelo ilustre artista Alves San-Payo”.

Além daqueles, Rosa Casaco viria a ser um dos mais influentes fotógrafos “oficiais” de Salazar. Admirador confesso de grandes nomes das artes plásticas, da escultura (como Rodin, por exemplo) à pintura (em particular dos impressionistas Renoir, Degas, Silva Lino, Mário Salvador, entre outros), o interesse pela fotografia surgiu em meados dos anos 40, sob a influência do também fotógrafo Amadeu Ferrari, seu amigo pessoal. O seu desígnio como fotógrafo de Salazar surgiu um pouco ao acaso, na sequência de um convite para ilustrar o livro “*Vacances avec Salazar*” (publicado em 1952), de Christine Garnier. Rosa Casaco, já então membro da PIDE, recorda como se tornou o fotógrafo preferido do ditador:

Salazar ficou muito surpreendido por o fotógrafo, chamado à pressa, ser um dos elementos da sua escolta e pelo seu sorriso me apercebi ter ficado céptico em relação à qualidade das fotografias que se estavam fazendo; dias depois, voltei a Santa Comba Dão (Vimieiro) com uma mão cheia de provas fotográficas. Salazar, na sua quinta, sentou-se num pequeno muro, convidando-me para fazer o mesmo, dizendo-me que as fotografias eram muito belas e que a escritora iria ficar muito contente. Mais tarde, editei, com a colaboração de Frederic Marjay, cidadão austro-húngaro radicado em Portugal, o livro ilustrado “Salazar na Intimidade, com outras fotografias mais de Salazar. A obra esgotou-se em poucos dias... Daqui, Salazar preferia que fora eu a fotografá-lo (Casaco, 2003. 116).

Será este capital de confiança que lhe vai aumentar o prestígio nos salões onde concorre com as suas fotografias. Quando os salões saem de

moda, Rosa Casaco dedica-se à fotografia para a Polícia Política, por vezes ao estilo “paparazzi”, como quando tenta fotografar o antigo Presidente da República, Craveiro Lopes, à saída de um prédio onde supostamente se encontrava com uma mulher, depois de aquele ter sido acusado de envolvimento na tentativa de golpe contra Salazar, organizada por Botelho Moniz.

Em 1956 inaugurou-se, na Casa da Imprensa, a I Exposição dos Repórteres fotográficos destinada exclusivamente àqueles que estavam inscritos no Sindicato Nacional dos Jornalistas. Esta mostra contou com os trabalhos dos principais “repórteres do regime”: os já referidos Denis Salgado, Judah Benoliel, José Mesquita, Francisco Viana, António Silva, Ismael Ferreira (marido de Beatriz Ferreira, também ela fotógrafa e pioneira destas lides no feminino, nos jornais), António Marques, Armando Serôdio, Horácio Novaes, Jorge Garcia, Jaime Santos, João ribeiro, Claudino Madeira e Firmino Santos (Sena, 1998, p. 279). Esta exposição, que se pretendia que fosse anual, acabou por não ter seguimento.

Na imprensa de circulação nacional muitos foram os fotógrafos que fizeram o seu caminho, produzindo trabalhos de variada índole.

O levantamento sistemático de fotógrafos e respetivos trabalhos em alguns títulos de maior tiragem a nível nacional permite-nos traçar a presença destes profissionais nas páginas da imprensa. Assim, procedeu-se à visualização de exemplares dos seguintes jornais e revistas nas décadas de 30 e 40: *A Capital*, *Diário de Notícias*, *Diário Popular*, *Jornal de Notícias*, *O Comércio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro* e *O Século*, e também, a título comparativo, do *Século Ilustrado*, seguindo uma amostra de todos os exemplares publicados em três meses escolhidos aleatoriamente por cada publicação por cada ano.¹⁴

A título de nota metodológica, convém referir que no caso d’*A Capital*, os seus exemplares de 1930 a 1938, disponíveis na Hemeroteca Digital, serviram apenas para garantia de título, logo não foram relevantes para este levantamento. Para o *Diário de Notícias* consideram-se os anos de 1931 a 1933 através do arquivo de microfilmes da Biblioteca Nacional, não tendo sido possível identificar os fotógrafos nos exemplares vistos. Do *Diário Popular* consideram-se exemplares em papel na Hemeroteca

¹⁴ Teve-se como fonte principal o arquivo físico da Hemeroteca e da Biblioteca Nacional, havendo em raras exceções alguns exemplares online.

a partir de 1942, primeiro de ano de publicação, até 1949 tendo sido identificados vários fotógrafos. Sobre o *Jornal de Notícias*, e por se tratar de um jornal que foi consultado em microfilme, procurou-se espaçar os anos de análise tendo-se visto exemplares de 1930 a 1933, 1937 a 1939, e 1946 a 1949. Para o jornal *O Comércio do Porto*, mais uma vez, procurou-se exemplares em papel na Hemeroteca e consideraram-se exemplares de 1933 a 1941, tendo um largo número de fotógrafos sido identificados. O jornal *O Primeiro de Janeiro* foi igualmente visto em formato papel, desta vez no arquivo da Biblioteca Nacional e também nos anos de 1933 a 1949. No jornal *O Século*, consultado em microfilme, foram seleccionados anos espaçados de forma a cobrir um maior período, tendo-se analisado exemplares de: 1930 a 1933; 1937 a 1939; e 1946 a 1948. Neles, foram encontrados poucos trabalhos de fotógrafos identificados. Sobre a revista *O Século Ilustrado* consideraram-se exemplares em papel no arquivo da Biblioteca Nacional nos anos de 1938 a 1949, com muitos fotógrafos identificados.

Este processo resultou num total de mais de mil e duzentas páginas de jornais compiladas e perto de quarenta fotógrafos identificados no texto ou na legenda de cada foto (isto é, identificados pelo jornal junto da imagem).

A primeira nota relativa ao exercício do fotojornalismo nas décadas de 1930 e 1940 é algo que pode parecer à primeira vista uma contrariedade. Neste período, muitos fotógrafos não possuíam a carteira profissional nem faziam parte dos quadros de cada jornal, algo que comprometia as suas condições de empregabilidade e continuidade de carreira. Este factor teve um impacto no fotojornalismo português da época que é importante ter em conta. Outra nota tem a ver com as condições técnicas. Como já referimos anteriormente, as primeiras décadas do séc. XX são marcadas por algumas evoluções do ponto de vista técnico, nomeadamente da impressão, que permitiu o uso de diversas cores e a montagem de texto com imagens. Apesar disso, estes eram processos demorados e complexos, que exigiam maquetes e retoques, o que não era muito compatível com o tempo curto de produção dos jornais. *O Século* e o *Diário de Notícias* são alguns dos jornais diários que incorporaram estes avanços técnicos. Importa perceber também que a fotografia continuava a ser algo dispendioso, pese embora a progressiva democratização do acesso

às máquinas de fotografar e restantes materiais, pelo que o recurso à ilustração continua a verificar-se – ainda que cada vez mais esporadicamente – fazendo coexistir ambas as iconografias e respetivos profissionais. Por exemplo, verificámos que durante a Segunda Guerra Mundial alguns jornais anunciavam na própria capa um momento importante do desenrolar do conflito, mas ao invés de uma fotografia usavam uma ilustração.

Ao procedermos ao levantamento dos nomes dos fotojornalistas identificados em diferentes jornais foi imediatamente perceptível que alguns eram contribuidores habituais do mesmo jornal. Foi o caso, por exemplo, de fotógrafos como Silva Nogueira Joaquim (1892-1959) e Serra Ribeiro, contribuidores regulares d’*O Século Ilustrado* ou Marius (1905-1938), nome artístico de Mário Rodrigues da Silva, para *O Comércio do Porto*. Estes três fotojornalistas aparentam ser parte da exceção já que a larga maioria dos profissionais nesta época contribuía na verdade de forma irregular. Ainda assim, importa notar que alguns possuíam contrato com diferentes redações, trabalhando regularmente com os mesmos jornais.

Outra conclusão retirada deste levantamento é o facto de a larga maioria destes fotógrafos não verem a autoria dos seus trabalhos atribuída nas páginas dos jornais, tal como nem sempre os jornalistas que escrevem um artigo ou reportagem são identificados num artigo publicado. Considere-se um exemplar de 1938 do jornal *O Comércio do Porto*, uma publicação diária impressa a preto e branco, com o uso raro de cor (maioritariamente o uso de cor passava por pequenos apontamentos de cor vermelha que figurava na capa para publicidade e para anunciar a edição da manhã). Ora, nas suas oito a doze páginas por número, de 1938, podemos observar um total de dez ou mais fotografias (excluindo aquelas inseridas nos espaços de publicidade), sendo que a maioria dos números analisados possui raramente um fotógrafo identificado. Considere-se agora um exemplar do mesmo ano d’*O Século Ilustrado*. Um número desta publicação, em 1938, possuía normalmente trinta e duas páginas, com um total de mais de sessenta fotografias e mais de vinte ilustrações por exemplar. Também aqui as fotografias identificadas com o nome do seu autor continuam a ser raras. Já as ilustrações eram

habitualmente assinadas e até anunciadas como motivo de promoção e orgulho da publicação, como era o caso de Martins Barata que ilustrava as novelas publicadas de forma regular n' *O Século Ilustrado*.

Neste campo é de destacar que as fotos sem identificação do nome do fotógrafo possuíam outras formas de atribuição, como por exemplo:

– “Fotografia tirada com máquina Zeiss” (Fotografia em *O Comércio do Porto* 1936-08-30, Página 6),

– “Foto «Air France»” (Fotografia em *Diário Popular* 1949-11-08, Capa),

– “Foto cedida ao «Século: pela Rádio-Filmes»” (Fotografia em *O Século* 1939-09-28, Capa) ou até

– foto de “Correspondente deste jornal” (Fotografia em *O Primeiro de Janeiro* 1935-03-17, Página 6).

Podemos ver algumas formas da variedade de identificação da proveniência das imagens nas figuras Figuras 28 a 30 (abaixo):



Figura 28. Fotografia com identificação do autor.
Fonte: *Comércio do Porto*, 16 de Outubro de 1933, p. 3.



Figura 29. Identificação como: “Fotografia tirada com máquina Zeiss”.
Fonte: *Comércio do Porto*, 30 de Agosto de 1936, p. 6.

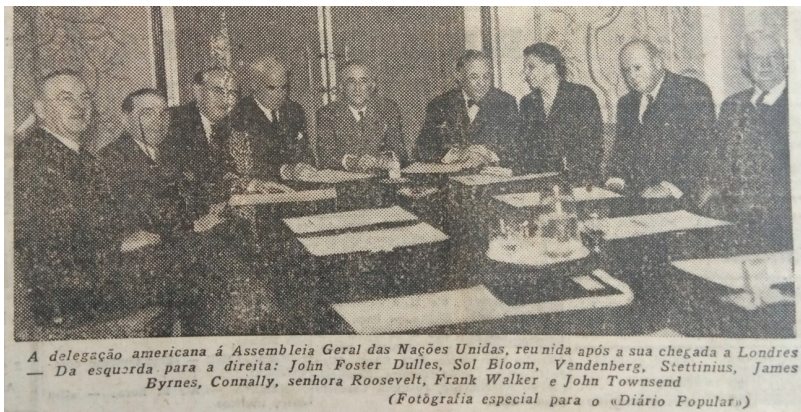


Figura 30. Identificação como: “Fotografia especial para o «Diário Popular»”.
Fonte: *Diário Popular*, 12 de Janeiro de 1945, primeira página.

Listam-se, abaixo, as formas de atribuição e autores das imagens encontradas, e respetivos títulos de imprensa.

Tabela 1. Levantamento de autoria de fotografias por jornal e data, incluindo agências e outros.

Fonte: Elaboração própria.

Fotógrafos / Outros	Publicações Periódicas
Air France	<i>Diário Popular</i> (1949-11-08)
A. Franco (Anselmo Franco)	<i>Diário Popular</i> (1943-01-23)
Agência Fotográfica	<i>Diário Popular</i> (1942-10-10)
Agência Geral das Colónias	<i>O Comércio do Porto</i> (1933-06-06,1933-06-14)
Alvão (Alvão do Porto)	<i>O Primeiro de Janeiro</i> (1934-06-20,1940-12-11)
Américo T. Lopes	<i>O Primeiro de Janeiro</i> (1935-03-17)
Aníbal Monteiro (amador)	<i>Jornal de Notícias</i> (1931-04-21)
António Guilho (amador)	<i>Jornal de Notícias</i> (1946-01-28)
Avelino Fontoura	<i>O Comércio do Porto</i> (1936-06-16)
A. Vieira (ou A. Vieira filho)	<i>O Comércio do Porto</i> (1933-08-16)
Alberto Alves	<i>O Comércio do Porto</i> (1933-05-31)
Aureliano Carneiro	<i>O Comércio do Porto</i> (1933-08-16)
Baptista Fernandes	<i>O Comércio do Porto</i> (1939-05-23)
Beauhe (Mr. Beauhe)	<i>O Primeiro de Janeiro</i> (1933-01-01)
Belesa	<i>O Século</i> (1933-08-12)
Candido Borges (C. Borges)	<i>O Comércio do Porto</i> (1933-04-20, 1938-01-09, 1939-06-16)
Coelho Duarte	<i>O Comércio do Porto</i> (1938-07-01)
Correia	<i>O Comércio do Porto</i> (1934-07-18)
Emídio Miranda	<i>O Primeiro de Janeiro</i> (1934-09-13)
Enrique Manuel (amador)	<i>O Primeiro de Janeiro</i> (1937-08-08)
Eurico Petronilho	<i>O Século</i> (1932-06-24)
Evaristo (Evaristo Cunha?)	<i>O Comércio do Porto</i> (1933-08-16,1933-08-30)
Ed. Valadares	<i>O Comércio do Porto</i> (1934-03-23)
Foto Britanova	<i>O Século Ilustrado</i> (1942)
Foto-Cine	<i>O Comércio do Porto</i> (1938-04-17); <i>O Século Ilustrado</i> (1948)
Fotografia extraída da «Encyclopédia par l'Image»	<i>O Primeiro de Janeiro</i> (1933-04-08)
Foto oferecida ao «Primeiro de Janeiro»	<i>O Primeiro de Janeiro</i> (1933-08-30)
Gomes (“Foto Gomes”)	<i>O Comércio do Porto</i> (1933-05-17)

Fotógrafos / Outros	Publicações Periódicas
Gonzalez (“Foto Gonzalez”)	<i>Jornal de Notícias</i> (1932-06-15)
Henrique Lopes (amador)	<i>O Comércio do Porto</i> (1933-06-14)
Jaime Ferreira	<i>O Comércio do Porto</i> (1938-05-30,1938-09-09)
Joaquim F. Mendes (“J.F.M” ou “J. Ferreira Mendes”)	<i>O Comércio do Porto</i> (1933-05-17, 1933-05-31, 1933-12-16)
J. Soares	<i>O Primeiro de Janeiro</i> (1938-07-10)
Lúcio Figueiredo	<i>O Século Ilustrado</i> (1943)
Magé/Magê	<i>O Século Ilustrado</i> (1945 a 1947)
Manuel Leitão (dr.,amador)	<i>O Comércio do Porto</i> (1938-06-02)
Mário de Figueiredo	<i>O Primeiro de Janeiro</i> (1934-05-29)
Marius (Mário Rodrigues da Silva)	<i>O Comércio do Porto</i> (1933-04-12, 1934-01-31, 1934-08-12, 1936-05-29).
M.S. Leite	<i>O Comércio do Porto</i> (1934-02-16)
Pedro de Sousa	<i>O Primeiro de Janeiro</i> (1939-09-01)
Pereira da Silva	<i>O Comércio do Porto</i> (1933-10-10)
Pinheiro Correia (Tenente-Coronel)	<i>O Primeiro de Janeiro</i> (1942-03-11)
Rádio-Filmes (foto cedida)	<i>O Século</i> (1939-09-28)
Ruela (“Foto Ruela”)	<i>Jornal de Notícias</i> (1932-06-19)
Serviços de Imprensa da Embaixada Americana	<i>Diário Popular</i> (1944-08-25, 1945-08-03)
Serra Coelho	<i>O Comércio do Porto</i> (1941-06-19)
Serra Ribeiro	<i>O Século Ilustrado</i> (1945 a 1947)
Serviço de Publicidade Agrícola do M.º da Agricultura	<i>O Primeiro de Janeiro</i> (1934-23-21)
Silva Nogueira (Silva Nogueira Joaquim)	<i>O Século Ilustrado</i> (1941 e 1944)
South- African Rls	<i>O Comércio do Porto</i> (1933-10-07)
Tobis Portuguesa (cedida)	<i>Diário Popular</i> (1949-05-23)
Transocean	<i>Diário Popular</i> (1944-07-27)
United Artists	<i>O Primeiro de Janeiro</i> (1939-06-26)
Vergílio Costa	<i>Jornal de Notícias</i> (1932-06-16)
Visconde de Serpa Pinto (amador)	<i>O Comércio do Porto</i> (1933-04-19)

Tabela 2. Levantamento de fotógrafos (sem agências e outros) por publicação.
 Fonte: Elaboração própria.

Publicações	Fotógrafos identificados
<i>Diário Popular</i>	A. Franco (Anselmo Franco), Benoliel
<i>Jornal de Notícias</i>	Aníbal Monteiro (amador), António Guilho (amador), Gonzalez (“Foto Gonzalez”), Ruela (“Foto Ruela”), Vergílio Costa
<i>O Comércio do Porto</i>	Avelino Fontoura, A. Vieira (ou A. Vieira filho), Alberto Alves (“Alberto Alves – Chaves”), Aureliano Carneiro, Baptista Fernandes, Cândido Borges (ou C. Borges), Coelho Duarte, Correia (Vergílio Correia?), Evaristo (Evaristo Cunha?), Ed. Valadares, Gomes (“Foto Gomes”), Henrique Lopes (amador), Jaime Ferreira, Joaquim F. Mendes (ou “J.F.M” ou “J. Ferreira Mendes”), Manuel Leitão (dr, amador), Marius (Mário Rodrigues da Silva), M. S. Leite, Pereira da Silva, Serra Coelho, Visconde de Serpa Pinto (amador)
<i>O Primeiro de Janeiro</i>	Alvão (Alvão do Porto), Américo T. Lopes, Beauhe (ou Mr. Beauhe), Emídio Miranda, Enrique Manuel (sr, amador), J. Soares, Mário de Figueiredo (António de Mário de Figueiredo?), Marius (Mário Rodrigues da Silva), Pedro de Sousa, Pinheiro Correia (Tenente-Coronel)
<i>O Século e O Século Ilustrado</i>	Alberto Rebocho Costa, António Baptista Pinto, Álvaro de Mendonça e Moura, Monfredo Ascher, António Alves Vale, Mariano Duarte (fotógrafos de um concurso amador); Belesa, Eurico Petronilho, Foto Britanova, Lúcio Figueiredo, Magé/Magê, Serra Ribeiro, Silva Nogueira (Silva Nogueira Joaquim)

Notas finais

Como escreveu Gisèle Freund: “A introdução da fotografia na imprensa é um fenómeno de uma importância capital. Ela muda a visão das massas. Até então o homem vulgar apenas podia visualizar fenómenos que se passavam perto dele, na rua, na sua aldeia. Com a fotografia, abre-se a janela para o mundo” (1995, p. 107).

Esta alteração do modo de ver graças à imprensa começou desde que foi possível registar o movimento, o que aconteceu, em território europeu, com o daguerreótipo de um incêndio que deflagrou num bairro de Hamburgo, da autoria de Carl Ferdinand Stelzner, em 1842, naquele que é considerado o primeiro registo de um acontecimento da História. A *Illustrated London News*, a primeira revista ilustrada nascida em Maio de 1842, publicou um desenho a partir da fotografia, pois a reprodução da fotografia mostrava-se um problema. “O seu fundador, Herbert Ingram, afirmou, no número um, que a revista daria aos seus leitores informação em contínuo dos acontecimentos mundiais e nacionais mais relevantes, da sociedade à política, com a ajuda de imagens caras, variadas e realistas” (Sousa, 1998).

O século seguinte seria, no entanto, o mais revelador de mudanças no modo de ver e essas mudanças chegaram paulatinamente aos leitores nacionais.

As revistas ilustradas portuguesas acabaram por incorporar algumas das técnicas e das inovações experimentadas pelas suas congéneres estrangeiras. Algumas foram criadas à sua imagem e semelhança. Aquilo que poderia ser um percurso de descoberta e inovação, de afirmação do fotojornalismo e dos fotojornalistas, aproveitando os progressos técnicos concedidos à fotografia e o surgimento de correntes artísticas que desafiavam a imagem a explorar todas as suas potencialidades, acabou por ser ataviado pelo controle repressivo do regime autoritário do Estado Novo, tendo o trabalho desenvolvido pela imprensa ilustrada sob o seu jugo denunciado essas limitações e constituindo-se como um importante testemunho de um regime visual de ocultação que diz mais do que esconde.

O que aqui se apresentou constitui apenas um contributo, assumidamente parcial, para a leitura do percurso das imagens nas publicações ilustradas e para a perceção da lenta afirmação dos fotógrafos nas redações durante a primeira década e meia do Estado Novo, contributo esse que esperamos poder alargar e aprofundar.

Bibliografia

- Barrera, L.C. (2015). A cidade e o campo na imprensa ilustrada do início do Século XX. XXVII *Simpósio Nacional de História*. Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios. 27 – 31 de Julho.
- Batista, P.R. (2018). Aspetos da afirmação da cultura visual em Portugal: o papel de António Ferro. Da Ilustração Portuguesa ao arquivo fotográfico do SPN. *Vista*, n.º2. “Memória cultural, imagem e arquivo”, pp.41-57.
- Borges, J.P.A. (1989). Joshua Benoliel, Foto-Repórter. Em *Joshua Benoliel Repórter Parlamentar. Assembleia da República*. Pp.15-20.
- Casaco, A. R. (2003), *Servi a pátria e acreditei no regime*
- Correia, F. & Baptista, C. (2007), *Jornalistas: do ofício à profissão*. Caminho.
- Correia, F. & Baptista, C (2010). Anos 60: um período de viragem no jornalismo português. Em Traquina, N. (ed). *Do chumbo à era digital: 13 leituras de jornalismo em Portugal*, pp. 53-69.
- Correia, R. (2007). Domingo Ilustrado (O). Hemeroteca Digital. Bibliotecas de Lisboa. <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/DomingoI.pdf>
- Correia, R. (2009a). Ilustração. Hemeroteca Digital. Bibliotecas de Lisboa. <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Ilustracao.pdf>
- Correia, R. (2009b). Ilustração Portuguesa. Hemeroteca Digital. Bibliotecas de Lisboa. <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/IlustracaoPortuguesa.pdf>
- Ferro, A. (2003). *Entrevistas de António Ferro a Salazar*. Parceria António Maria Pereira.
- Fragoso, A.M. (2009). Formas e Expressões da Comunicação Visual em Portugal. Contributo para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas. [Tese de doutoramento] Faculdade de Arquitetura – Universidade Técnica de Lisboa.
- Freund, Gisèle (1995). *Fotografia e sociedade*. Veja.
- Harris, C. R. (1999). The Illustrated American: “A revelation of the heretofore untried possibilities of pictural literature”. *Visual Communication Quarterly*, 9 (4), 4-7.
- Matos, H. (2010). *Salazar : a propaganda, 1934-1938*. 1. ed. Temas e Debates.
- Mangorrinha, J. (2014). Mundo Gráfico (1940-1948). Hemeroteca digital. Câmara Municipal de Lisboa. <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/MundoGrafico.pdf>
- Marien, M.W. (2002). *Photography: a cultural history*. Laurence King Publishing.
- Nogueira Pinto, J. (2007). *António de Oliveira Salazar – O Outro Retrato*. A Esfera dos Livros
- O Diário de Notícias – Da sua fundação às suas bodas de diamante*. Escorço da sua história e das suas efemérides. (1939). (1). Diário de Notícias.

- Oliveira, J. C. (2012), Boletim Photographico. Hemeroteca Digital. Bibliotecas de Lisboa <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/BoletimPhotographico.pdf>
- Oliveira, M.J. (2010, 27 de Agosto) Esperámos 40 anos por este Salazar. *Público* – *Ipsilon*, 12-14.
- Roldão, H. (2018). Atlântico: Revista Luso-Brasileira. Hemeroteca Digital. Bibliotecas de Lisboa. <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Atlantico.pdf>
- <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Atlantico.pdf>
- Rosas, F. (2003). *Entrevistas de António Ferro a Salazar*. Parceria A: M. Pereira.
- Rosas, F. (2014). *O Estado Novo* (1926-1974). Col. História de Portugal, dir. José Mattoso, 7.º vol., 1.ª edição. Círculo de Leitores.
- Sena, A. (1998). *História da imagem fotográfica em Portugal 1839-1997*. Porto Editora.
- Serra, F., & Torres, E. C. (2017). A Construção da Imagem do “Chefe” no *Notícias Ilustrado*. In J. L Garcia., T. Alves & Y. Leonard (Coord.), *Salazar, o Estado Novo e os Media* (pp. 201- 234). Edições 70.
- Sobreira, R. M. (2003). *Os Jornalistas Portugueses 1933-1974 – Uma Profissão em construção*. Livros Horizonte.
- Sousa, J.P. (1998). *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. [online] http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-historia_fotojorn1.html
- Sousa, J. P.(2008) Uma história do jornalismo em Portugal até ao 25 de Abril de 1974. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-uma-historia-do-jornalismo-1974.pdf>.
- Tavares, E. (2016). Para uma história da fotografia portuguesa entre 1939 e 1970: esboço de uma contextualização. *Ponto de Acesso*, 10 (3), pp. 33-45. [online] www.pontodeacesso.ici.ufba.br
- Torres, E.C. & Serra, F. (2019). Do Chefe Incontestado ao Chefe Panóptico: Representações Fotográficas de Salazar do *Notícias Ilustrado* ao *Século Ilustrado*. *Media & Jornalismo* 19(35), 67-84. https://doi.org/10.14195/2183-5462_35_5
- Trindade, L. (2006). *Primeiras Páginas, O Século XX nos Jornais Portugueses*. Tinta-da-China.

De 25 de Abril de 1974 às primeiras décadas do novo milénio: Os últimos 40 anos da fotografia de imprensa em Portugal

Fátima Lopes Cardoso

Escola Superior de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Lisboa, (ESCS/IPL) e ICNOVA Instituto de Comunicação da NOVA

mlcardoso@escs.ipl.pt

ORCID ID: 0000-0002-7093-7881

CIÊNCIA ID 5A10-3EFB-C190

Introdução

A história do fotojornalismo em Portugal, ao longo do século XX, é pontuada por alguns fenómenos de valorização da fotografia, mas esta editoria só conseguiu impor a sua posição e ponto de vista, de forma mais generalizada, na rotina de produção jornalística e na escolha editorial das imagens, nas décadas de 80 e 90. Desde o início do século até ao 25 de Abril de 1974, os momentos em que a imagem de imprensa sobressaiu foram casuais e mais relacionados com o impacto de certos meios de comunicação e carisma de alguns protagonistas do que propriamente com a existência de uma cultura jornalística que tinha consciência da importância informativa da imagem, posicionando-a ao mesmo nível do texto e do grafismo.

No início do século XX, publicações como a *Ilustração Portuguesa* (1903-1924), com fotos de Joshua Benoliel, Vasco Serra Ribeiro e, entre outros, Diniz Salgado, revelavam já um forte sentido estético e jornalístico nas reportagens fotográficas e retratos publicados. Nessa altura, alguns nomes sobressaíram como António Novaes, Anselmo Franco,

Alberto Carlos Lima, Arnaldo da Fonseca, Aurélio da Paz dos Reis e, entre outros, Leitão Bárcia.

Durante o Estado Novo, emergem outros mestres da fotografia ao serviço de *O Século Ilustrado*, *Vida Mundial*, *Flama*, *Diário Popular* ou *A Capital*, como Eduardo Gageiro, Carlos Gil e João Ribeiro. Na década de 60, foi inclusivamente criada uma agência de notícias nacional dedicada ao fotojornalismo, a Telimpresa, que funcionava no terceiro andar de um prédio da Rua da Escola Politécnica, em Lisboa. Em 1975, quando foi extinta, tinha ao seu serviço António Santos, Francisco Ferreira, Jorge Paula e Manuel Moura, em Lisboa, além de Francisco Neves, no Porto. Num breve depoimento registado em maio de 2022, Manuel Moura¹ explicou que “os profissionais da Telimpresa tinham, no entanto, pouca visibilidade porque só aparecia o nome da agência e nunca o do fotógrafo”, o que justifica a parca referência histórica a esta agência e aos seus fotojornalistas.

Marcado pelo nascimento e morte de vários títulos de imprensa, onde se inclui a agência fotográfica Telimpresa, o período pós-revolucionário foi alvo de inúmeras tentativas de controlo ideológico do panorama mediático, mas nenhum jornal conseguiu afirmar a sua identidade fotográfica, como tinha acontecido até à data com, por exemplo, *O Século Ilustrado*.

Influenciadas por ventos de mudança que vinham do outro lado da Europa, só no final de 1980, surgem publicações que pretendem aproximar-se da qualidade da imprensa internacional de referência e que contam com financiamento de alguns empresários e grupos de comunicação social, os quais se mostram confiantes no futuro do país, após a sua entrada para a CEE (Comunidade Económica Europeia), a 1 de janeiro de 1986, e a 9 de novembro de 1989, com a queda do Muro de Berlim.

É neste contexto que o *Expresso*, que na sua fundação secundarizou a imagem, muda radicalmente na recetividade à fotografia e passa a

¹ Manuel Moura é uma referência na fotografia de agência. Hoje aposentado, após 40 anos de carreira, trabalhou na Europapress, na Telimpresa, na NP-Notícias de Portugal e ANOP (Agência Noticiosa Portuguesa). Seguiu para a Lusa, empresa que representou até 2003. Acontecimentos históricos tão importantes como os Jogos Olímpicos de Seul, em 1998, a guerra da Bósnia-Herzegovina, em 1992, os Jogos Olímpicos de Verão de Atlanta, em 1996, assim como a libertação de Timor-Lorosae foram registados pela Nikon de Manuel Moura.

acolher nas suas páginas fotografias de excelência. Como reação ao aparecimento do semanário *O Independente* (1988-2006) e *Público* (1990), o *Expresso* tem, pela primeira vez, uma direção de fotografia, feito inédito na história da imprensa nacional. Mas também outros órgãos, como o *Diário de Notícias*, são obrigados a repensar a imagem gráfica e a investir mais na editoria de fotografia. No caso da agência Lusa, pioneira na introdução de dispositivos tecnológicos, foi nesta altura que se verificou um forte investimento em equipamento e contratação de profissionais.

A confluência de fotógrafos com diferentes formações académicas, experiências profissionais e artísticas que povoavam as redações, nas décadas de 80 e 90, propicia uma diversidade de olhares, tendências e pontos de vista que se refletem em algumas das principais publicações da época contribuindo para o enriquecimento do jornalismo visual português.

Aos chamados anos áureos do fotojornalismo, seguem-se hecatombes subsequentes de alguma indefinição do que se poderia esperar da convergência de meios para o digital, da banalização no acesso à captação de imagem e da crise de 2008 – desde março de 2020, também da pandemia Covid 19 –, conjuntura que abalou e alterou novamente o estatuto que fotógrafos, editorias de fotografia e imagem tinham conquistado. Hoje, apesar das condições contratuais e das ligações precárias a algumas redações, são os próprios fotógrafos que, afetados por despedimentos e perda de espaço editorial, fazem a cobertura de alguns acontecimentos por conta e risco em regime *freelance* e defendem a fotografia com iniciativas diversas, desde exposições, publicação de livros, criação de projetos singulares nas redes sociais, organização e participação em concursos, formação de coletivos ou associações e agências.

Resultado da melhoria técnica e estética propiciada pelo aumento da formação académica, mas também espírito crítico e exigência que a comunidade de fotógrafos e editores foram adquirindo e impondo aos seus profissionais, nos últimos 40 anos, o fotojornalismo português foi atingindo um grau de qualidade que tem sido reconhecido em alguns prémios internacionais, com fotógrafos a publicar em meios de comunicação de referência internacionais e, na última década, alguns a conquistar distinções de fotografia além-fronteiras, como são exemplos os últimos quatro prémios no *World Press Photo*.

Reconstruir a história da fotografia de imprensa de um período tão recente e ainda tão vivo na memória coletiva é conseguido com recurso a testemunhos de quem exerceu papéis determinantes nas dinâmicas de construção noticiosa e contribuiu para a criação de uma identidade visual facilmente identificável pelos leitores de jornais nacionais – nos últimos 20 anos também no digital –, além de consulta e análise de alguns dos títulos mais significativos e afirmativos no panorama da imprensa nacional nos últimos 40 anos. Se há jornais que pouco marcaram a história do fotojornalismo português, existem outros títulos que tiveram poder para influenciar a maior ou menor visibilidade que é concedida à fotografia de imprensa como um veículo de legitimação da informação.

A base bibliográfica existente sobre a história contemporânea do fotojornalismo nacional é escassa e reduzida aos livros publicados pelos fotógrafos portugueses, ao registo das suas iniciativas, à obra de Jorge Pedro Sousa (1994, 1997, 1998, 2000, 2002 e 2004) e à investigação de doutoramento “A fotografia documental na imprensa nacional: o real e o verosímil” (2015), sobre os últimos 30 anos do fotojornalismo português, desenvolvida pela autora deste capítulo, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), da Universidade Nova.

Estas páginas são uma tentativa de juntar as peças de um *puzzle* disperso, que se focam numa realidade que ainda está em aberto e que foi vivida e é partilhada por profissionais, muitos dos quais ainda se encontram em funções. É a história possível desde o 25 de Abril de 1974 até 2014, período em que muitos factos estão por conhecer e o qual carece do distanciamento temporal e afetivo necessário para que seja uma história fechada.

Por uma questão de coerência, a linha temporal deste capítulo é, no entanto, estendida ao primeiro semestre de 2022, mesmo que sejam breves apontamentos e notas, uma vez que os últimos dez anos têm sido os mais profícuos para uma parte considerável da comunidade de fotojornalistas, que têm conquistado uma voz própria nas redes sociais, em livros e nas galerias, desdobrando-se em iniciativas para trazer para o espaço público o debate sobre a importância da fotografia e do fotojornalismo portugueses.

25 de Abril de 1974: o início da conquista de um lugar para a fotografia na imprensa nacional

Se existe um ponto de viragem na história da fotografia de imprensa portuguesa esse momento é o 25 de Abril de 1974. A Revolução dos Cravos foi tão importante para o fotojornalismo português que muitos dos profissionais que trabalhavam para a imprensa da época, reclamando para si um pouco das motivações dos “capitães de Abril”, chamaram a este momento “A Revolução dos Fotógrafos”. No dia histórico, muitos fotojornalistas acompanharam, com as suas câmaras e desde o primeiro minuto, as movimentações dos militares da Escola Prática de Cavalaria de Santarém e de outras partes do País, a chegar ao Terreiro do Paço, em Lisboa, liderados pelo capitão Salgueiro Maia, mas também registaram a reação emocionada de populares que os saudavam nas principais artérias da capital.

Foi a primeira vez que fotógrafos² como Alberto Peixoto, Alfredo Cunha, António Xavier, Armando Vidal, Abel Fonseca, Carlos Gil, Eduardo Baião, Eduardo Gageiro, Fernando Baião, Fernando Corrêa dos Santos, Francisco Ferreira, Inácio Ludgero, Luiz Carvalho, José Antunes, José Tavares, João Ribeiro, Lobo Pimentel Jr., Marcos da Costa, Miranda Castela, Novo Ribeiro, Rui Pacheco, Rui Ochoa, Teresa Monserrat e outros não ligados à imprensa, como Carlos Granja, José Luís Madeira, Victor Valente, António Mil-Homens, Armando Cardoso, Mário Varela Gomes, Jorge da Silva Horta e Félix do Nascimento Esteves apontaram a câmara para o palco dos acontecimentos como se fosse uma arma que lhes permitiria conquistar a liberdade de fotografar sem os condicionalismos impostos pela Censura ou pelos próprios ditames das agendas dos jornais, muito dedicadas a cobrir os atos políticos do regime.

Ao mostrar ao mundo e ao eternizar os últimos instantes da ditadura, a fotografia de imprensa foi o meio que mais contribuiu para a construção da memória coletiva sobre o momento e para tornar icónicos muitos dos símbolos de Abril. Como escreve Adelino Gomes, no livro *Os*

² Os fotógrafos mencionados encontravam-se ao serviço de publicações jornalísticas como *O Século*, *Diário de Notícias*, *A Voz*, *Novidades*, *A Capital*, *O Popular*, *Diário Popular*, *Diário de Lisboa*, *República*, *Flama*, *Vida Mundial*, entre outros.



Figura 1. Eduardo Gageiro, Salgueiro Maia no 25 de Abril de 1974.



Figura 2. Luiz Carvalho, 25 de Abril de 1974.

Rapazes dos Tanques: “Foram os fotógrafos quem verdadeiramente espalhou pelo mundo a imagem de marca do 25 de Abril como a Revolução dos Cravos, a última revolução românica do século, aquela a que o céptico Henry Kissinger viria a chamar a mãe da Perestroika a Leste, 15 anos depois” (2014, p. 4).

Mesmo que tivessem existido percalços pelo caminho, como a forte pressão política de uma certa esquerda exercida sobre os jornais e o saneamento de jornalistas³, no pós-revolução, a conquista da liberdade de expressão e a consolidação da democracia abriram as portas de um país novo, onde, ao longo das últimas décadas, foram possíveis mudanças estruturais profundas no contexto mediático nacional, muitas das quais como resultado das novas propostas políticas que iam surgindo, sendo o *Expresso* o exemplo mais evidente. Naquele momento de abril, as imagens, tanto ou mais do que as palavras, serviram para representar visualmente o sentimento mais audível nas ruas da capital e que contagiava as futuras gerações: “O povo unido, jamais será vencido”.

A fotografia tornou-se o espelho da Revolução. Pela primeira vez nos últimos 48 anos, os jornais chegavam às bancas sem passarem pela revisão – antes obrigatória – da Comissão da Censura. Nas edições de 25, 26 e 27 de Abril de 1974, as primeiras-páginas do *Diário Popular*, *Diário de Lisboa*, *A Capital*, *Jornal de Notícias*, *O Primeiro de Janeiro*, *Expresso*, *Diário de Notícias*, *O Século*, *Século Ilustrado* e, entre outros, *República* eram uma montra de títulos fervorosos que anunciavam o golpe militar e destacavam depois a ação libertadora das Forças Armadas. Pela primeira vez, a fotografia era livre e transformava-se no braço direito da liberdade.

³ Um dos casos mais célebres e controversos foi o “Grupo dos 24”, no *Diário de Notícias*, em que jornalistas contestavam a linha editorial seguida pela direção, após abril de 1975. Os jornalistas acusavam os diretores Luís de Barros e José Saramago de transformarem o clássico *Diário de Notícias* num jornal do Partido Comunista. Alguns desses profissionais viriam depois a fundar *O Dia*, jornal de direita cujos proprietários e diretores tinham ligações ao regime salazarista e à Igreja Católica, a 11 de dezembro de 1975, o qual terminaria edições a 12 de abril de 1988. O jornal afeto ao Partido Comunista viria a ser, na verdade, *O Diário*, criado a 10 de janeiro de 1976, com direção de Miguel Urbano Rodrigues, título que foi publicado até 1990.



Figura 3. Alfredo Cunha, 1 de Junho de 1974:
Comemorações do Dia Mundial da Criança, com alusão à Revolução de Abril.

Portugal também captou a atenção da imprensa internacional. Lisboa transformou-se no palco mediático do mundo. Nos anos que envolveram a Revolução, quase todos os jornais e as agências internacionais tinham correspondentes no País. Por terras lusas, passaram nomes importantes da fotografia como Josef Koudelka, Guy le Querrec, Jean Gaumy, François Hers, Fausto Giaccone, Gérald Bloncourt, Gilles Peress, Votja Dukat, Michel Puech, Henri Bureau e Sebastião Salgado. No ano a seguir à Revolução de Abril, Henri Bureau venceu o primeiro prémio *Word Press Photo*, na categoria de *Spot News*, com uma imagem captada em Portugal, de um suposto agente da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) a ser preso pelos militares no Rossio, em Lisboa, em abril de 1974. A fotografia do co-fundador da agência Sygma mostra o agente rodeado de

soldados que lhe apontam espingardas em todas as direções, no Largo do Carmo. Na verdade, descobriu-se depois que foi um engano e o protagonista da foto era um cidadão comum sem ligações à polícia política.



Figura 4. Henri Bureau, “Caça do Pide”, *World Press Photo* 1975, na categoria de *Spot News*.

Passados quase 50 anos desde 25 de Abril de 1974, consegue-se hoje perceber que, nas editorias de fotografia, existia uma realidade antes e surgiu outra depois desta data histórica, a qual foi evoluindo à medida que novos títulos iam aparecendo no panorama da imprensa nacional. Durante o Estado Novo, salvo exceções, o fotógrafo de imprensa apresentava muitas debilidades profissionais e carecia de força suficiente para impor o seu ponto de vista na estrutura dos jornais. As secções de fotografia eram reduzidas e, maioritariamente, compostas por homens com baixa escolaridade, pouco preparados e mal informados.

Sempre ao dispor dos jornalistas de escrita e das orientações das chefias de redação, o trabalho dos fotógrafos era visto como secundário e, por vezes, meramente ilustrativo. A maioria dos fotógrafos em funções limitava-se a fazer o “boneco” da notícia, escondidos sobre o anonimato,

o que também lhe permitia trabalhar simultaneamente para vários sítios concorrentes e, nos tempos livres, realizar outros biscates como casamentos e batizados. Se não houvesse espaço na página, o tamanho da fotografia era reduzido ou prescindia-se de imagem. As administrações dos órgãos de comunicação acreditavam que o importante era o trabalho do redator. À época, o número de jornalistas-fotógrafos era significativamente inferior ao de jornalistas-redatores. E o acesso à profissão era muito controlado. De acordo com dados recolhidos pela investigadora Ana Cabrera, o *Diário de Notícias*, jornal de maior tiragem, tinha quatro fotógrafos em 1960; o *Diário Popular* começou a década com dois e terminou com quatro; o *Diário de Lisboa* funcionava apenas com um e o *República* contratou o seu primeiro fotógrafo em 1968 (2006, pp. 168-169).

Nas entrevistas qualitativas realizadas a fotógrafos e outros profissionais do jornalismo no âmbito da investigação “A fotografia documental na imprensa nacional: o real e o verosímil” (2015), figuras que foram determinantes na produção noticiosa, durante as décadas de 50, 60 e 70 do século XX, os jornalistas seniores referem-se à existência de uma espécie de “máfia da fotografia”, em que um grupo restrito de fotógrafos com cargos de chefia controlava a fotografia que era publicada nos jornais. A 23 de julho de 2014, Fernando Corrêa dos Santos⁴, o mais antigo fotógrafo em atividade, descreveu como era a secção de fotografia nas redações quando se estreou como repórter fotográfico: “Existia um grupinho com três ou quatro nomes, o qual atuava no *Diário Popular*, no

⁴ Nascido a 5 de junho de 1934, Fernando Corrêa dos Santos começou a trabalhar em fotografia em 1947, com apenas 13 anos. A estreia como repórter fotográfico foi em 1952, quando começou a colaborar nas revistas *O Mundo Ilustrado*, *Portugal Ilustrado*, *Flama*, *R&T (Rádio e Televisão)*, *Notícia*, de Angola, o *Manchete*, no Brasil e, posteriormente, em todos os jornais diários de expressão nacional. Nessa altura, também colaborou com a agência Associated Press. Ingressou no *Diário Popular*, em 1968, onde exerceu funções até ao fecho do jornal, em setembro de 1991. Nos últimos anos tem colaborado com várias publicações do grupo Cofina Media, em especial com as revistas *TV Guia* e *Flash*.

Em parceria com 20 fotógrafos, o seu trabalho integrou a publicação *Portugal Livre*, sobre o 25 de Abril de 1974. Fernando Corrêa dos Santos foi distinguido com os prémios Gazeta e Clube Português de Imprensa, em 1987; arrecadou ainda vários troféus consecutivos na Feira do Livro de Lisboa (1972, 1973, 1982, 1983, 1987, 1988 e 1989); prémio da reportagem fotográfica sobre a Feira Popular de Lisboa, em 1984, e, entre outros, uma menção honrosa no concurso à Descoberta de Portugal, com uma reportagem sobre hospitais psiquiátricos. Em novembro de 2015, lançou a livro “Portugal: Da Década de 50 anos Nossos Dias”. Entre as reportagens de maior destaque, contam-se as visitas da Rainha Isabel II a Portugal (1957), bem como do professor Christian Barnard, à Universidade de Coimbra, ou, entre outras, o incêndio do Chiado, a 25 de agosto de 1988.

Diário da Manhã e no *Diário de Notícias*, que controlava a fotografia desses jornais. Trabalhavam na redação e depois tinham os ‘satélites’. Quem queria trabalhar na fotografia do jornal não podia, pois tinha de entrar como empregado desses nomes e não trabalhavam diretamente para o jornal. Muitas fotografias eram realizadas como sendo da autoria destes senhores quando, na verdade, pertenciam a estagiários ou ‘aprendizes’ que tinham às suas ordens. Com sorte, se o trabalho fosse bom lá se iam evidenciando. Essa situação durou até à primeira metade dos anos 70.”

Eduardo Gageiro⁵, um dos mais conhecidos fotógrafos de Abril e mestre das gerações seguintes, também traçou, na entrevista registada a 20 de agosto de 2014, um perfil depreciativo dos colegas que encontrou nas redações e revela o quanto foi difícil começar: “Os fotógrafos dos anos 1950 e 1960 eram medíocres, com pouca formação e talento e que, por isso, não deixavam entrar ninguém com medo que a sua inteligência expusesse a sua mediocridade. Geralmente, tinham vários ‘tachos’. Eram fotógrafos, por exemplo, do *Diário da Manhã* e faziam inúmeros serviços para a União Nacional. Não deixavam entrar ninguém. A minha sorte, naquele dia em que consegui fazer o primeiro serviço, é que eles tinham ido para o *Diário da Manhã*. Só estavam de manhã no *Diário Ilustrado*. À tarde, iam para o *Diário da Manhã* e a seguir realizavam as fotografias dos ‘tachos’. No caso do *Diário Ilustrado*, chegavam às nove ou dez horas e perguntavam pela agenda. Marcavam os serviços, tiravam a câmara do

⁵ Eduardo Gageiro nasceu a 16 de fevereiro de 1935, em Sacavém. Trabalhou como empregado de escritório na fábrica de loiça da sua terra natal. A aproximação ao jornalismo surgiu, pela primeira vez, aos 12 anos, quando publicou uma fotografia na primeira-página do *Diário de Notícias*. Mas foi em 1957 que se estreou como repórter fotográfico no *Diário Ilustrado*. Do seu longo percurso profissional, constam fotografias publicadas em títulos tão diversos como *Diário Ilustrado*, *O Século Ilustrado*, *Eva*, Almanaque ou, entre outros, *Match Magazine*. Foi ainda editor da anterior revista *Sábado* e correspondente da agência Associated Press, em Portugal. Fotografou para a Companhia Nacional de Bailado, Assembleia da República, Presidência da República, Deutsche Gramophone, na Alemanha, Yamaha, no Japão, e para a Cartier. Apesar da idade avançada, a câmara de Eduardo Gageiro ainda não repousou e, sempre que tem oportunidade, trabalha como *freelancer*. É membro de honra do Fotokluba Riga (ex-URSS), Fotoclube Natron (ex-Jugoslávia), Österreichische Fur Photographie, O.G.Ph Viena (Áustria), Gold Year de Honra (Novi Sad, ex-Jugoslávia) e Excellence F.I.A.P. (Fédération Internationale de l’art Photographique – Berna, Suíça). Além de diversos livros publicados, homenagens, como os títulos de Cavaleiro da Ordem de Leopoldo II, na Bélgica, e o de comendador da Ordem do Infante D. Henrique, acumulou alguns dos prémios nacionais e internacionais mais importantes da fotografia, como o 2.º prémio do *World Press Photo* 1975, na categoria de retrato, com uma imagem do general Spínola realizada para *O Século*.

armário, iam fazer o serviço que lhes estivesse marcado e depois voltavam a guardar a câmara. A máquina era só para fazer aquele trabalho. Nunca traziam a câmara com eles. Eu andava sempre com a máquina e é por isso que tenho fotografias que eles nunca teriam. Daquela época, poucos fotógrafos profissionais têm tantas fotografias de Lisboa como eu.”

A descrição negativa dos dois veteranos sobre o perfil dos fotógrafos que habitava as redações, antes de Abril de 1974, coincide com a de quem marcou o jornalismo em alguns dos mais importantes jornais da época, em especial no *Diário Popular*, no qual permaneceu 23 anos. Baptista-Bastos, entrevistado a 16 de junho de 2014 e falecido a 9 de maio de 2017, revelou que a qualidade da fotografia era restrita a certas redações e a alguns profissionais: “O *Século* e *A Capital* tinham uma grande equipa de fotógrafos, mas não eram todos. O João Ribeiro, d’*A Capital*, o Fernando Corrêa dos Santos, o grande José Antunes, que foi um caso extraordinário, ambos do *Diário Popular*. Foi meu camarada de reportagem, assim como Eurico Vasconcelos, Miranda Castela, que morreu no final em 2011. Eduardo Gageiro, que trabalhava na revista *O Século Ilustrado*, é dos melhores repórteres do mundo. Estes eram os melhores porque havia outros que eram muito mixurucas. Estes tipos que referi eram de categoria europeia. Tinham a paixão do jornalismo. Era algo superior a tudo.”

O jornalista e escritor Baptista-Bastos, enquanto editor/coordenador de fecho do jornal, sublinhou que foi quem repôs a obrigatoriedade de as fotos serem assinadas em página, no *Diário Popular*, em 1967, um hábito perdido nos primeiros anos do Estado Novo, quando os *media* passaram a seguir um sentido mais coletivo da produção do jornal, desvalorizando a autoria: “No tempo em que cheguei aos jornais, os repórteres fotográficos – não digo nunca jornalistas, pois são repórteres como o Robert Capa e o Henri Cartier-Bresson gostavam que lhes chamassem – não assinavam. Quem passou a colocar o nome das fotografias dos camaradas repórteres fotográficos fui eu. Isso abriu um precedente na imprensa portuguesa, mas criou-me chatices com os patrões, que não queriam. Entrei no *Diário Popular*, em 1965, e depois comecei a ter funções com um certo poder de decisão. Esse poder é que permitia fazer isso. Era visto como leviandade da minha parte, pois tinha de enfrentar o patronado. E eles não eram para brincadeiras. Achavam que os

repórteres fotográficos eram menores, quando não eram de maneira de nenhuma. Paginei durante anos o *Diário Popular* com reportagens e trabalhos que fiz e, com muita frequência, mandei levantar a primeira página para pôr uma fotografia grande. A imagem tinha uma importância vital para nós, informativa e política.”

Os títulos jornalísticos e os profissionais que profetizam a mudança na década de 70

Os jornais da tarde *Diário de Lisboa* (1921) *Diário Popular* (1942), *Diário Ilustrado* (1956) e *A Capital* (1968) exercem uma função modernizadora no panorama da imprensa nacional, nas décadas de 60 e 70. São títulos que marcaram profundamente as dinâmicas de produção noticiosa, em particular, a fotografia de imprensa. À escala nacional, o trabalho de alguns dos seus fotojornalistas irá influenciar a fotografia da geração seguinte, a par das tendências internacionais. “Foram os jornais vespertinos os principais motores da mudança, introduzindo e desenvolvendo alterações a nível jornalístico, mas também empresarial (os dois domínios não são separáveis) e mesmo tecnológico, que influenciaram – em maior ou menos grau – o conjunto da imprensa diária e mesmo da restante” (Correia & Baptista, p.153).

As primeiras páginas de *A Capital*⁶ provam que a imagem fotográfica era valorizada, sobretudo, a partir de 1971, graças ao entendimento entre a direção de Manuel José Homem de Mello, a chefia de redação de Rodolfo Iriarte e a liderança de João Ribeiro na fotografia. Detentor do título n.º1 da Carteira Profissional de Jornalista, João Ribeiro⁷ é considerado por quem trabalhou com ele como uma das personalidades mais marcantes na fotografia de imprensa até Abril de 1974, conhecido pelo olhar acutilante dos fotógrafos norte-americanos de referência, como W. Eugene Smith.

⁶ O vespertino *A Capital* foi fundado a 21 de fevereiro de 1968 com o mesmo nome do jornal republicano que existiu entre 1910 e 1938.

⁷ João Ribeiro faleceu a 8 de julho de 2016, aos 91 anos. Nos últimos anos da sua vida, foi contactado para entrevista, mas já se encontrava doente. Em sua homenagem, a Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) criou a exposição “O Homem e o seu Olhar: A Magia do Instante”, com trabalhos onde se pode comprovar a exigência técnica e artística de João Ribeiro.

Rui Ochoa⁸, o antigo diretor de fotografia do *Expresso* e atual fotógrafo-oficial do Presidente da República, Marcelo Rebelo de Sousa, atribui características únicas ao homem que considera um dos seus mestres, a par de Eduardo Gageiro: “Quando foi convidado para *A Capital*, o João começou a ter voz na escolha final das fotografias. Com o chefe de redação que era o Rodolfo Iriarte, com quem ele discutia bastante a publicação de fotografia e, pela força dos seus argumentos e pela sua voz, acabava o João a ganhar. Gageiro era e é um fotógrafo clássico, um esteta. A sua fotografia é mais contemplativa, baseada mais na estética do que no conteúdo, ao estilo do fotojornalismo francês. João Ribeiro, não. Era muito norte-americano. As fotografias dele tinham muita força, eram mais violentas. A forma como trabalhava era muito mais impetuosa do que qualquer um, fazia retratos mais dinâmicos, em contrapicado, enquanto os outros fotografam ao nível dos olhos. João Ribeiro reinventou o retrato em Portugal. Os melhores retratos de Salazar são da sua autoria. Não se sabe dos negativos, porque João Ribeiro nunca guardou nenhum, mas é o melhor.”

Num artigo publicado no *Diário de Notícias*, no dia a seguir à morte de João Ribeiro, o antigo diretor do *A Capital* Rodolfo Iriarte lembrou quais eram os conselhos do chefe de fotografia, quando os fotojornalistas partiam em reportagem: “Ele dizia: ‘não te esqueças, tu não és bombeiro, não és polícia. Se vês um acidente, fotografas e não tens nada a ver com o acidente, fotografas e depois chamas os bombeiros.’”

Fernando Ricardo⁹, o repórter fotográfico que se estreou no vespertino lisboeta em 1970 e que mais tarde trabalhou na Associated Press e *O Jornal*, recordou os tempos áureos da fotografia do jornal: “Rodolfo Iriarte é a pessoa que mais sabe, no meu ponto de vista, de edição de fotografia, em Portugal. Entregue a coordenação fotográfica a João Ribeiro, entre 1972 e 1974, *A Capital* era, de longe, um dos melhores jornais em edição fotográfica da Europa.” Alguns dos acontecimentos mais marcantes do século XX foram eternizados pelo olhar atento de João Ribeiro.

Na década de 70, trabalhavam para a secção de fotografia do *A Capital* chefiada por João Ribeiro, Alberto Peixoto, Teresa Monserrate,

⁸ Entrevista realizada em fevereiro de 2011.

⁹ Entrevista realizada a 3 de outubro de 2012 e atualizada em maio de 2022.

Joaquim Lobo, Carlos Gil e Alberto Santos. Em 1988, o jornal foi adquirido por Francisco Pinto Balsemão, altura em que passou a ser dirigido por Helena Sanches Osório. O arquivo do vespertino *A Capital* haveria de alimentar, mais tarde, muitas das fotos do semanário *Expresso*.

O *Expresso* vem impor uma nova linguagem à imprensa nacional e fazer concorrência a títulos históricos como *O Século* (1880-1977) e o liberal *República* (1911-1976), quando surge nas bancas a 6 de janeiro de 1973, com tiragens superiores a 60 mil exemplares semanais. Inspirado nos jornais ingleses de domingo *The Sunday Times*, *The Observer* e na revista francesa *L'Express*, como escreve o jornalista José Pedro Castanheira¹⁰, o projeto editorial prometia seguir as melhores práticas do jornalismo independente que se praticava no Reino Unido e França, mas a “contaminação política” e a relação ao ainda embrionário Partido Popular Democrático (PPD) estavam implícitas. As primeiras edições do *Expresso* evidenciam um tom político e alguns títulos e temas abordados ou noticiados ousam desafiar a Censura, como o da primeira-página do jornal: “63% dos portugueses nunca votaram”, baseado numa sondagem encomendada. “Nas 68 edições submetidas ao lápis azul, o semanário leva mais de quatro mil cortes, em quase dois mil textos. A tudo estão atentos os coronéis censores: notícias, entrevistas, reportagens, títulos, até palavras cruzadas. Golpes em artigos de opinião são aos molhos, incidindo sobre nomes como Pinto Balsemão, Sá Carneiro e Miller Guerra, Mário Soares e Salgado Zenha, Maria de Lourdes Pintasilgo e Jorge Sampaio” (Castanheira, 2013). A censura era tão madrasta com o *Expresso* que atrasava o fecho e impressão do jornal ao ponto de quase tornar inviável a sua publicação.

Com grafismo original do *designer* Vítor da Silva, na primeira década de existência, a imagem fotográfica do novo semanário não corresponde ao forte sentido jornalístico que se encontra nas palavras. As fotos

¹⁰ Francisco Pinto Balsemão teve uma intensa participação política. Foi deputado eleito pelo então partido único, a União Nacional, mas pertenceu à ala liberal, crítica do regime, juntamente com Francisco Sá Carneiro, Magalhães Mota e Miller Guerra que viriam a fundar, em 1974, o PPD, hoje Partido Social Democrata (PSD). A história do *Expresso* e os acontecimentos que envolveram a criação do jornal podem ser lidos no artigo “A história de 2080 semanas”, da autoria de José Pedro Castanheira, o qual está acessível em: https://expresso.pt/site_expresso_40_anos/a-historia-de-2080-semanas=f777795. O artigo foi originalmente publicado na *Revista*, edição de 5 de janeiro de 2013.



Figura 5. N.º 1 do semanário *Expresso*, 6 de janeiro de 1973.

escasseiam e exercem uma função mais ilustrativa do que informativa. Tão pouco eram assinadas, pelo que, até à primeira metade da década de 80, a autoria das fotos é desconhecida. Só em 1988 o semanário corta com esta realidade e anuncia o início de um novo ciclo na vida do jornal e da revista, com a melhoria das condições técnicas de impressão e da qualidade do papel, mudança que coincidiu com o nascimento de novos concorrentes em banca. Em palavras de Vicente Jorge Silva¹¹, ex-diretor da revista do *Expresso*: “Durante muito tempo, o *Expresso* nunca deu muita importância à fotografia. No princípio, nem sequer tinha fotógrafo. Depois, passado pouco tempo, entrou Raul Nascimento, já falecido, que era uma pessoa encantadora, mas não correspondia às necessidades de um jornal que estava em ascensão. Quando tomei conta da revista, esta necessidade de valorizar a fotografia tornou-se mais patente.”

Nos anos que se seguiram à Revolução de Abril, muitos jornais emergiam na cena mediática, mas, ao contrário do *Expresso*, foram vítimas

¹¹ Entrevista realizada a 9 de maio de 2014.

da indefinição ideológica que se vivia e formados por jornalistas e individualidades quase sempre ligados a forças políticas de esquerda. “O período pós-revolucionário assumiu-se como um momento de debate sobre o sistema e organização dos meios de comunicação, debate esse integrado numa discussão mais larga sobre a definição da natureza do regime político. O fim da censura deu lugar a um confronto entre as várias facções ideológicas e protagonistas políticos pelo controlo dos mais importantes *media* nacionais (Faustino, 2004, p.2).

Com existências efémeras e que não sobreviveriam à chegada da próxima década, entre os títulos que surgiram no cenário mediático nacional no período pós-revolução de Abril estava o *Jornal Novo*¹² (1975-1979), *A Luta* (1975-1979) e *Tempo* (1975-1990). A exceção foi *O Jornal* (1975-1992), que contava com uma equipa de fotografia bastante profissional e que viria a ser o embrião da *Visão*, publicada a 25 de março de 1993, a revista pioneira na criação dos prémios Visão do Fotojornalismo.

Outra das revistas que marcou a história do fotojornalismo português foi a *Grande Reportagem*, em especial na primeira década de existência. Fundada a 7 de dezembro de 1984, pelos jornalistas José Manuel Barata-Feyo e Joaquim Furtado, a publicação vivia, essencialmente, de reportagens e trabalhos em regime *freelance*, incluindo na fotografia, na qual só tinha um fotógrafo residente. Extinto em 2005, o título passou por diversas fases e com diferentes diretores, como Miguel Sousa Tavares, Francisco José Viegas e Joaquim Vieira, mas ainda hoje é evocada quando se lamenta a perda da importância da reportagem na imprensa nacional do presente.

Nos anos 1980, o semanário *Expresso* continuaria a crescer e, no final da década, é alvo de fortes investimentos para reagir às mudanças

¹² Luís Vasconcelos, um dos fotógrafos que mais contribuiu para a valorização da fotografia no pós-25 de Abril, estreou-se, precisamente, no *Jornal Novo*, em maio de 1975, um meio de comunicação que já evidenciava que a linguagem fotográfica é determinante no jornalismo de imprensa. Com a passagem deste título para o *A Tarde* (1979-1985), Luís Vasconcelos seguiu para a ANOP, depois para a Notícias de Portugal e, posteriormente, para a Lusa. Durante este período, foi fotógrafo do *Tal & Qual*, onde também trabalhava Alfredo Cunha, Luiz Carvalho e, entre outros, Rui Ochoa. Integrou a equipa fundadora do *Público*, para o qual exerceu funções de editor de fotografia até 1997. Deixou o jornal da Sonae para entrar para o diário *24 horas*, tabloide fundado a 5 de maio de 1998, propriedade do grupo suíço Edipress, que terminaria a 30 de junho de 2010. Ao fim de um ano, quando houve a cisão do grupo Edipress, Carlos Cáceres Monteiro convidou-o para ser editor da revista *Visão*, onde permaneceu até 2008. Luís Vasconcelos foi um dos criadores dos prémios do Fotojornalismo Visão e dos prémios Estação-Imagem.

editoriais, empenhado em permanecer sempre à frente da concorrência. No mesmo artigo, José Pedro Castanheira cita o fundador do *Expresso*, Francisco Pinto Balsemão: “A partir de 1976, normalizada a situação política, o jornal começa finalmente a poder assumir o papel de contrapoder – no sentido de assumir e respeitar a legitimidade de um poder finalmente democrático e sufragado em eleições livres. A concorrência é basta e, quer o *Tempo* quer *O Jornal* chegam a ultrapassar o *Expresso*. A competição, porém, nunca assustou Balsemão. ‘A concorrência foi-nos sempre útil: de cada vez que um novo concorrente aparecia, o produto melhorava, o *Expresso* aumentava as vendas, o mercado publicitário alargava’. Uma verdade que se há-de confirmar mais tarde com o *Semanário*, *O Independente* e o *Sol*” (2013).

Vicente Jorge Silva sempre defendera, no entanto, que a fotografia parecia ser o parente pobre do *Expresso* e um encontro casual com Rui Ochoa permitiu-lhe alterar esta realidade no semanário de Francisco Pinto Balsemão: “Quando tomei conta da revista, esta necessidade de valorizar a fotografia tornou-se mais patente. Coincidiu com a altura em que conheci Rui Ochoa, no pós-terramoto, da Ilha Terceira, em Angra do Heroísmo. Fui destacado para fazer a cobertura da catástrofe, que aconteceu em janeiro de 1980, mas não tinha fotógrafo. Sabia que andava por ali alguém a fotografar, um homem que andava como se fosse um gato. Ele era secretário do *Jornal de Notícias*, nem era fotógrafo. Pensei: ‘Vou falar com ele a ver se consigo que me venda umas fotografias’. E assim foi. Ele disse-me que estava a trabalhar para o *Jornal de Notícias*, mas não considerou que fosse impeditivo de também vender fotografia para o *Expresso*. Foi das primeiras vezes que vi uma reportagem do *Expresso* ter fotografias. Era um fotógrafo que estava a despontar. Ainda por cima, não fazia parte do quadro do *Jornal de Notícias*. Aí, começou a aventura. Rui Ochoa foi, mais tarde, responsável pela fotografia do *Expresso*.”

Dois dos nomes mais importantes para a valorização da fotografia em Portugal e para a conquista do estatuto que o fotojornalismo alcançou nos anos 1990, Vicente Jorge Silva e Rui Ochoa haveriam de ficar de costas voltadas, desde a criação do jornal *Público*. Falecido a 8 de setembro de 2020, o jornalista madeirense levou com ele o sonho de criar uma gêmea portuguesa da revista *Time*: “Já confessei que não consegui levar em diante um projeto que desejava muito. Também não estou para

me esfolar, bater com a cabeça na parede ou sofrer horrores com isso. Sou um sobrevivente e tento não me desmoralizar demasiado com a situação atual do país, que é verdadeiramente dramática. Se pensarmos no que é o País na última meia dúzia de anos, para não falar dos últimos três, que foram aterradores a nível de empobrecimento geral. A quantidade de pessoas mais qualificadas que teve de emigrar. Esses ainda tiveram um lugar que os recebesse lá fora. Mas o País vai sofrer brutalmente com esse empobrecimento a vários níveis, material e de espírito. Se eu pudesse, com toda a sinceridade, ia viver para outro sítio. Ia viver para Paris, cidade com que tenho uma relação de adolescência. Foi lá que conheci grandes amigos, quase todos já morreram, mas é uma cidade onde me sinto em casa...” (2014).

Anos 1980: O nascimento de novos semanários de inspiração livre

O fecho do *República*, em janeiro de 1976, d’*O Século*, no ano seguinte, do *A Luta*, em março de 1979, além de vários jornais que nasceram e desapareceram à velocidade dos conflitos entre diversas fações políticas, gera terreno propício para o aparecimento de um título mais burlesco e politicamente incorreto do que os concorrentes *Expresso* e *O Jornal*, mas que se revelou importante para estimular o fotojornalismo na época.

Fundado no verão de 1980 com direção de Joaquim Letria e ostentando um grafismo popular, o *Tal & Qual* prometia usar e abusar da liberdade de expressão. O jornal arrancou com um único fotógrafo de serviço: Luiz Carvalho. Mais tarde, juntaram-se à equipa alguns dos fotojornalistas mais promissores da sua geração: Luís Vasconcelos, Alfredo Cunha, Rui Ochoa, José Carlos Pratas ou, entre outros, Alberto Frias, alguns dos quais viriam a integrar o quadro do *Expresso*, nos anos 1980. A tendência era para seguir a imprensa britânica de cariz mais popular e sensacionalista como o *The Sun* ou *Daily Mirror*. Apesar das diferenças assinaladas na sua linha editorial, a linguagem gráfica e fotográfica do semanário aproximava-se do recém-fundado *Correio da Manhã*, a 19 de março de 1979, por Vítor Direito¹³. Desde a sua génese, este tabloide

¹³ Vítor Direito, diretor-adjunto do recém-fechado *A Luta*.

diário tornou-se conhecido por publicar a fotografia de choque como se de elementos de prova do acontecimento se tratasse, com a finalidade de captar a atenção do leitor, na linha do que aludiu Susan Sontag, em *Olhando o Sofrimento dos Outros*: “A caça a imagens mais dramáticas (como frequentemente são descritas) comanda a empresa fotográfica e faz parte da normalidade de uma cultura, no qual o choque se tornou o principal estímulo ao consumo e uma fonte de valor” (2015, p. 29).

No início da década de 80, as fotos mais ousadas de figuras públicas têm a assinatura do *Tal & Qual*. Com um grau de abstração e de construção de sentidos muito reduzido, os temas eram provocadores, as representações visuais tendiam a ser diretas ao assunto e cunhadas de humor. A regra parecia ser não poupar nenhuma figura pública da política nacional, como aconteceu com o escândalo de Alberto João Jardim, que aparece na primeira página do jornal em cuecas, depois do Carnaval da Madeira, com fotos de José Carlos Pratas, ou a imagem de Mário Soares, então primeiro-ministro, a olhar para o peito de uma mulher que lhe aparece à frente em mono biquíni, enquanto caminha na praia com a mulher, Maria Barroso, no Algarve. A provocação foi encenada pelo jornal e fotografada por Alberto Frias.

O famoso esquema de Dona Branca também foi um furo jornalístico do *Tal & Qual*, em março de 1983, quando as fotografias de Luiz Carvalho revelaram publicamente o rosto da banqueira do povo. A partir do momento em que o caso se tornou conhecido na imprensa, o esquema de financiamento em pirâmide colapsou e Maria Branca dos Santos acabou detida, em outubro do ano seguinte. À época, a história da Dona Branca foi o episódio com mais impacto na praça pública, mas na maior parte dos casos reportados, a polémica mediática esbater-se-ia na espuma dos dias. A destreza e o sentido jornalístico da equipa de fotógrafos do *Tal & Qual* viria, no entanto, a ser determinante noutros projetos jornalísticos que reforçavam o investimento ou surgiam no panorama da imprensa nacional, no final da década¹⁴, após a entrada de Portugal na CEE (Comunidade Económica Europeia), em 1986.

¹⁴ O jornal mais provocador da história da imprensa portuguesa acabaria por padecer em 2007, com um número de vendas quase residual, na ordem dos nove a dez mil exemplares. A 9 de junho de 2021, ressurgiu nas bancas pela mão de oito jornalistas que estiveram na sua fundação, como José Paulo Fernandes-Fafe e Jorge Morais. O jornal ressuscitou, mas com uma imagem mais próxima do registo paparazzi e sem o espírito ousado da fotografia à *Tal & Qual* da versão inicial.



Figura 6. Algumas das primeiras-páginas mais polémicas do *Tal & Qual*.

Fonte: Imagem publicada a 5 de setembro de 2020, no Observador, num artigo sobre os 40 anos do jornal que é descrito como “irreverente, divertido, polémico e louco”.

É neste contexto de abertura às tendências europeias que, no dia 20 de maio de 1988, surge um jornal irreverente, com uma equipa jovem, com fortes preocupações estéticas e conceptuais. Em junho de 2014, Manuel Falcão, subdiretor do novo semanário dirigido por Miguel Esteves Cardoso e Paulo Portas, recordava o espírito que esteve na génese do jornal: “O *Independente* foi um fenómeno de uma geração. Foi constituído por um grupo de amigos. Havia os amigos de Miguel Esteves Cardoso, de Paulo Portas, os meus. Nesse ponto, estavam lá todos. No entanto, aconteceu no momento certo e com pessoas que estavam a querer romper com uma série de coisas, fosse esteticamente ou a nível político. Tinha uma geração para comunicar e O *Independente* conseguiu comunicar. Chegou a vender cem mil exemplares. Acredito que quando se acerta bem na conceção dos projetos, é sempre possível comunicar.”

O *design* d’O *Independente* revelou-se um dos segredos para se distinguir dos restantes títulos de imprensa. Como descreveu Manuel Falcão: “O grafismo era algo muito importante. Miguel Esteves Cardoso sempre teve muita sensibilidade em relação a essa área e sempre nos propusemos a desenvolver uma boa imagem do jornal. Pedimos a Gérard Castello-Lopes para ser consultor de fotografia, o que acabou por

acontecer. Ele sempre foi renitente a participar nessas coisas, mas como tinha uma boa relação connosco, aceitou. Foi relativamente fácil convencê-lo a dar-nos uma ajuda a reconhecer o núcleo de fotógrafos que iam trabalhar n’O *Independente*. Abrimos uma espécie de concurso. Demos a conhecer que estávamos ao dispor para ver *portfolios* e, em centenas de trabalhos, Gérard Castello-Lopes sempre foi muito crítico, além de ter um sentido de humor extraordinário. Desmontava, ponto por ponto, o que havia numa fotografia. Na altura, ele ficava possesso por ver cópias de tendências que existiam lá fora e lembro-me que se fotografava a preto e branco e se usava tons muito carregados e muito negros. As fotografias d’O *Independente* eram mais interpretativas, menos presas à atualidade do que a dos outros jornais.”

Os fotógrafos escolhidos vinham, na sua maioria, de um meio de comunicação especializado em música: “Nada disso seria possível, pelo menos com a minha participação, sem o jornal *Blitz*. Foi aí que Daniel Blaufuks, Álvaro Rosendo ou Inês Gonçalves começaram. Até o próprio João Tabarra. Houve uma geração que começou por publicar no *Blitz*, o que fez com que eu a conhecesse e proporcionou que os pudesse incluir, alguns deles, no núcleo duro d’O *Independente*.”

Apesar de partilharem a mesma periodicidade, as linhas editoriais d’O *Independente* e do *Expresso* seguiam caminhos bastante distintos. Passados mais de 30 anos sobre o seu nascimento, Rui Ochoa, que liderava a imagem do concorrente *Expresso*, lembrava, em entrevista realizada em fevereiro de 2011, o sentido de rivalidade que existia na época e defendia que o jornal concorrente tinha um cariz muito pouco jornalístico: “N’O *Independente* passaram ótimos fotógrafos. Isso não está em causa. É a área mais intelectual e conceptual da fotografia, na qual estive gente muito boa. Editorialmente, a fotografia d’O *Independente* teve mais impacto a nível de espetáculo do que de conteúdo. As fotografias todas torcidas eram uma constante; a forma superou o conteúdo. Eram imagens que não tinham muito conteúdo, mas como a paginação era feita de tal modo espetacular que criava nos espíritos menos instruídos em fotografia uma falsa ideia de que aquilo era fantástico, quando não era. Foi uma época que se viveu no jornalismo. Eles pretenderam ombrear com o *Expresso* em todas as áreas. Houve um grande investimento em fotografia, mas digamos, como dizia na altura, não passaram de simplesmente e

só fotografar o seu próprio umbigo uma data de tempo. Saíram de lá bons fotógrafos, nada se perde e, portanto, *O Independente* foi positivo.”



Figura 7. Nas primeiras páginas, a fotomontagem a que recorria habitualmente *O Independente* não poupava nenhuma figura política. E o antigo primeiro-ministro Cavaco Silva era um dos alvos favoritos. Como refere o jornalista David Dinis, no *Observador*, até 1995 mais de 90 primeiras páginas tinham o nome de Aníbel Cavaco Silva.

Fonte: Imagem publicada no *Observador*, na edição de 7 de novembro de 2015, numa crítica ao livro recém-lançado *O Independente, A Máquina de Triturar Políticos*.

Público*: “A pedrada no charco” na história do fotojornalismo nos anos 1990 e a reação da concorrência *Expresso* e *Diário de Notícias

Mesmo que existisse um ambiente de rivalidade entre os dois semanários, o clima de crispação entre colegas surgia no interior da redação do *Expresso*, mas por causa de um novo diário que se anunciava. Vicente Jorge Silva, que na altura exercia funções de diretor da revista do *Expresso* e que sempre teve uma cultura visual muito sólida, além do *background* familiar ligado à fotografia, convidou vários jornalistas do *Expresso* a acompanhá-lo numa nova aventura editorial que teria o título de *Público*.

Numa longa entrevista que teve lugar em maio de 2014, Vicente Jorge Silva explicou a sua ligação antiga à imagem: “Desde muito cedo que tinha noção da importância da fotografia, mesmo quando fazia um jornal

em regime bastante amadorístico no Funchal, onde comecei com um trabalho regular. No *Comércio do Funchal*, não era muito possível pensar na fotografia de uma forma muito à vontade, pois o jornal nessa altura ainda era impresso em chumbo, as fotografias também eram gravuras feitas em chumbo, e isso custava muito caro. Não podíamos ter grandes veleidades nesse campo. Também venho de uma família de fotógrafos, mas nem foi o mais determinante. Pelo lado familiar, vivia ao lado de um *atelier* fotográfico. O meu mundo afetivo e familiar, o meu imaginário estava muito próximo daquele espaço mágico onde trabalhavam os meus antepassados. Do ponto de vista psicanalítico, não sei se isto terá algum impacto. O mais decisivo foi, por um lado, ser um ávido leitor de jornais e revistas desde muito novo, nomeadamente da imprensa internacional e em particular da imprensa francesa, que era a minha segunda língua, embora também me movimentasse bem no inglês. Tinha esse treino de ler. Depois, foi a minha paixão pelo cinema, pelo universo das imagens desde muito novo. A verdade é que desde muito cedo, ao ler os jornais, sempre me pareceu que a fotografia não era apenas um complemento e uma ilustração do texto no sentido literal para ajudar a torná-lo mais legível, para a mancha da página não ser tão densa. Para mim, a fotografia funcionava como contraponto dramático e não mera ilustração. Hoje em dia, enerva-me ver as fotografias que passaram também a funcionar como pretexto para pôr uma legenda que não tem nada a ver com a fotografia. É uma legenda que está a ali e a fotografia só serve para chamar a atenção para uma parte do texto, sem que este interaja com a fotografia. Tanto quanto possível, quando se publica uma fotografia, esta deve ser datada, dizer quem aparece e localizá-la, tal como a informação que contém um *lead* das notícias. Quem, quando, como e porquê. Localizar e depois, se quiserem, põem dois pontos e uma frase. Agora, não é não dizer nada, a pessoa fica sem informação nenhuma. Para mim, a informação no jornalismo é muito importante. Estamos a falar de jornais, revistas, etc. O contraponto dramático e depois que os valores fotográficos não sejam de uma fotografia banal.” A pessoa escolhida para liderar a equipa de fotografia do novo diário seria Rui Ochoa que, à última da hora, decidiu, como contou Vicente Jorge Silva, não aceitar.

Consciente da forte concorrência que se anunciava, Rui Ochoa foi aliciado por Francisco Pinto Balsemão a fundar a equipa de fotografia

com qualidade para fazer frente ao *Público*. Como lembrou: “Em 1988, dá-se a revolução *Público* e faz-se uma rutura. Sou convidado para o *Público*, mas acabo por não ir. Francisco Pinto Balsemão convida-me a formar uma editoria; ele é um homem que gosta muito de fotografia. Organizada, com secretariado, agenda e orçamento próprios; com autonomia e poder para interferir nas reuniões e nas decisões. Convidou-me, aceitei e formei uma equipa, pois o *Expresso* não tinha fotógrafos nos quadros. Acabei por convidar António Pedro Ferreira, Luís Ramos, Clara Azevedo, Fernando Peres Rodrigues, que era médico psiquiatra e depois acabou por ir para a medicina. Este foi o primeiro núcleo duro do *Expresso*. Fizemos um secretariado e criámos – criei eu – uma disciplina muito grande que obrigava a redação a submeter qualquer ordem para fazer fotografia ao editor, para que os recursos humanos fossem bem aproveitados. Permitia-me negar a fazer fotografias. Havia a tendência de mandar fotografar por tudo e mais alguma coisa, *just in case*. A fotografia animava sempre em página. Os redatores tinham medo, caso a notícia não fosse o suficientemente boa, a fotografia suportava um pouco a notícia. A fotografia era o burro de carga da direção; comigo deixou de ser. Permitia-me, até ao diretor, negar qualquer fotografia que entendesse que em termos fotográficos não teriam qualquer relevância e não iria dar nada de jeito.”

A partir do final da década de 80, o *Expresso* adota um funcionamento autónomo: “Tínhamos a nossa própria produção, com base nas agendas políticas, culturais e todo o tipo. Fazer a nossa agenda e utilizar os nossos fotógrafos de uma forma muito direcionada para a qualidade. Começámos a formar uma escola e, até certo ponto, a redação começou a habituar-se à nossa autonomia e criatividade. Depois, o *Público* fez o mesmo e, hoje em dia, toda a gente tem editores – deixaram de se preocupar com a fotografia porque havia a equipa de Rui Ochoa que garantia todos os acontecimentos que eram ou não do conhecimento da redação. Nós fazíamos a notícia. Chegávamos à quinta-feira e “obrigávamos” a redação a ir procurar uma notícia para a qual já tinha fotografia. No *Expresso*, o sistema todo foi invertido por nós, pela minha equipa. De tal modo que criámos notícias. Muitas vezes, a minha equipa e eu rompemos com a primeira página do *Expresso* porque à última da hora aparecemos com uma fotografia que era irrecusável. Criámos a nossa

própria agenda e isso é fundamental. Daí que a função de editor tenha sido institucionalizada a partir dessa altura.”

A desistência de Rui Ochoa do projeto não demoveu Vicente Jorge Silva a juntar fotógrafos experientes, alguns dos quais vindos das editorias da Lusa e do *Expresso*, com jovens estagiários com boa formação académica, sentido estético e forte vontade de mostrar de que eram capazes. O jornalista madeirense ainda tentou convencer Francisco Pinto Balsemão a investir no projeto, mas não conseguiu resposta positiva. O financiamento foi garantido pelo grupo Sonae e o projeto prosseguiu o seu curso. No final de 1989, uma equipa de jornalistas começou a trabalhar nos números zeros, com conceção gráfica de Henrique Cayatte, na altura, o *designer* com melhor reputação no país – e também a nível internacional – e que, entre muitos trabalhos, liderou a imagem da Expo98, organizada por Portugal. O estatuto editorial, publicado no primeiro número, lançado a 5 de março de 1990, refere: “O *Público* inscreve-se numa tradição europeia de jornalismo exigente e de qualidade, recusando o sensacionalismo e a exploração mercantil da matéria informativa.”



Figura 8. Primeira página da edição n.º 1 do jornal *Público*, lançado a 5 de março de 1990. Fonte: Artigo “No princípio eram zeros. E assim nasceu um jornal”, Online-Público, 5 de março de 2018.

A abordagem jornalística única abrangia, como acontecera anos antes n’*O Século Ilustrado*, a valorização da imagem fotográfica nas rotinas editoriais. Pela primeira vez, um jornal olhava para a peça jornalística como um triângulo essencial que considerava a fotografia tão importante como o texto e os elementos gráficos. O Livro de Estilo do *Público*, editado em livro em 1998, é explícito quanto ao lugar que deveria ser ocupado pela imagem fotográfica: “Fotografia e texto estabelecem uma relação dinâmica permanente e intensa. Por isso, a fotografia não é, para o PÚBLICO, um género menor ou um mero suporte ilustrativo, mas um contraponto informativo e dramático do texto.”

Havia um orçamento generoso e Vicente Jorge Silva convida os fotojornalistas Luís Vasconcelos e Alfredo Cunha, que na altura trabalhavam na agência Lusa, a formar uma equipa fotográfica com uma qualidade ímpar.¹⁵ A três décadas de distância, o *Público* é classificado por muitos dos entrevistados como sendo o jornal que mais mudou a fotografia de imprensa nacional. As manchetes e as fotografias que as acompanhavam evidenciam a correlação perfeita entre grafismo e palavra, além de ter sido o primeiro jornal a investir, realmente, em infografia.

Alfredo Cunha sublinhou, na entrevista realizada a 2 de setembro de 2011, quando ainda exercia funções de editor de fotografia do *Jornal de Notícias*, a importância que o título da Sonae exerceu na história da Imprensa portuguesa: “O *Público* foi o jornal que mais valorizou a fotografia. No entanto, o que existe hoje não tem nada a ver com o jornal de há 30 anos. Aí orgulho-me de ter tido um papel determinante. Fui um editor muito contestado no jornal porque aquilo era só artistas e eu obrigava-os a trabalhar. Cada tipo que entrava considerava-se um génio. Mandava-os fotografar um jogo de futebol. “Futebol não faço.” O quê? O *Público* faz a introdução da qualidade. Normas éticas e conceitos estéticos altíssimos. Quando fechou *O Século* e o *Diário de Lisboa*, reintroduzimos essa qualidade no *Público*.” O co-fundador do *Público* lembrou ainda as principais conquistas do novo diário: “Mudou a nossa vida, o nosso estatuto. Apesar de tudo, o fotógrafo já não é o

¹⁵ Na ficha técnica da editoria de fotografia do *Público*, figuravam os nomes de Adelaide Machado, Bruno Portela, Carlos Lopes, José Ribeiro, Luís D’Orey, Luís Ramos, Luísa Ferreira, Paulo Carriço, Pedro Cunha, Rui Gageiro, Rui Vasconcelos e Sandra Lobo, além de Fernando Veludo, José Rocha, Paulo Ricca e Olívia Silva, na redação do Porto.

‘bate-chapa’. A questão da segregação das redações já não se coloca, antes pelo contrário. Antigamente, nem sequer tínhamos direito a carteira, por exemplo. A questão de assinar as fotografias, que começou com *O Século* e se perdeu na maior parte dos jornais. Entretanto, o jornal fechou e, 13 anos depois, o *Público* fez questão de colocar a assinatura nas fotografias.” Numa intervenção pública durante a exposição “Leica Years-Alfredo Cunha 50 anos de Fotografia”, a 11 de maio de 2022, na Casa da Imprensa, em Lisboa, o jornalista e cronista Luís Pedro Nunes lembrou que, quando trabalhou como repórter do *Público*, “era o fotógrafo que ‘mandava’ no jornalista”.

Luís Vasconcelos, que na altura da fundação do novo diário já contava com 15 anos de experiência como fotojornalista, considera que “o *Público* é uma ‘pedrada no charco’ em relação ao que acontecia no resto da imprensa. A posição da direção, sobretudo de Vicente Jorge Silva, era fundamental e havia muito respeito pelos fotógrafos e pela fotografia. Quando alguém não queria ser fotografado, o diretor reagia: ‘Ou quer ser fotografado ou então não há entrevista para ninguém’. Tudo isto criava responsabilidade”.

A maioria dos fotógrafos da ex-equipa do *Público* é unânime no reconhecimento do diário da Sonae para a valorização da imagem. Fernando Veludo, ex-editor de fotografia na redação do Porto, sublinha que foi um dos jornais que transformou o panorama do fotojornalismo em Portugal: “A história da fotografia tem tido um caminho sinuoso. Há uma vintena de anos, a fotografia era completamente desvalorizada. Depois, além do *Expresso* que já tinha uma boa fotografia, surge o *Público* e começa-se a ter um certo respeito pelo trabalho do fotojornalista e da fotografia. Posteriormente, passou a existir um certo desrespeito e, hoje em dia, o que está a predominar nos órgãos de informação é a parte gráfica: olhar para a imagem no seu todo, num conjunto, e não apenas naquela fotografia. Daí, o fotojornalismo estar a ser pouco respeitado. Não vão perder muito tempo com a fotografia. Estou a falar em Portugal. Perdeu-se alguma força e personalidade nos jornais. O que hoje sai no *Público*, amanhã pode estar noutra jornal.”

Algumas das reportagens mais marcantes deste período têm a assinatura dos repórteres do *Público*. Nos primeiros números, o jornal apostou fortemente em artigos de fundo sobre os assuntos internacionais do

momento. Escrevia-se e analisava-se a situação na Europa de Leste, a reunificação alemã e os Balcãs, a guerra em África, como em Angola e na Guiné-Bissau, entre outros temas que eram contextualizados com profundidade. Todos os dias da semana havia um caderno temático, à semelhança do que começava a acontecer no *Expresso*. A *Pública*, editada ao domingo, era o exemplo de valorização da imagem fotográfica com páginas inteiras preenchidas de imagens. Os grandes assuntos da atualidade não escapavam à perspetiva dos fotógrafos do *Público*.

O primeiro semestre de lançamento do jornal coincidiu com o início da Primeira Guerra do Iraque, em agosto de 1990, tema que sempre mereceu tratamento aprofundado no jornal, cruzando opinião de especialistas com artigos de fundo e infografias a explicar o desenrolar dos acontecimentos. As consequências da Guerra Civil de Angola, em 1992, foram denunciadas pelas fotografias de Luís Vasconcelos e Manuel Roberto, os mesmos olhares que revelaram os acontecimentos do violento golpe de estado na Guiné-Bissau, no final dos anos 1990. Uma imagem de Luís Ramos captada durante a manifestação de estudantes, junto à Assembleia da República, em 1994, e o título de Vicente Jorge Silva foram suficientes para apelidar milhares de jovens de “geração rasca”.

O secular *Diário de Notícias* foi, nesta altura, obrigado a reagir à concorrência, numa fase em que o jornal já tinha caído dos cem mil para os 28 mil exemplares. A mudança foi assumida por Rui Coutinho, que deixou os Estados Unidos da América com novas ideias e que prometia alterar mentalidades na relação entre os jornalistas de escrita e a fotografia, assim como nas rotinas da própria equipa de fotojornalistas.

O ex-editor do *Diário de Notícias*, Rui Coutinho, lembrou, em entrevista realizada a 16 de janeiro de 2013, a realidade encontrada na secção de fotografia quando assumiu funções: “Quando entrei para editor, só se assinavam as fotos quando alguém decidia que aquilo era um ‘bom boneco’. Era o termo que se usava. O que permitia, obviamente, a quem não estivesse para se aborrecer, de uma forma ou de outra, de se esconder atrás do anonimato.” A assinatura obrigatória nas fotografias foi uma das principais mudanças impostas por Rui Coutinho: “Foi uma guerra de muito tempo porque a própria redação não tinha acesso aos códigos de informática para assinar. A maquetagem resistia a uma série de

procedimentos. Lembro-me de uma discussão com um paginador por causa de uma foto, em que o chefe teve esta expressão: ‘Onde é que se viu mudar uma página por causa de um fotógrafo.’ Achei impressionante na altura, mas com alguma dose de mau humor e persistência, lá consegui. Lembro-me de chegar o mês de agosto, que era quando o grosso da redação estava de férias, e os redatores chegarem à fotografia a exigir que queriam ver os negativos para escolher. ‘Desculpe lá, mas a partir de agora, diz-me sobre o que é que vai escrever e eu é que escolho a foto’. Isso foi uma guerra.”

Os bons resultados que se verificaram na altura como reação ao apuramento gráfico e fotográfico do *Diário de Notícias* não resistiram às flutuações e instabilidade provocada pelo digital. No início do novo milénio, apenas alguns jornais acabaram por se afirmar, como foi o caso da concorrência *Público* e *Expresso*. Resultado do desinvestimento financeiro e humano, marcado por polémicos e anunciados despedimentos coletivos, o jornal histórico acabou por cessar publicações em papel com periodicidade diária a 17 de junho de 2018, passando a habitar apenas o digital e a sair para as bancas como semanário aos domingos e no ano seguinte aos sábados. A 9 de novembro de 2020, o *Diário de Notícias* regressou às bancas, mas com uma equipa de profissionais mais reduzida e sem a identidade fotográfica que, no final dos anos 1990, chegou a afrontar o jornalismo visual do jornal *Público*.

Entrada no século XXI: sinais de retrocesso para o fotojornalismo português

A partir da primeira metade dos anos 2000, as conquistas alcançadas, sobretudo a nível de poder de decisão da editoria de fotografia, começaram a esvanecer-se. O *Independente* fechou a 1 de setembro de 2006, quando o projeto já se tinha desvirtuado da linha editorial que o fundou. No caso do *Expresso*, a perda de alguma autonomia da fotografia coincidiu com a saída de José António Saraiva para o *Sol*, que lançou o primeiro número a 16 de setembro de 2006. A direção da altura decidiu reformular a estrutura do jornal e a fotografia ficou sem o diretor e o editor, passando apenas a ter um coordenador que dependia diretamente

da direção de arte. As mudanças foram mal recebidas pela redação do *Expresso*.

Em outubro de 2012, Alberto Frias recordou como a equipa de fotografia viveu esse momento: “Para nós, foi um grande desgosto e não tem a ver com pessoas. Houve um decline que se reflete, depois, na forma como a fotografia é tratada no jornal. Neste momento, a autonomia em relação a decidir quais são as fotografias que saem, os enquadramentos é catastrófico, comparado com o que acontecia antes. Na altura, dizia ‘é esta a foto que sai, neste sítio, com este enquadramento’ e era respeitado.”

No *Público*, os cortes na editoria também deixaram as suas marcas na qualidade do jornal. No livro *Público – 30 Anos de Fotografia*, lançado no 30.º aniversário do jornal, a 5 de março de 2020, Adriano Miranda, que foi um dos seus editores, refere que o jornal teve, ao longo do tempo, 33 fotógrafos¹⁶. No prefácio da obra, o diretor Manuel Carvalho escreve: “Para o *Público* e para a sua extraordinária equipa de fotojornalistas a imagem sempre recusou assumir um carácter acessório, óbvio ou complementar da realidade. A fotografia sempre foi cultivada como algo que exprime dimensões que nem sempre as palavras conseguem alcançar, nem os artifícios do momento permitem perceber. Se o *Público* se assumiu como um projeto contemporâneo de ler o mundo, a sua fotografia mantém desde as suas origens a preocupação de o mostrar nas suas facetas menos óbvias, mais subliminares, mais estimuladoras de ideias ou de percepções que não se esgotam no instante” (2020).

A posição das administrações e das direções dos jornais contrasta com a qualidade da produção fotográfica e não tem sido fácil consciencializar as direções dos *media* que a fotografia tem de continuar a assumir o seu papel informativo e menos ilustrativo.

Nos últimos vinte anos, as redações foram submetidas a várias restrições financeiras e cortes que diminuíram os quadros dos jornais. Em 2010,

¹⁶ No caso da fotografia do *Público*, em 2022, apenas constam quatro profissionais no quadro da redação de Lisboa e quatro no do Porto, numa altura em que o jornal é dos títulos mais lidos no online. No *Expresso*, a editoria de fotografia integra somente seis fotógrafos no quadro. Num ritmo de produção informativa que não pára, o recurso a compra de peças de agência e jornais internacionais tem sido um dos muitos recursos. Na Global Imagens, a agência interna do Global Media Group que assegura a fotografia nos títulos que compõem o grupo, tem oito fotógrafos no quadro e cerca de 40 colaboradores em Lisboa, Porto e outras zonas do País.

existiam em Portugal cerca de 200 fotógrafos de imprensa no ativo, incluindo os que trabalhavam em regime *freelance* e excluindo os profissionais unicamente dedicados à moda, social e publicações institucionais. Dez anos depois, este número é bastante mais reduzido, mas não existem dados fidedignos sobre quantos se mantêm em atividade jornalística. Apesar da qualidade alcançada pelo fotojornalismo e do desempenho de muitos fotógrafos de imprensa portugueses ser, em média, muito superior ao que existia até ao final dos anos 1970, a profissão não é reconhecida pela maioria das direções em comparação com a importância que as imagens têm no inconsciente do leitor. Num debate organizado pela Associação CC11, a 23 de março de 2022, por ocasião da exposição “Trabalho”, para discutir o futuro do fotojornalismo em Portugal, José Manuel Ribeiro denunciava, junto de jovens estudantes presentes na Casa da Imprensa, as dificuldades para conseguir publicar o trabalho fotográfico nos meios nacionais como *freelancer*. Na entrevista realizada a 14 de dezembro de 2012, José Manuel Ribeiro lamentava o afastamento dos fotógrafos mais seniores e que “as redações deveriam ser, obrigatoriamente, um espelho da estrutura demográfica da sociedade, mas estão cada vez mais longe disso”.

Vasco Célio, fotógrafo *freelancer* no Algarve e criador da agência Stills, também tem constatado as consequências da falta de uma orientação mais experiente na área: “Os jornalistas com 45 ou 50 anos, que eram aqueles que recebiam os estagiários e lhes davam indicações e os ajudavam a crescer, estão a ser afastados da redação; os que ficam não têm tempo para fazer este acompanhamento e os que chegam acabam por achar que são incompetentes e que não servem para aquilo ou, então, que são geniais porque, como ninguém crítica, julgam-se tão bons, quando, na verdade, são muito maus. Trabalho com jornalistas de 22 anos que se acham geniais e não dão uma para a caixa.”

Ponto de viragem histórico na valorização da imagem, o próprio diário *Público* abandonou, segundo os fotógrafos do jornal entrevistados, a missão que estava na sua origem. O ex-editor Adriano Miranda tem uma perspetiva negativa do papel que é concedido à fotografia nos jornais: “Infelizmente, o *Público* está a dar cada vez menos importância à fotografia, em especial à primeira página. Antigamente, a fotografia era discutida, analisada; não tínhamos medo porque ganhávamos sempre, mas era uma luta feroz com o *DN*. Nunca podíamos ter uma imagem pior do

que a concorrência, em especial o *DN*. Geralmente, nunca tínhamos. Éramos os melhores. Hoje em dia, vejo primeiras páginas do *Público* que não me dizem nada, em termos fotográficos. Depois, o próprio grafismo não veio ajudar. Escrevemos e colocamos as fotografias num *layout*, como que a preencher buracos.”

O antigo diretor de fotografia do *Correio da Manhã* e jornal *Record*, Francisco Paraíso, também lamentava, em março de 2012, a falta de valorização da linguagem icónica, no departamento gráfico do líder de vendas nacional: “A fotografia não tem sido valorizada. Nós temos um inimigo cabal que são os gráficos ou os diretores de arte, que não têm muito respeito pela fotografia. É uma luta diária. Se olharmos para as publicações do grupo, vê-se um jornal cheio de recortes, o *Correio da Manhã*, que tem pouco espaço para a fotografia, é muito compactado; tem espaço para anúncios, tem uns títulos muito grandes e a fotografia é sempre maltratada. É uma guerra diária que temos, mas isso só se consegue com muita qualidade e muita perseverança. Aliás, aqui temos um espaço até considerável para a fotografia, mas é mal aproveitado. Coloca-se uma foto melhor na primeira página, mas depois temos muitos recortes que são, na minha opinião, exagerados. A forma como as páginas são construídas, por norma, não é do nosso agrado. Às vezes, cometem-se atrocidades que têm a ver com alterações gráficas que os jornais sofreram nos últimos anos.”

O protecionismo, aliado ao corporativismo tornam as redações quase impermeáveis à entrada, nos quadros, de jovens¹⁷ e novos projetos de *freelancers* na editoria de fotografia, o que levou alguns fotógrafos a trabalhar em território português a apostar na imprensa estrangeira. Pedro Letria, um dos fundadores da Kameraphoto e antigo colaborador regular da imprensa internacional, denunciou, a 16 de janeiro de 2013, a dificuldade que sempre sentiu em publicar na imprensa nacional: “Acabava por trabalhar um bocado como *freelancer* e com muitos contactos entre a imprensa estrangeira. Em Portugal, era mais complicado porque havia – e ainda há – um forte sentido corporativo entre os corpos residentes de fotógrafos. Por causa disso, trabalhei quase sempre para publicações estrangeiras.”

¹⁷ A exceção será o Observador, mas cuja editoria de fotografia é reduzida a duas pessoas, pelo que se tem notado uma política administrativa de total desvalorização do fotojornalismo, com os redatores a realizarem, muitas vezes, fotografias.

Para quem chega à profissão, este corporativismo tem sido um obstáculo para iniciar uma carreira de *freelancer* na imprensa nacional. Em entrevista de setembro de 2012, o fotógrafo italiano Tommaso Rada, a viver em Braga e que integra a equipa da agência 4See Photographers, queixou-se da resistência com que se deparou para apresentar o seu trabalho a algumas editoriais nacionais: “É particularmente difícil ter acesso aos fotojornalistas responsáveis pela fotografia na imprensa nacional, em especial para uma pessoa que não é portuguesa. Lembro-me que há três anos tentei contactar os editores de fotografia de dois jornais portugueses para mostrar o meu *portfolio*. Quando consegui, finalmente, falar ao telefone com um deles, ele desligou na minha cara logo que percebeu que queria marcar um encontro para apresentar o meu trabalho; o outro responsável da fotografia que tinha contactado marcou um encontro, fiquei à espera dele durante três horas. Quando tentei ligar novamente, nunca mais atendeu. Não quero dizer que noutros países não existam dinâmicas baseadas nas amizades e na cunha, mas nunca me foi recusado um encontro com um editor no estrangeiro e nunca lhes faltou seriedade e uma atitude profissional.”

O contra-ataque da comunidade de fotojornalistas “à falta de literacia visual” das administrações dos *media*, nas últimas duas décadas do século XXI

A posição das administrações e das direções dos jornais contrasta com a qualidade profissional da comunidade fotográfica. O veterano José Manuel Ribeiro considera que “nunca houve tanta gente de muito boa qualidade no fotojornalismo. Infelizmente, não há trabalho.” O autor da fotografia mais icónica da manifestação de 15 de setembro de 2012 acreditava, na entrevista realizada antes de deixara agência Reuters, para a qual trabalhou anos, que ainda haveria possibilidade de inverter o cenário negativo que assola a fotografia de imprensa: “A minha ilusão é que este ciclo brevemente seja desafiado por uma nova publicação e retome o bom caminho. Pode ser que aconteça alguma coisa que volte a desafiar os jornalistas. A utilização e a banalização dos retratos que está a acontecer na imprensa vão acabar mal. A tendência da fotografia ser

ilustrativa e não informativa, que começou, mais ou menos, no início dos anos 2000. A má coordenação das redações também é responsável pelo que se está a viver. Acontece todos os dias nos jornais, o redator sair, fazer a sua reportagem e depois dizer ‘preciso de uma fotografia para isto’. Só pode ser uma foto de arquivo para ilustrar porque a reportagem já foi realizada. A falta de coordenação dos poucos recursos leva a estas situações. Compreendemos que haja poucos recursos, mas não que sejam mal coordenados. Acontece outra coisa preocupante, sobretudo a nível das publicações semanais: não querem fazer mais reportagem; não querem sair da redação, preferem o jornalismo do telefone. Por outro lado, muitas publicações estão a fugir de trazer coisas da realidade porque incomoda, fica feio. Depois, os anunciantes podem não querer fazer publicidade e prefere-se as *soft news* e a *life style*. Há uma fuga à realidade, nas redações, e desta fuga resulta as tais fotos que não são fotojornalismo, mas ilustração. Espero que jornais como o *Público* se modifiquem e sobrevivam ou que deem lugar a outros jornais que alterem esta realidade. Provavelmente, daqui a 15 anos, haverá, sem dúvida, muito mais coisas na net do que impressas.”

Não tem sido fácil consciencializar as direções dos *media* que a fotografia tem de continuar a assumir o seu papel informativo e menos ilustrativo. O investimento em equipamento é elevado e é cada vez mais difícil competir com ideias feitas. Luísa Ferreira, ex-fotógrafa do *Público* e da Associated Press, a trabalhar em regime independente há mais de 20 anos, lamentava, em julho de 2011, o desgaste que os fotógrafos em exercício profissional enfrentam face à desvalorização da fotografia de imprensa: “As pessoas querem as coisas gratuitas. O investimento é tão grande para estarmos atualizados que não compensa. Tenho ótimo equipamento e um espaço que não posso usar porque as pessoas não querem pagar. Quando estava no *Público*, era bem paga. Sentia-me confortável com isso e quando não era possível aumentar o vencimento, eu compreendia porque me sentia valorizada. O material era nosso, mas era-nos dado um subsídio de máquinas para irmos atualizando o equipamento.”

A autora do trabalho documental “Há Quanto Tempo Trabalha Aqui?” (2005) e, entre outras, das exposições “Branco” (2018) e “Loreto” (2022) sublinha que tem de continuar a existir um cuidado na diferenciação do jornalista que se rege pelo Código Deontológico da profissão

e uma pessoa que está no momento do acontecimento, sem qualquer compromisso com a verdade e respeito para com as expectativas do leitor: “Os atentados de 11 de Setembro foram fotografados por pessoas que estavam na rua a assistir ao que aconteceu. O jornalista não estava à espera. Não é um mal, mas não tira o papel do jornalista, que pode ir mais fundo, pode investigar e desenvolver uma história. Nem todas as fotografias que aquela pessoa faz se vão tornar uma história. No entanto, até é bom que as pessoas possam registar, como os *tsunamis*, como tanta coisa. É um acréscimo.”

A metamorfose do fotojornalismo nacional nas agências independentes, coletivos, associações, exposições, livros e outras iniciativas emergentes

Para contrariar o fluxo reduzido de trabalho dos *freelancers*, as baixas contrapartidas financeiras e criar plataformas para continuar a exibir as narrativas fotográficas, muito menos requisitadas nos jornais em papel, nos últimos anos, a formação de coletivos de fotógrafos e a criação de agências de fotografia têm combatido o retrocesso da profissão de fotógrafo de imprensa, como é o caso da Kameraphoto, 4See Photographers, nFactos, Photo Agent, Stills, entre outras. Hoje, vários *freelancers* ou grupos de profissionais juntam-se para tornar mais forte a profissão, apostando na divulgação do trabalho além-fronteiras através da publicação de *portfolios* em *sites* da entidade ou galerias individuais. Estes coletivos inspiram-se em alguns modelos adotados há muito a nível internacional, em que as editorias têm *staffs* de fotografia reduzidos para responder a serviços de agenda, recorrem a bancos de imagens das agências internacionais e depois confiam trabalhos importantes a fotógrafos prestigiados que trabalham em regime livre.

Luís Filipe Catarino, um dos fundadores da 4See Photographers, revelava, em fevereiro de 2011, o que esteve na base da criação de uma agência independente, exclusivamente formada por um grupo de fotógrafos ligados a projetos de imprensa: “Temos trabalhos de fotógrafos muito bons, que não são reconhecidos no estrangeiro. A ideia era tornar a fotografia portuguesa conhecida a nível internacional. Conseguimos

algumas coisas. Somos quatro sócios. Eu, Tiago Miranda, Jorge Simão e João Santos.” Hoje, a equipa representa 26 fotógrafos.

A vontade de ser independente e as condições propícias tornaram também possível a Fernando Veludo criar a nFactos. Não sendo uma agência exclusiva de fotografia, abrange a realização de conteúdos em diferentes áreas jornalísticas e goza de alguns acordos com alguns jornais: “O objetivo foi criar uma agência de jornalismo. Não fazemos nada institucional ou comercial. Somos uma agência registada na Entidade Reguladora, que regularizou e estabeleceu que os nossos parâmetros correspondiam ao de uma agência noticiosa. Eu chamo uma agência de jornalismo porque fazemos tudo nessa área. Por vezes, concebemos programas de televisão que não são de entretenimento, mas sim informativos. Foi um dos motivos que me levou a criar a nFactos: no fundo, concretizar um sonho. Depois, não escondo que comecei a ver à minha volta os colegas mais antigos a serem convidados para saírem do *Público*. A partir daí, comecei a fazer contas, que são tão simples quanto estas: na altura, convidaram dois fotógrafos em Lisboa para sair, se saíssem esses dois colegas, o jornal ficava exatamente com seis fotógrafos no quadro, que é o mesmo número de pessoas aqui no Porto. Pensei que os próximos a serem ‘convidados a cessar funções’ seriam os mais antigos, não porque fossem desatualizados, mas sim os mais caros dentro do jornal. Decidi arriscar.”

Bruno Portela, fundador da atual Associação CC11, também deixou as redações para criar a sua própria agência, a extinta Photo Agent, que abrangia áreas fotográficas para além da fotografia jornalística. Em setembro de 2011, o fotógrafo co-fundador da Estação Imagem indicava o que o levava a apostar no projeto: “É a terceira empresa que faço para, no fundo, centralizar os pedidos de imprensa que já tinha e, ao mesmo tempo, poder fazer trabalhos comerciais. Sempre defendi que o meu trabalho essencial tem a ver com o fotojornalismo, por isso não vou entregar a minha carteira profissional. Obviamente que não a apresento quando estou a fazer determinados trabalhos. Caso contrário, não tenho meios para subsistir.”

Pela diversidade de tendências fotográficas e perspetivas, o projeto Kameraphoto conquistou o reconhecimento da comunidade de fotógrafos, apesar de não ter resistido. Com uma forte capacidade de

organização e de divulgação do trabalho, o coletivo reuniu, até 2014, autores que vinham do fotojornalismo, do documentalismo, das galerias, mas também jovens com menos de uma década de percurso na fotografia. Em entrevista a 4 de maio de 2011, a co-fundadora Céu Guarda explicava a natureza do projeto: “A Kameraphoto é um grupo que tem a mesma ideia. Serve para intervir na sociedade, mas não só; serve para daqui a 50 anos olharmos para o mundo em que vivemos.” Pedro Loureiro, que pertenceu ao coletivo, descrevia, em dezembro de 2012, a sua importância para os mais jovens: “A Kameraphoto continua a fazer acreditar às novas gerações que gostam de fotografia que é possível. Eu recebia jovens e eles ficavam muito admirados pelo simples facto de os receber. Em Portugal, os editores nem se dão ao trabalho de ver o *portfolio* de quem quer começar a trabalhar em fotografia. Chega a haver medo que surjam fotógrafos bons.”

A par dos coletivos e das agências de fotógrafos que usam a velha Magnum como modelo, outros acontecimentos de relevância internacional têm inspirado os fotojornalistas e fotodocumentalistas nacionais a manterem a esperança e a acreditar que vale a pena continuar a apontar a câmara para denunciar situações que consideram injustas e a revelar verdades ocultas. Com carácter mais eclético e não apenas documental ou jornalístico, os Encontros da Imagem de Braga têm sobrevivido aos tempos desde a década de 80 do século XX.

Os últimos acontecimentos e as distinções que têm sido entregues no Prémio Internacional de Fotojornalismo Estação-Imagem a vários fotógrafos independentes também demonstram que encontrar novas soluções para divulgação do trabalho, para além das páginas em revista e papel, e outras formas de financiamento, além das empresas jornalísticas, parece ser a única solução de sobrevivência dos valores da fotografia documental.

À semelhança do festival internacional de fotojornalismo Visa pour L'Image, que atrai a Perpignan, no sul de França, centenas de fotógrafos de todo o mundo, em Portugal, desde 2010 que um grupo de fotógrafos de vários círculos profissionais da imprensa se juntou para criar a Associação Estação-Imagem, um prolongamento do antigo concurso Prémio de Fotojornalismo Visão, extinto no início do século XXI.

Luís Vasconcelos, um dos fundadores do único Festival Internacional de Fotojornalismo realizado atualmente em Portugal, contextualiza a

gênese do evento: “O fotojornalismo é um dos domínios de atuação da nossa Estação Imagem. É a área que tem mais visibilidade e é natural que assim seja. As conversas de toda a gente são que a reportagem fotográfica está a desaparecer. E é verdade. Esta constatação e o desejo de contar as histórias foram a base para a criação do nosso prémio. Houve depois a existência da bolsa, que permitiria a um fotógrafo desenvolver um trabalho de maior fôlego do que aquele que os fotógrafos fazem. Os fotojornalistas portugueses empreendem um enorme esforço em concorrer ao nosso prémio porque cumprem agendas nos jornais e nas agências. Serem capazes de reunir um corpo de imagem, coerente, que conte uma história é-lhes difícil. A verdade é que eles, mesmo que as histórias não sejam muito boas e não estejam convencidos delas, concorrem porque é a única coisa que existe. E não é só o prémio, mas a própria Estação é a única instituição que se preocupa com os fotojornalistas portugueses e isso sente-se na forma como reagem quando vêm cá.” Os festivais como o Estação-Imagem são, neste momento, uma das melhores montras fotográficas dos fotógrafos de imprensa nacional e de uma nova geração de fotodocumentalistas que não consegue tornar visível o seu trabalho para além dos blogues ou publicações dedicadas à fotografia¹⁸.

Rui Gaudêncio, fotojornalista do *Público*, defendeu, em março de 2012, que seria na persistência dos fotógrafos em mostrarem trabalhos no concurso que residiria a possibilidade de sobrevivência da área: “Não há fotojornalismo em Portugal. A única luz ao fundo túnel é que desde o último prémio Visão e agora com os prémios da Estação Imagem – e que fico muito contente que o festival aconteça –, todos os prémios que ganharam ou, não ganhando, o júri gostou bastante, foram trabalhos realizados por autoria do fotógrafo e a publicação não os quis ou fomos fazer uma foto para o jornal, continuámos a reportagem e ignoraram o trabalho por completo. O gosto que sentimos quando têm de publicar, posteriormente, a reportagem ou ensaio porque ganhámos um prémio.

¹⁸ No texto de apresentação do catálogo *Estação Imagem Mora-Prémio Fotojornalismo 2010*, editado após o festival, surgem descritos os propósitos da iniciativa: “O objetivo do prémio é promover a reportagem fotográfica, género jornalístico em que os jornais e revistas nacionais apostam cada vez menos, e o elevado número de participações confirma a importância de que se reveste uma iniciativa deste tipo. Foram submetidas a concurso 636 reportagens de 190 fotojornalistas nesta primeira edição, resultantes de trabalhos produzidos para a imprensa em 2009.”

E nem assim têm respeito.» O fotógrafo do *Público* acredita que «a salvação do fotojornalismo será os fotógrafos juntarem-se em pequenos grupos e começarem a trabalhar às suas custas para criar trabalho: o fotojornalismo ou o fotodocumentalismo.” E acrescenta: “Para mim, o fotojornalismo é porque aparece no jornal, mas é a mesma coisa. É documentar a realidade.”

Guilherme Venâncio não tem dúvidas que as potencialidades dos fotógrafos nacionais não se refletem no trabalho visível na imprensa do presente: “Se estivéssemos na América, como estas novas tendências d’*O Independente*, do *Público*, do *Expresso*, nós seríamos um caso de estudo de inúmeras universidades. Possivelmente, esses estudos seriam patrocinados pelos órgãos de comunicação em análise. Mas isto em Portugal não acontece. Somos vistos como um bando de arruaceiros que querem entrar na vida das pessoas. O estudo mais interessante que se pode realizar é ver o trabalho dos fotógrafos que não é publicado. Encontramos isto nos facebook, *sites*, blogues e vemos que a qualidade do trabalho fotográfico dessas pessoas é muito superior ao que se vê publicado em imprensa. Não é uma questão de tamanho, porque está escondido num blogue, mas sente-se a alma do que se está a fotografar. Não há comparação com o que é publicado.”

Contrariando a falta de oportunidade e espaço editorial para publicar nos órgãos de comunicação jornalísticos, as redes sociais como o Instagram, as galerias e os livros têm sido as novas montras de publicação do fotojornalismo português. Uma das iniciativas que se tornou mais conhecida em Portugal foi o Everydaycovid, que arrancou a 16 de março de 2010, na rede social Instagram. O projeto partiu da iniciativa de Miguel A. Lopes, da agência Lusa, e do fotojornalista Gonçalo Borges Dias, para documentar até junho do mesmo ano o impacto social da pandemia Covid-19. Acabou por envolver 119 fotógrafos, incluindo não profissionais, atraídos pela possibilidade de participar num registo único na História. Com o apoio da CC11, a conta da rede social ganhou materialidade em diversas exposições e, mais tarde, em livro.

Com página no facebook, a própria CC11 assume-se como uma “associação cultural constituída por profissionais ligados ao jornalismo visual, contando com fotojornalistas e fotógrafos documentais, repórteres de imagem e realizadores de documentários, e ainda redatores e

designers, cuja finalidade é desenvolver actividades de divulgação e promoção de projectos de fotografia e vídeo, através de várias vertentes: exibição de exposições fotográficas, de projectos multimédia e de documentários; acções de formação e debates; promoção de livros e revistas especializadas; bem como criar um espaço para apoiar os correspondentes internacionais de visita ao nosso país...”.

A 25 de abril de 2022, o fotojornalista que recentemente deixou a Lusa, Mário Cruz, vencedor de dois prémios World Press Photo, também avançou com o projeto “Narrativa”, um espaço situado nas proximidades da Avenida de Roma, em Lisboa, e apoiado pela Fujifilm Portugal durante um ano, em que se pode discutir e refletir sobre fotografia. Na entrevista realizada em dezembro de 2012, Mário Cruz confessava-se pessimista com o estado do fotojornalismo nacional: “Em Portugal, não vejo o futuro sorridente para o fotojornalismo. O que está a acontecer vai continuar. Neste momento, há um conflito de gerações. Os fotógrafos que pertencem a uma geração à frente da minha, que andam nisto há mais tempo, se calhar, também tiveram alguns conflitos com os fotógrafos anteriores. Mas, neste momento, os fotógrafos portugueses que estão a começar – e mesmo os que têm alguma experiência como eu – suplicam por liberdade. Nós não queremos estragar a fotografia, nem deixar de fazer o que tem de ser feito; queremos é fazer mais. E não nos deixam. Infelizmente, o futuro não é sorridente por causa disso. O futuro pede sempre mais e o que nos exigem não é mais qualidade, mas mais quantidade. E não vejo qualidade. Primeiro, não nos deixam fazer um bom trabalho e, depois, em Portugal, não temos sítio para publicar. Estamos presos. Não nos deixam fazer e não temos espaço. Podemos publicar, mas os livros não nos põem o prato na mesa, nem permitem pagar a renda. Já tive fases em que pensei: ‘Vou deixar isto; vou arriscar’, mas cá dentro vou arriscar para onde? Não consigo.”

Ao contrário de desistir, nos últimos dez anos, Mário Cruz agarrou a câmara ainda com mais convicção para, através da reportagem fotográfica, denunciar as injustiças sociais no país e no mundo. Os trabalhos “Recent Blindness” (2013) e “Roof” (2014) mereceram publicação na imprensa internacional de referência e foram galardoados com o Prémio Estação Imagem 2014 e Magnum 30 Under 30 Award. A reportagem “Talibes-Modern Day Slaves”, sobre crianças escravizadas em falsas

escolas corânicas, no Senegal, recebeu várias distinções, entre as quais, o World Press Photo 2016, na categoria de temas contemporâneos, mérito repetido em 2019, na categoria de Ambiente, com “Living Among What’s Left Behind”. A imagem vencedora mostra uma criança que recolhe materiais recicláveis a dormir sobre um colchão que flutua no rio Pasig, em Manila, nas Filipinas, completamente rodeada de lixo.

O projeto Narrativa surge, precisamente, para contrariar a realidade criticada há 10 anos por Mário Cruz e criar oportunidades para divulgar o trabalho de jovens fotógrafos emergentes. Na edição de 6 de maio de 2022 do *Público*, Mário Cruz apresenta o Narrativa como “um ‘espaço aberto para as todas as áreas de intervenção fotográfica’ e que incentivasse a ‘literacia visual’, através de exposições, conferências, formações e uma biblioteca de acesso livre”.

Na diversidade de iniciativas que têm surgido nas últimas duas décadas deste século, predomina sempre o mesmo ímpeto: a vontade de contrariar a falta de espaço e a subsequente perda de visibilidade do fotojornalismo nacional na imprensa tradicional. Associados a este princípio, a comunidade de fotógrafos nacionais ou a exercer atividade em Portugal tem-se unido para combater a demagogia referente à banalização da imagem e, sobretudo, criar oportunidades para valorizar o trabalho produzido pelos fotógrafos, ao mesmo tempo que pretendem alertar as novas gerações para a função nobre de forte sentido humanista que a imagem fotográfica e o fotojornalismo devem assumir no espaço público.

Conclusões

O retrato dos principais momentos do fotojornalismo português, nos últimos 40 anos, parece corresponder a um gráfico com diferentes oscilações e amplitudes, que se iniciaria com uma tímida curva ascendente em direção ao reconhecimento e impacto na história do jornalismo no pós-25 de Abril até atingir o pico no final dos anos 1980 e primeira metade de 1990. A partir de 2000, se forem tidas em consideração apenas as redações, esta linha começaria a cair a pique com a perda exponencial de espaço para a publicação de narrativas e reportagens fotográficas, com o emagrecimento dos quadros de jornalistas das principais empresas

de comunicação social, em especial na editoria de fotografia, vítima de forte instabilidade e precariedade laboral.

Ao contrário do que se esperava, no início do novo milénio, a convergência dos meios de comunicação para o digital não veio reforçar o número de fotógrafos em exercício profissional, com vínculo aos principais grupos de comunicação, apesar da existência de um grupo bastante mais elevado de *freelancers*, quando comparado com os anos 1980. Se é verdade que os fotojornalistas portugueses se adaptaram muito bem à passagem do processo analógico para o digital, como ficou registado no artigo “Fotografia digital: mudanças no modo de ver e nas rotinas de produção dos fotojornalistas portugueses, no início de um novo milénio” (F. L. Cardoso, 2021), o aumento de formação académica e sólida preparação profissional não têm vindo a corresponder às expectativas da comunidade de fotógrafos. Pelo contrário, gerou-se a ideia de que os redatores também poderiam realizar fotografia e vídeo, o que, na ausência de forte literacia visual, em algumas circunstâncias, provocou a queda de qualidade do trabalho fotográfico publicado.

Nos últimos tempos, a fórmula tem merecido correção, exatamente porque o leitor tende a ser cada vez mais exigente e não compra jornais ou consome meios jornalísticos online sem qualidade. Ainda assim, o digital alargou o espaço de publicação às narrativas fotográficas, em vez da foto única da imprensa, o que também altera a maneira de apresentar e informar sobre os acontecimentos. E embora os quadros de fotojornalistas tenham sido reduzidos, a produção aumentou com o digital. Os profissionais das empresas de comunicação que se encontram hoje em atividade sofrem de constante pressão do tempo, uma vez que são poucos para tantos serviços.

Como os *freelancers* sentem cada vez mais dificuldades em publicar o seu trabalho na imprensa e meios online nacionais, mas sempre ligados por uma forte paixão pela fotografia, a tendência dos últimos 20 anos, mais intensamente na última década, tem sido para criar iniciativas que combatam a inércia no jornalismo visual de imprensa, cuja culpa é quase sempre atribuída aos órgãos decisores das redações e muito pouco aos próprios fotojornalistas.

Enquanto o interior das redações está povoado de profissionais cansados, apesar de continuarem a dar o seu melhor, pelo que se constata

diariamente, no exterior das redações, o fotojornalismo parece voltar a viver um momento de pujança criativa que se reflete nas iniciativas que marcam presença nas agendas mensais das galerias e outros espaços, físicos ou virtuais. As redes sociais têm sido fortes aliados da comunidade fotográfica para conseguir passar a mensagem e divulgar o que de melhor se está a produzir no fotojornalismo português, já não tanto nas redações, mas em *features* realizadas pelos próprios fotojornalistas, fora das agendas jornalísticas.

Bibliografia:

- Cabrera, A. (org). Baptista C. e Correia, “O papel modernizador dos jornais *Diário Ilustrado*, *Diário Popular*, *Diário de Lisboa* e *A Capital* durante a década de 60 do século XX, in *Jornais, Jornalistas e Jornalismo (Séculos XIX e XX)*”, Lisboa: Livros Horizonte, 2011.
- Cabrera, A. *Marcelo Caetano: Poder e Imprensa*, Lisboa: Livros Horizonte, 2006.
- Cunha, A. e Gomes, A. *Os Rapazes dos Tanques*, Porto: Porto Editora, 2014.
- Portugal – 20 Fotógrafos da Imprensa Contam tudo sobre a Revolução das Flores*, Lisboa: Editorial O Século, 1974.
- Diário de Notícias*, 9 de julho de 2016
- Cardoso, F. L. “A fotografia documental na imprensa portuguesa: o real e o verosímil”, Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação, na FCSH, da Universidade Nova de Lisboa, 2015.
- Cardoso, F. L. “Fotografia digital: mudanças no modo de ver e nas rotinas de produção dos fotojornalistas portugueses, no início de um novo milénio”, in *Para uma História do Jornalismo em Portugal II*, Lisboa: Livros ICNOVA, 2021.
- Faustino, P. *A Imprensa em Portugal – Transformações e Tendências*. Lisboa: Media XXI/Formalpress, 2004.
- Lucas, I. *Vicente Jorge Silva: Conversas com Isabel Lucas*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2013.
- Miranda, A., Pontes D. & Roberto, M. (coords.). *Público -30 Anos de Fotografia*, Lisboa: Público-Comunicação Social SA, 2020.
- Sontag, S. *Olhando o Sofrimento dos Outros*, Lisboa: Quetzal, 2015.
- Sousa, J. P. *Fotojornalismo Performativo: o Serviço de Fotonotícia da Agência Lusa de Informação*, Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1995.
- Sousa, J. P. (2000). *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. Florianópolis: Letras Contemporâneas & ArgoslUNOESC.
- Sousa, J.P. *Forças por Trás das Câmaras*, Coimbra: MinervaCoimbra, 2004.

Parte II

História do Cinejornalismo e do Telejornalismo

O jornalismo audiovisual antes da televisão

Jacinto Godinho

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH/UNL) e ICNOVA

jarg@fcsb.unl.pt e jacinto.godinho@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7127-6037

CIÊNCIA ID: BB18-3771-A4A4

Qual o momento inaugural do telejornalismo em Portugal?

Começamos a análise pela indefinição dos conceitos. O termo telejornalismo não é frequentemente usado em Portugal. É mais usado no Brasil. Em Portugal é difícil situar o momento em que se começou a falar de jornalismo televisivo, que é o conceito mais comum e a generalidade das unidades curriculares das universidades fala em jornalismo televisivo e não em telejornalismo.

Aceitemos portanto o termo de telejornalismo para referir a prática jornalística desenvolvida pelo médium televisão que acabou por concentrar, até ao final do século XX quase em exclusivo, a produção de jornalismo audiovisual. Isto ajudará também a referenciar melhor a produção paralela de jornalismo em imagens que se fez no campo do cinema e que nomearemos por cinejornalismo.

O momento inaugural do telejornalismo seria portanto o momento em que a televisão se inaugurou em Portugal. Mas em Portugal podem-se considerar três os momentos de “inauguração” do jornalismo televisivo.

O primeiro aconteceu no dia 5 de Setembro de 1956 pelas 21:30 horas. Foi quando se iniciou na Feira Popular de Lisboa, a primeira emissão experimental de televisão em Portugal. Durou pouco tempo e foi seguida por milhares de pessoas que se aglomeraram em vários pontos da cidade onde foram instalados televisores.

Nesta curta emissão experimental nunca foi utilizado o termo jornalismo. O primeiro momento que se pode considerar de atividade jornalística foi a “Revista Desportiva”, prenúncio da força que o jornalismo desportivo viria a ter na televisão. A *Revista Desportiva* foi composta por uma entrevista a Alves Barbosa, ciclista que acabara de ganhar, dois dias antes, a 1 de Setembro, a Volta a Portugal (depois de ter conseguido um inédito, até então, décimo lugar no Tour de France), seguida por uma demonstração de ténis de mesa pela equipa do Benfica que se sagrara campeã nacional. Depois apareceu a *Revista Mundial* que se pode considerar o título do primeiro programa de notícias e atualidades da RTP.

As “Actualidades” eram, na altura, o conceito que referenciava o que atualmente se designa por informação televisiva “não-diária”. Trata-se de uma herança do período pré-televisão e do circuito cinematográfico que portanto merece uma atenção particular neste primeiro capítulo. A “Revista Mundial” foi, nessa emissão experimental, composta por sete peças da atualidade francesa assim descritas por um dos pioneiros do jornalismo em Portugal, Vasco Teves no seu livro *RTP 50 Anos de História*:

“Lançamento à água de um submarino; peregrinação a Lourdes; aspetos da guerra na Argélia; festa das redes na Bretanha; funeral do cardeal católico inglês; inundações na Áustria; e viagem de Madrid a Monza num automóvel de 1906.”¹

No final desse bloco seria exibida a primeira reportagem noticiosa, produzida pela própria RTP, sobre a visita que os jornalistas da rádio e dos jornais fizeram, nessa manhã, ao estúdio improvisado da RTP, na Feira Popular. A sessão acabou com um comentário do jornalista Barradas

¹ Teves, V.H. (2007). *RTP: 50 anos de História*. Ed. Rádio Televisão Portuguesa. Disponível em: <https://museu.rtp.pt/livro/50Anos/Livro/DecadaDe50/default.htm>

de Oliveira (que a partir de 1966 se tornou diretor do *Diário da Manhã*, o periódico mais próximo do salazarismo), sobre o qual não temos referências mas cujo figurino seria também muito utilizado pela RTP durante o Estado Novo. Ou seja os temas mais polémicos eram quase exclusivamente tratados, na televisão, por comentadores afetos ao regime.

Jornal de Actualidades, nacionais e internacionais, será com estes com estes nomes que funcionará a informação televisiva até ao surgimento do *Telejornal* em 1958 e de que nos ocuparemos mais em detalhe no terceiro capítulo.

O segundo momento inaugural, também é histórico na RTP e pode considerar-se a primeira grande reportagem televisiva feita em Portugal. Aconteceu em Fevereiro de 1957 aquando da visita a Portugal da Rainha Isabel II de Inglaterra. Sem meios para transmitir em direto o acontecimento, o chefe das equipas de reportagem Baptista Rosa, fez um cuidadoso planeamento da visita distribuindo uma vasta equipa de operadores de câmara por todo percurso por onde iria passar o cortejo. No final do dia montavam um compacto da visita que era transmitida à noite como se tivesse sido filmada em direto. Foi o primeiro feito jornalístico de reportagem audiovisual em Portugal, com a marca do “desenrascanço” e falta de meios que marcaria desde então o jornalismo televisivo português.

O terceiro momento aconteceu no dia 7 de Março quando, juntamente com o início das emissões regulares, a RTP inaugurou um regular e diário serviço noticioso, ao princípio da noite, numa tradição que marcou definitivamente, até hoje, a programação televisiva. Destes três momentos inaugurais, o dia 7 de Março foi o escolhido para assinalar o aniversário da RTP.

Mas nos primeiros tempos os serviços noticiosos da RTP eram a síntese de duas grandes influências, a dos jornais de atualidades cinematográficas e a dos serviços noticiosos radiofónicos. Existia portanto, na programação informativa da RTP o *Jornal de Actualidades* e o *Noticiário*. O *Jornal de Actualidades* será feito basicamente reexibindo filmes do circuito cinematográfico a que se foi juntando, em crescendo, a produção própria da RTP. Existiam, como programas separados, outros serviços noticiosos compostos pela leitura de notícias em estúdio lidas por um pivô e ilustradas com slides e alguns gráficos

A história do telejornalismo entronca-se genealogicamente no seu antepassado (com quem conviveu ainda, depois, durante duas décadas) que é o “cinejornalismo”. O cinejornalismo seria o jornalismo no tempo do cinema. Parece lógico que no tempo do cinema, os filmes que apresentam eventos reais sejam considerados na categoria de cinejornalismo. Mas não é tão evidente assim, pelo contrário. O tema é suficiente problemático para merecer uma reflexão mais profunda e que na verdade tem passado um pouco ao lado da investigação académica.

O cinejornalismo é um outro nome para algo, que se tornou, sobretudo em Portugal, conhecido como *Actualidades Cinematográficas*. Em Espanha chamavam-se “Noticieros”; “Actualités Cinematographiques” em França e “Newsreel” em todo o mundo anglo-saxónico. A maior parte dos estudos académicos (e em Portugal existem duas especialistas do tema, a Maria do Carmo Piçarra do ICNOVA e a Sara Sampaio do ISCTE) situam as “Actualidades” preferencialmente no campo cinematográfico, juntamente com os filmes e documentários.

Esta investigação vai analisar as chamadas “Actualidades” a partir do campo jornalístico procurando verificar se também lhes é possível chamar “Atualidades jornalísticas” ou “cinejornalismo”.

Até agora as “Actualidades” não têm merecido grande atenção por parte dos estudos de jornalismo, ou porque não são tidas em conta na história do jornalismo, devido à profunda ligação com a propaganda, ou porque são consideradas uma espécie de pré-história do jornalismo televisivo, mas sem grandes problematizações.

Acontece que o período das “Actualidades Cinematográficas” é um período bastante longo do Século XX, maior que o tempo da televisão.

A história das “Actualidades” começa logo com a invenção do cinema. Alguns dos primeiros filmes feitos por Thomas Edison para o seu *Kinograph* e pelos irmãos Lumière para o seu *Cinematographe* eram pequenas peças de atualidade e foram filmadas, nos primeiros anos, pelos operadores de câmara que ambos contrataram para filmar pelo mundo inteiro. O primeiro filme feito em Portugal foi executado por Henri Short. Short era sócio de R.W. Paul, ambos ingleses e rivais dos irmãos Lumière. Desenvolveram um equipamento parecido com o dos Lumière que permitia também filmar, revelar e projetar. A primeira viagem de Short foi a Portugal e Espanha, feita com o objetivo de

realizar filmes que fossem depois distribuídos por R.W. Paul em Inglaterra.

Em 13 Setembro de 1886, Short grava a *Boca do Inferno*, um pequeno filme de 13 segundos que se tornou um grande êxito quando meses mais tarde foi exibido em Inglaterra. Mas antes, no dia 29 de Setembro, Short projetou o filme em Portugal, no Real Colyseu de Lisboa, naquela que foi a primeira projeção de sempre de um filme feito em Portugal.



Figura 1. A Boca do Inferno. Henry Short (1886).

O negócio das “fotografias vivas” parecia ser tão atrativo que, por essa altura no verão de 1886, já andava por terras francesas Aurélio da Paz dos Reis, um conhecido fotógrafo e jornalista do Porto, que procurava também comprar um dos cinematógrafos dos irmãos Lumière. Ciosos da sua invenção, estes não lho venderam, mas o aparelho era fácil de copiar e já existiam no mercado outras versões desta primeira câmara de filmar. Paz dos Reis comprou um equipamento Werner semelhante ao dos irmãos Lumière (com financiamento conjunto com o seu cunhado Francisco Magalhães Bastos Júnior, comerciante e fundador da Photo Universal).

Foi com este aparelho, na altura chamado cronofotógrafo, que Aurélio da Paz dos Reis, imitando o primeiro filme dos Lumière, filmou a saída dos operários da fábrica do empresário António da Silva Cunha (e também cofinanciador do projeto fílmico de Paz dos Reis), a Camisaria Confiança, na Rua de Santa Catarina, n.º 181, do Porto. Este filme é o primeiro

“quadro animado” do cinema português. Será que também pode ser considerada a primeira “Actualidade” do cinema português?

Na verdade Paz dos Reis poderia ser considerado o primeiro cinejornalista português se concedêssemos que estes pequenos filmes que, na altura, para além de “quadros” também se chamavam “vistas” e que na verdade eram apenas postais em movimento, tivessem algo que se pudesse considerar jornalismo. Como a saída de operários é uma atividade rotineira, não há nada naquela tarde filmada por Paz do Reis que a distinga das outras tardes e justifique ser extraordinária, ou seja um acontecimento para ser considerado uma notícia.



Figura 2. *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*. Aurélio da Paz dos Reis (1986).

Como “quadros vivos”, estes filmes poderão conter hoje elementos de estudo bastante interessantes do ponto vista cultural, sociológico e até económico e por isso os filmes de Paz dos Reis estarão mais na origem do documentário em Portugal, do que do cinejornalismo.

Foi Manuel Costa Veiga, que também viu os filmes de Short de 1896 em Lisboa, que começando primeiro pela distribuição de filmes, fundou em 1900 a Portugal Filmes e começou a realizar aquelas que se podem considerar as primeiras atualidades cinematográficas portuguesas porque relatam acontecimentos da vida da realeza portuguesa.

Manuel Costa Veiga apresenta, em 1901, um programa de atualidades cinematográficas oferecido já num modelo que não mudaria praticamente de figurino durante 7 décadas, até aos anos 70 do século XX. Ou seja um alinhamento de temas diversos, começando pelos acontecimentos de maior peso político e acabando quase sempre nos mais “leves”, desporto ou moda, com uma duração entre 10 a 20 minutos e destinados a preencher a primeira parte das sessões de cinema de ficção. O programa de Costa Veiga era composto pelos seguintes filmes (Penafria, 2013): “*Regresso dos soberanos da sua viagem aos Açores (1901)*”, seguindo-se filmes como: *Parada dos alunos da Casa Pia de Lisboa*; *Exercícios de artilharia no Hipódromo de Belém*; *Uma tourada à antiga portuguesa*; *Parada de bombeiros.*”

Este programa de Costa Veiga poderá ser considerado o primeiro “telejornal” do cinejornalismo, porque todos os temas remetem para acontecimentos de atualidade e essa é a especificidade do cinejornalismo. A atualidade é uma noção temporal que já incorpora o acontecimento extraordinário, invulgar, fora da banalidade do quotidiano e que era também a essência do jornalismo de imprensa. O conceito de atualidade integra também uma noção de temporalidade curta, muito próxima do presente. As “Actualidades Cinematográficas” não podiam funcionar em direto, nem como notícia diária, devido à morosidade do processo de revelação, mas também não podiam ser exibidas passados um ou dois meses porque entretanto os acontecimentos desatualizavam-se ou perdiam a curiosidade do público. Tudo o que era exibido fora desta estreita margem temporal, perdia valor noticioso e passava apenas a ter estatuto documental.

É claro que a noção de atualidade varia consoante o impacto do acontecimento ou o quadro mediático. A imprensa jornalística diária foi impondo como temporalidade padrão, para o conceito de atualidade, o intervalo de 24 horas, ou seja o período que mediava entre cada nova publicação do mesmo periódico.

Mas as “Actualidades Cinematográficas”, devido às dificuldades de filmagem e sobretudo de revelação dos filmes, tinham uma duração periódica mais ampla.

O programa que Costa Veiga começou por apresentar, em 1901, circulou pelo país durante um ano e só foi substituído por outro em 1902. Nos anos 60 do século XX, as *Imagens de Portugal*, produzidas pelo

Secretariado Nacional da Informação (SNI) conseguiam ter já uma regularidade quase quinzenal.

João Freire Correia que trabalhou com Costa Veiga foi o primeiro cine-repórter de sucesso em Portugal. Trabalhando para a *Portugal Film*, filmou em 1907 o *Terramoto em Benavente*, imagens que emocionaram o país. O filme foi revelado em “apenas” 48 horas e, segundo Matos Cruz (1998), dele foram feitas 22 cópias vendidas para o estrangeiro.



Figura 3. Terramoto em Benavente. João Freire Correia (1909).

Com este filme e com outro que mostrava os funerais do rei D. Carlos e do infante D. Filipe, em 1908, João Freire Correia conseguiu dinheiro para fundar a *Portugália Filme*, uma companhia rival da de Costa Veiga, e produzir o primeiro filme de ficção português, *Os Crimes de Diogo Alves* realizado por João Tavares.

Pela obsessão que tinham em arranjar dinheiro para fazer enredos de ficção, Luís de Pina (1977) considera que até essa altura nem Costa Veiga, nem Freire Correia se interessavam pelos problemas do país preferindo manter-se numa “posição formal, oficiosa, prudente.” Mas Costa Veiga foi um dos realizadores que filmou a *Revolução de 5 de Outubro*, de 1910, revelando uma capacidade jornalística e documental enorme.

A partir da revolução republicana as “Actualidades Cinematográficas”, deixaram de ser apenas um mero negócio que explorava o lado mais lúdico e cerimonial da realidade e tornaram-se num meio de informação de massas extraordinariamente importante. Demasiado importante para ficar esquecido nos estudos do jornalismo. Mas até que ponto é que podemos falar das “Actualidades”, como primeiro capítulo da história do jornalismo audiovisual antes desse segundo capítulo que é o do jornalismo televisivo? A questão é decisiva para determinar até que ponto o jornalismo feito com imagens se pode reivindicar do legado de uma grande parte da produção das “imagens em movimento” na primeira metade do século XX. Que legado é esse? Será que a prática das “Actualidades” influenciou, ou condicionou, a prática do jornalismo televisivo?

Podemos considerar as “Actualidades” cinematográficas uma actividade jornalística? A resposta até pode ser positiva se considerarmos o caso das *Newsreel*, como eram chamadas as “Actualidades”, de uma forma global, em todo o mundo. Mas em Portugal durante grande parte do período em que se produziram, as “Actualidades” cinematográficas estiveram sobretudo ao serviço da propaganda, primeiro dos vários líderes republicanos, como foi o caso de Sidónio Pais (1917-18) e depois do regime do Estado Novo.

Por um lado as “Actualidades” registam acontecimentos reais, e são a única fonte de informação audiovisual, a única janela de imagens, que as gerações da primeira metade do século XX tiveram para todo o tipo de acontecimentos. Viram pela primeira vez imagens reais de reis, imperadores, governantes, líderes religiosos, conflitos armados, desastres, celebridades, desporto, funerais. As “Actualidades” são fundamentais para contar a história do século XX. Um século que se distingue precisamente, de todos os outros por ter sido filmado.

Mas, por outro lado, é preciso não esquecer o uso que foi feito dos filmes da vida real para fins lúdicos, didácticos e propagandísticos, inseridos num processo de produção e de divulgação que nada têm de jornalístico.

Vamos então proceder a uma espécie de julgamento das “Actualidades” cinematográficas, procurando reunir argumentos a favor e contra a pretensão de as considerar como cinejornalismo, ou seja como actividade jornalística.

Como analisado anteriormente, os telejornais da televisão portuguesa herdaram fortemente o trabalho, as pessoas e as técnicas, que vinham da produção e realização das “Actualidades” cinematográficas.

A RTP manteve até Julho de 1959 três tipos de informação noticiosa: o *Jornal de Actualidades*, que eram as reportagens filmadas, feitas em Portugal; o *Jornal de Actualidades Internacional*, feito com peças internacionais compradas às grandes empresas mundiais de distribuição como a Pathé e a Gaumont, e o *Noticiário*, que era um jornal televisivo sem imagens filmadas, com notícias escritas, ilustradas com slides ou gráficos e lidas por dois locutores.

Até 1959, quando surgiu, em Julho, o *Jornal RTP* e depois, em 18 Outubro, o *Telejornal*, a televisão continuava a seguir o modelo produtivo das actualidades cinematográficas. As formas de filmar e de construção dos textos foram directamente herdadas da cultura das “Actualidades” cinematográficas.

As primeiras peças da RTP foram feitas por indivíduos bastante experimentados na produção das “Actualidades”. Os operadores de câmara filmavam sozinhos os acontecimentos e só depois de feita a revelação, se entregava o filme ao visionamento dos redatores que escreviam os textos. Alguns destes redatores eram jornalistas de imprensa, outros de rádio. No *Jornal Português* a maioria dos textos foram feitos por António Lopes Ribeiro². Quem fez uma grande carreira nas Actualidades e depois continuou na televisão, foi Fernando Pessa³.

As montagens eram feitas para as imagens seguirem os textos e não o contrário. Por razões de economia os operadores filmavam pouco e

² António Lopes Ribeiro foi um dos mais importantes realizadores e produtor de cinema (fundador das Produções Lopes Ribeiro em 1941) da primeira metade do Século XX em Portugal. Realizou filmes como *Revolução de Maio* (1937), *Feitiço do Império* (1940), *Pai Tirano* (1941), *a Vizinha do Lado* (1945). Produziu o *Jornal Português* e também alguns documentários propagandísticos do Estado Novo, como *A Exposição do Mundo Português* (1941), *10 Junho: Inauguração do Estádio Nacional* (1944). Jornalista, dirigiu a revista de cinema *Animatógrafo*, argumentista, profissional de televisão desde 1957 (foi apresentador do programa *Museu do Cinema*, na RTP, de 1961 a 1974), da rádio e figura do teatro.

³ Fernando Pessa foi locutor da Emissora Nacional praticamente desde o início das emissões em 1934. Quatro anos depois foi para a BBC onde se destacou como repórter de guerra. De regresso a Portugal foi proibido pelo regime de ingressar aos quadros da RTP. Trabalhou no ramo dos seguros e ao mesmo tempo fazia locuções para documentários e filmes de actualidades. Quando a RTP foi inaugurada, em 1957, Fernando Pessa foi um dos colaboradores que manteve o regime de *free lancer* até depois do 25 de Abril. Só ingressou nos quadros da RTP em 1976.

raramente usavam o som no registo de acontecimentos. Como o som exigia equipamento alternativo e meios de gravação que dificultavam a mobilidade, a maioria dos filmes de atualidades só tem som direto, aquele que foi registado nalguns discursos oficiais, os mais importantes. Na pós-produção áudio usava-se sobretudo a música. Música épica e muito repetida por causa dos direitos de autor. A música contribuía e muito para uma diegese propagandística da mensagem.

A cultura das “Actualidades” cinematográficas marcou o início do telejornalismo em Portugal. As suas virtudes, mas também os defeitos, mantiveram-se durante muito tempo na informação televisiva da RTP, que teve muita dificuldade em livrar-se da forma cinzenta e institucional de filmar os acontecimentos e sobretudo da retórica propagandística dos textos.

Vamos então apresentar os argumentos contra e a favor das “Actualidades” como atividade jornalística.

O jornalismo é uma actividade regular, diária e que procura cobrir os acontecimentos mais importantes, como os pivôs de televisão normalmente dizem, “do país e do mundo”. Em Portugal é difícil saber a regularidade com que foram exibidas, nas salas de cinema, as “Actualidades” cinematográficas que nunca foram contínuas.

Depois da primeira década do século XX, em que realizar filmes era muito caro e moroso devido ao processo de revelação, a Primeira República tornou-se num dos períodos mais ativos de produção de “Actualidades”. Foi nesta altura que, segundo a investigadora Maria do Carmo Piçarra (2013), surgiram as “séries de Actualidades” que devem ser creditadas, tanto como antepassados dos telejornais televisivos como dos programas de atualidade informativa não-diária.

Duas empresas se destacam nesta segunda década do século XX onde as massas foram cativadas pela nova forma de ver o mundo que lhe era transmitida pelas “imagens em movimento”. No Porto surge a Invicta Film de Alfredo Nunes Matos que se tornará na mais importante empresa cinematográfica portuguesa no tempo do chamado “cinema mudo”. Até ao princípio dos anos 30, é a Invicta Film que produz as mais emblemáticas longas-metragens de ficção do cinema português, como *José do Telhado* (1929), *os Lobos* (1923) de Rino Lupo ou *Amor de Perdição* (1921) de Georges Pallu.

Mas os primeiros sucessos da Invicta Film foram as “Actualidades” já mais elaboradas, no formato documental e procurando apresentar uma narrativa sequencial. O primeiro e mais importante filme desta nova empresa portuguesa foi *Incursões Monárquicas*, de 1911, que procura relatar a tentativa que o oficial de engenharia Paiva Couceiro fez para restaurar a monarquia a partir de Trás-os-Montes.



Figura 4. *Incursões Monárquicas*. Invicta Film (1911).
Fonte Cinemateca Digital.

Incursões Monárquicas mostra primeiro as tropas de Paiva Couceiro em Vinhais e depois as milícias republicanas que perseguem os chamados “paivantes”. Vêm-se, no filme, perseguições e indivíduos leais aos monárquicos a serem presos. A fita procura explorar o desejo crescente nas massas de espectadores de assistir aos acontecimentos como se lá estivesse estado mas com câmaras bastante pesadas não era possível filmar cenas de confronto militar no momento em que aconteciam. O estratagema, agora muito óbvio e grosseiro, mas que na altura iludia completamente o público, era o recurso a encenações das perseguições e das prisões de monárquicos. Isto demonstra que o agora chamado fenómeno das “fake news” ou das encenações noticiosas, existe desde os primórdios de qualquer tecnologia que tenha servido para fazer jornalismo.

Foi também com uma catástrofe que a Invicta Film se solidificou como empresa num ramo e num tempo em que a concorrência era muito forte e se sucediam as falências. Em 1913, os operadores de câmara da Invicta

conseguem filmar o derradeiro momento em que o cargueiro Veronese encaixa nos rochedos perto da costa de Matosinhos. O filme deste acontecimento consegue mostrar as arriscadas operações de salvamento dos tripulantes feitas a partir de terra. A Invicta vendeu cem cópias do *Naufrágio do Veronese* (1913) para todo o mundo e foi sem dúvida a atualidade de maior sucesso filmada em Portugal nesses anos pioneiros do cinema português.

A outra empresa importante, desta segunda década do século XX, é a Lusitânia Filmes formada por três jovens, Celestino Soares, Júlio Fernandes Potes e Luís Reis Santos dos quais, segundo Carmo Piçarra (2013) embora se desconhecem as idades e se sabe apenas que tinham acabado o liceu,

O primeiro filme de atualidades filmado pela Lusitânia Filmes chamou-se *Manobras do campo entrincheirado de Lisboa* e mostra imagens do golpe militar de Sidónio Pais que aconteceu no dia 5 de Dezembro de 1917 quando tropas fiéis ao major, professor de matemática em Coimbra, derrubam o governo de Afonso Costa que tem de abandonar o país para um exílio em França tal como presidente da altura, Bernardino Machado. Sidónio Pais seria aliás o primeiro político português a utilizar-se do cinema de atualidades para apresentar uma imagem forte, precursora dos totalitarismos na Europa, o primeiro “presidente-rei”⁴ como lhe chamou Fernando Pessoa.

Leitão de Barros⁵, um dos mais importantes realizadores do cinema português, começou a sua atividade filmando atualidades para a Lusitânia Filmes, empresa onde realizou também os primeiros filmes de ficção. *Proclamação do Presidente da República* (1918) é um documentário que mostra Sidónio Pais, a 9 de Maio, dia em que toma posse com Presidente, depois de ter sido eleito por voto secreto e direto, em Abril de 1918. Leitão de Barros, citado por Carmo Piçarra (2013), relembra esse momento inaugural:

⁴ Pessoa, F. (1920). “À Memória Do Presidente-Rei Sidónio Pais”. *Da República (1910 – 1935)*. (Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão. Introdução e organização de Joel Serrão). Lisboa: Ática, 1979

⁵ José Júlio Marques Leitão de Barros foi um professor, cineasta, jornalista, dramaturgo e pintor português. No cinema realizou filmes a partir de 1918 como *Malmequer* (1918), *Lisboa Crónica Anedótica* (1930) e *Nazaré: Praia de Pescadores* (1929). Dirigiu a *Severa* (1931), o primeiro filme sonoro português e muitos outros da época de ouro do cinema português como *Maria Papoila* (1937) e *Camões* (1947). Figura muito importante do jornalismo português. Como jornalista, dirigiu a revista *Notícias Ilustrado* (1928-1935) e colaborou, por exemplo, nos jornais *O Século*, *A Capital*, e *ABC*, na revista *Contemporânea* (1915-1926). Fundou e dirigiu *O Domingo Ilustrado* (1925-1927), e *Século Ilustrado*.

“As primeiras imagens que colhi foram na Rotunda, ao sol, em frente do presidente Sidónio Pais, que assinava, nesse momento, decretos em cima de uma mesa roubada numa barraca de comes e bebes: o meu primeiro actor foi um Chefe de Estado. E fez três vezes a mesma cena, para ficar bem.” (Piçarra, 2013,48)



Figura 5. Proclamação do Presidente da República (1918). Leitão de Barros.

No campo das atualidades merece também ser destacada a obra de Ernesto Albuquerque, talvez o mais importante cine-repórter de todo este período que vai da Primeira República (1910) até à Ditadura Militar (1926). Ernesto de Albuquerque filmou o início da participação portuguesa na Primeira Guerra Mundial, que começou pelo treino em Tancos do Corpo Expedicionário Português (CEP) em dois filmes: *Divisão de Instrução em Tancos* (1916) e *Exercícios de Infantaria, Cavalaria e Artilharia pela Divisão Militar de Tancos* (1916).

Segundo Carmo Piçarra (2013) o general Norton de Matos terá convidado Ernesto de Albuquerque para ir a França filmar a participação do CEP na Primeira Grande Guerra, mas o golpe de Sidónio Pais inviabilizaria o projeto.

Os filmes portugueses que existem sobre a guerra como: *Participação portuguesa na guerra – regresso do presidente da República ao “front” português* e *A visita do presidente da República português às linhas francesas*, entre outros, foram creditados à Secção Cinematográfica do

Exército, sem autores identificados, apesar de se conhecerem alguns nomes que fizeram parte de SFEC, como o tenente Augusto Seara (Piçarra, 2018)

Mas vários acontecimentos em Portugal suscitaram também a visita a Portugal de realizadores estrangeiros para filmar temas de atualidades. Num filme de 1910, da empresa francesa Gaumont⁶, sobre a revolução republicana, vê-se a única imagem em movimento de um dos grandes protagonistas do 5 de Outubro, Machado dos Santos. Também a participação portuguesa na Primeira Guerra Mundial foi tema de várias reportagens francesas e inglesas. O CEP foi amplamente filmado na frente de batalha em França.⁷



Figura 6. Revolution Of 4 And 5 October In Portugal. Journal da Gaumont Fonte: Gaumont Archives.

As “séries” ou “jornais” cinematográficos, mais constantes foram os que coincidiram com a implementação de várias salas de cinema em Portugal no final da Primeira Guerra Mundial. No sentido de cativar espectadores, os proprietários das salas tinham de renovar constantemente a

⁶ “Revolution Of 4 And 5 October In Portugal”. Journal da Gaumont. GP Archives. Disponível em https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&tab=showExtraits&id_doc=187357&rang=14

⁷ Pode-se consultar nos arquivos da Gaumont Pathé, toda uma série de filmes de atualidades sobre a participação do CEP na Primeira Guerra Mundial. Disponível em: https://gparchives.com/index.php?urlaction=docListe#bloc_form_recherche

oferta de espetáculos. Há sinais de uma primeira série de jornais de atualidades, infelizmente perdida, que é a do *Jornal Condes* que produziu mais de 300 números entre 1918 e 1925. O que dá uma produção de filmes quase semanal. É o jornal que em Portugal, na primeira metade do século XX, mais se aproxima de uma certa regularidade jornalística.

O proprietário dos cinemas Olympia e Central, Raul Lopes Freire também financiou dois “jornais” para as suas salas de cinema: o *Jornal do Condes* e o *Jornal Central* feitos entre 1920 e 1928. Cada um com mais de duzentos números inventariados.

Durante este período os jornais *Diário de Notícias* e o *Século* também produziram as suas séries de atualidades. O *Diário de Notícias*, entre 1919 e 1920, produziu as *Actualidades Cinematográficas do Diário de Notícias*. O *Século* produziu apenas 7 números de o *Século Cinematográfico* até 1932, o que indicia que a sua produção foi muito irregular.

Nos anos 20, do século passado multiplicam-se no país os títulos dos chamados “jornais” cinematográficos: *Actualidades Portuguesas*; *Cine-jornal*; *Cine-Magazine*; *Águia Jornal*; *Reportagem Portuguesa*; *Revista Mundial*; *Filmogramas*. Todos estes jornais, apesar de restarem deles poucas cópias, demonstram que o contato dos portugueses com as notícias, sob a forma fílmica, cresceu muito durante os anos 20, que foram os anos de massificação da informação sob a forma visual, fotográfica e cinematográfica.

Nesta segunda década do século XX destacam-se, na produção de vários jornais cinematográficos, Raul Lopes Freire, que para além do *Jornal Central* também produziu as *Actualidades Portuguesas* e Fernando Carneiro Mendes, que produziu *As Actualidades* entre 1918 e 1934 segundo os registos de que dispomos no arquivo da Cinemateca Portuguesa.

A Ditadura Militar e o Estado Novo arrefeceram esta crescente e competitiva produção de jornais de atualidades cinematográficas nos anos 20.

Com a Ditadura Militar foi instaurada a Censura e por isso são raros os filmes existentes sobre os conflitos políticos e sociais desse período que vai desde 1926 até á criação do Estado Novo em 1933. As revoltas revirralhistas de 1927 em Lisboa e no Porto não foram filmadas. Existem alguns filmes sobre as sequelas do golpe militar de 7 de Fevereiro de em

Lisboa. O único preservado é *Efeitos da revolução em Lisboa*(1927). Não tem autores identificados e mostra alguns edifícios destruídos e com sinais de tiroteios.

Curiosamente a revolta reviralista dos Açores em 1931, rapidamente anulada pelo regime de Salazar é dos momentos mais bem documentados com dois filmes, o *Filme sobre a revolta dos açores* de António Luís Lourenço da Costa e *Os acontecimentos dos Açores* de Antero de Tovar Faro. A revolta da Madeira liderada pelo general Sousa Dias, decorreu de Março a Abril de 1931, terminou com combates violentos, mas dela só existem alguns pedaços de filme que mostram o cerco ao Funchal pelo exército fiel ao regime de Salazar.

De resto o aparecimento dos Serviços de Censura limitou muito, a partir de 28 de Maio de 1926⁸, a atividade dos repórteres de atualidades que passaram a poder filmar apenas cerimónias oficiais, espetáculos de caridades, procissões, feiras e algum desporto. Os filmes exibiam todos, o seguinte cartaz inicial: *Este filme foi visado pela Inspeção Geral dos Espectáculos.*⁹

O mundo português escureceu em imagens e tornou-se mais oficioso. Em 1933, com a criação do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN)¹⁰, liderado por António Ferro, existe um interesse enorme na produção de atualidades mas com o objetivo, quase em exclusivo, de servir propagandisticamente a ditadura.

Investe-se sobretudo em documentários que espelhassem a “Política do Espírito” de Ferro e as consideradas “grandes realizações” do Estado Novo. Salazar aparece a inaugurar os novos navios da armada em 1933, um dos grandes investimentos do Estado Novo, naquelas que terão sido as primeiras filmagens cinematográficas como Presidente do Conselho. O primeiro é um filme de Aquilino Mendes: *O Lançamento do*

⁸ O exercício da censura estava a cargo das Comissões de Censura, de nomeação governamental, subordinadas ao Gabinete do Ministro do Interior, por intermédio da Comissão de Censura de Lisboa. Esta Comissão teve como sucessoras, ainda em 1933, a Direção Geral dos Serviços de Censura, e em 1935, a Direção dos Serviços de Censura

⁹ A Inspeção-Geral dos Espectáculos, que contava com um Conselho Superior de Inspeção, foi criada em 1928 no âmbito do Ministério do Interior.

¹⁰ A SPN foi criado em 1933, e mudou de nome para Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), em 1944, numa fase em que a palavra propaganda, com os regimes democráticos prestes a vencer o conflito, já não soava bem. Nesta altura o SNI passou a controlar também a Inspeção Geral de Espectáculos.

Contra-Torpedeiro Douro (1933). Mas a grande novidade é *O Lançamento À Agua Do Contra Torpedeiro Tejo de José César de Sá* (1933), o primeiro documentário feito pela nova “Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm” e com registo directo de som pelo alemão Hans Christoph Wohlrab.

Em 1936, António Lopes Ribeiro filma as cerimónias dos dez anos da Revolução Nacional, em Braga, usando também os meios técnicos da Tóbis para recolher o som directo. O discurso “Deus, Pátria e Família” feito por Salazar nessa altura integra *A Revolução de Maio*, estreado em 1937, o mais importante filme de propaganda dos anos 30 em Portugal. Mas a SPN também explorou muito o décimo aniversário do 28 de Maio, com vários filmes sobre as comemorações que decorreram em Braga. Manuel Vieira outro dos realizadores/repórteres de imagem solicitado frequentemente pela SPN realizou *Salazar e Carmona: Ídolos do Povo* (1936)

Em 1938, o Secretariado Nacional da Propaganda decide financiar um jornal de atualidades. Chamou-se o *Jornal Português* e foi no período do Estado Novo a produção mais regular de atualidades produzida em Portugal. O propósito inicial era manter uma regular exibição mensal mas nem isso foi conseguido. A média efetivamente conseguida foi de sete jornais por ano no período entre 1938 e 1951. Apesar da importância documental e arqueológica que as imagens do *Jornal Português* hoje têm, dificilmente este cinejornal pode entrar na categoria de jornalismo porque a escolha das peças era claramente propagandística. O investigador Ricardo Braga (2005), que fez uma análise pormenorizada aos assuntos tratados nas peças do *Jornal Português*, conclui que a maioria dos temas, 20,2% está na categoria: *Actos e figuras do regime: comemorações, inaugurações, homenagens, manifestações*. Em segundo lugar, 15,4% situa-se outra categoria semelhante: *Organismos que apoiaram o Estado Novo: Legião Portuguesa, Mocidade Portuguesa, Forças Armadas, PSP, GNR, Bombeiros, SPN/SNI*. O *Jornal Português* é hoje uma das únicas janelas que resta aos investigadores para visualizar o século XX português no período complexo que vai desde a Guerra Civil de Espanha (1936-39) e a Segunda Guerra Mundial (1939-45). Mas até que ponto se pode cruzar esta narrativa do real com a essência da atividade jornalística?

A questão é complexa e delicada. A maior parte do jornalismo feito durante a ditadura do Estado Novo pode ser hoje considerado

propaganda. Mas para a maioria dos jornalistas, que o faziam, sem a orientação de um código deontológico, ou de um estatuto dos jornalistas, que os obriga ao rigor, independência e pluralismo, os critérios para a definição do que era jornalismo eram não só vagos como muito abertos. Muitos dos diretores dos jornais eram fervorosos defensores do Estado Novo e portanto colocavam o jornalismo que faziam ao serviço de uma causa que consideravam justa ou seja o superior interesse nacional.

Para todos os jornalistas que tinham um outro entendimento do dever de equidistância, equidade e independência do jornalismo, apesar de não existir nenhum normativo que definisse as linhas vermelhas da profissão, existia a barreira da censura que os impedia de apresentar uma versão mais verdadeira, independente e plural dos factos. A profissão de jornalista começou a ter existência legal, com direito a carteira profissional em 1933.

O Sindicato Nacional dos Jornalistas (SNJ) surge a 24 de Fevereiro de 1934. Os seus primeiros estatutos foram aprovados por alvará do subsecretário de Estado das Corporações e Previdência Social, Pedro Teotónio Pereira, de 26 de Fevereiro de 1934. Tratava-se, à luz desses estatutos, de uma estrutura sindical perfeitamente integrada na ordem corporativa e nacionalista do Estado Novo. O art.º 3.º desses estatutos, por exemplo, enuncia, à luz da ideologia do regime, que a independência dos jornalistas ficaria subordinada “ao superior interesse nacional”. (Sousa & Teixeira, 2011)

Se era este o quadro de realidade para o universo dos jornais impressos, onde estavam os únicos profissionais que o regime considerava jornalistas e obrigava a ter carteira profissional, no campo do cinema e da exibição cinematográfica, os diretores, produtores e operadores de câmara das atualidades nem sequer podiam usar a palavra jornalista, apesar do uso frequente do nome “jornal” nos títulos dos serviços de atualidades das empresas cinematográficas.

Sem o elemento polémico da atividade noticiosa e obrigados a preencher um espaço de mais ou menos dez minutos, obrigatório pela chamada “lei dos cem metros”,¹¹ as atualidades foram definindo

¹¹ Chamou-se a “lei dos cem metros” à primeira legislação para o sector do cinema da Ditadura

na má qualidade dos filmes e no cinzentismo das cerimónias oficiais.

Em 1930, Fernando Fragoso queixava-se nas páginas do *Cinéfilo* da má qualidade dos documentários portugueses, por causa do elevado custo dos meios técnicos e da cegueira do exibidores que teimavam em comprar o filme a metro, sem atender aos conteúdos apenas para atender à obrigatoriedade da lei dos cem metros:

“Vale a pena trabalhar assim? Vale a pena, perderem-se horas e horas à espera de obter um efeito que na tela passava num relâmpago? Valeu a pena andar a rebuscar, num bairro, o que de mais pitoresco, e apresentá-lo na tela em imagens belíssimas? Não.” (Fragoso, F. (1930). “Notas Portuguesas: Ainda os documentários nacionais”. *Revista Cinéfilo*, 1930, pag.3)

Com a saída de António Ferro da SPN em 1949 acaba também, dois anos depois, o *Jornal Português*. Mas em 1953, António Lopes Ribeiro consegue voltar a conseguir financiamento, agora do SNI que substituiu a SPN, para fazer um novo cinejornal, as *Imagens de Portugal*, que são produzidas em várias séries até aos anos 70. As “Actualidades” cinematográficas conviveram e sobreviveram durante muito tempo, vinte anos, à televisão.

Os temas e os tópicos das *Imagens de Portugal* seguiam o mesmo esquema editorial do *Jornal Português* ou seja, não obedeciam a categorias estabilizadas, como as que existiam no jornalismo. Os cinejornais nunca seguiam uma ordem jornalística começando com os temas mais importantes e acabando nos mais lúdicos).

Nas *Newsreel*, dos Estados Unidos ainda havia secções que poderemos considerar jornalísticas: como *Frontpage*, *People in the News*, *Woman’s Page*, *World of Sport*.

Em Portugal, as empresas que produziam “Actualidades” eram na generalidade privadas e apenas movidas pelo interesse comercial.

Militar que foi publicada em Diário de Governo, a 6 de Maio de 1927. O decreto n.º 13564 determinava, no artigo 136.º: «Torna-se obrigatória, em todos os espetáculos cinematográficos, a exibição duma película de indústria portuguesa com um mínimo de 100 metros, que deverá ser mudada todas as semanas, e, sempre que seja possível, apresentada alternadamente, de paisagem e de argumento e interpretação portuguesa».

Filmavam o que achavam que podia ter mais impacto no espectador, ou o que interessava à propaganda do Estado Novo. Os cinejornais de atualidades não tinham nenhuma obrigação de noticiar os acontecimentos mais importantes do dia ou do mês. Os programadores escolhiam os acontecimentos que achavam que podiam interessar mais uma plateia de espectadores que ia ao cinema para se divertir. Devidos aos preços caros das cópias e à brevidade do seu tempo de uso, muitos eventos só eram filmados se as empresas de atualidades fossem pagas pelo serviço e isso era normal e nada condenável na época. Não existia a ética jornalística de pôr de lado a publicidade, o comercial, porque isso retira independência. Tudo nas atualidades era negócio.

No período do Estado Novo o principal financiador era aliás próprio Estado que tinha interesse obviamente na defesa e promoção dos valores do regime. A Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematograficas (SPAC) só exibia filmes portugueses e limitava muito a exibição de filmes estrangeiros. Em Espanha acontecia o mesmo com a empresa *No-do* que era privada mas subsidiada pelo Estado tal como a portuguesa SPAC.

António Ferro¹² chegou mesmo a financiar empresas estrangeiras de Actualidades no sentido de fazerem filmes em Portugal que procurassem passar uma imagem positiva do regime.

“Se conseguíssemos que Portugal ficasse na moda, durante alguns anos, nos studios de Hollywood, ganharíamos extraordinário terreno em toda a América, no mundo, e sobretudo no Brasil que passaria a admirar-nos muito mais quanto nos sentisse em voga no país que praticamente os domina.”¹³

Desde o início do cinema mas especialmente durante o período entre as duas guerras descobriu-se uma outra característica muito específica das “atualidades” e que as afastam do jornalismo. A possibilidade de fazer encenações e usar truques fílmicos. Os acontecimentos mais interessantes para o público aconteciam de forma imprevisível. Normalmente não estavam camaras presentes. Por isso cerca de 80 por cento das

¹² ANTT – Arquivo Salazar, Plano de António Ferro para uma campanha de propaganda em toda a América e no Brasil em particular, PC-12E, cx. 662, s/d, p. 1.

¹³ ANTT – Arquivo Salazar, Plano de António Ferro para uma campanha de propaganda em toda a América e no Brasil em particular, PC-12E, cx. 662, s/d, p. 1.

atualidades filmadas eram acontecimentos agendados. Os desastres eram filmados *a posteriori*. As câmaras tinham também muita dificuldade em filmar interiores por causa da dificuldade em filmar com pouca luz. Mas os exibidores descobriram um filão fazendo encenações de acontecimentos noticiosos de impacto que obviamente foram aproveitadas pela propaganda. Há registos de muitas peças encenadas para passaram nas salas como “atualidades”. Um antepassado das *fake news*. Em Portugal já demos conta do caso da *Invicta Film* e das encenações no filme *Invasões Monárquicas* (2011) que foi um grande êxito nas salas de cinema.

Em Inglaterra, existe um caso que ficou celebre que é o filme *A Batalha do Somme* (1916)¹⁴ em que cenas de batalha com morte de soldados foram encenadas. Em 2006 o realizador britânico Herrie Ten Cate fez uma investigação sobre as cenas realmente reais e as encenadas no filme que em 2016 se tornou num autêntico evento mediático que atingiu mais de 20 milhões de espectadores no Reino Unido, só nas primeiras seis semanas. No documentário *Battle of the Somme: The True Story* (2006)¹⁵, prova-se que algumas das mais impressionantes cenas de batalha, apresentadas no documentário de 1916, foram encenadas no próprio campo de batalha pelas tropas inglesas e perante os operadores de câmara ingleses destacados para cobrir a guerra.

Há um outro fator a ter em conta no julgamento das atualidades como atividade jornalística. O objetivo dos programadores cinematográficos era o de entreter o público e evitar polémicas o que limitava muito o tipo de acontecimentos a emitir, especialmente os políticos. Sabiam que não podia agradar a todos os espectadores, mas também não os queriam irritar com causas fraturantes porque eram frequentadores habituais e o objectivo era ter sempre gente nas salas a ver os filmes que eram o principal negócio.

No *Motion Picture Herald*, de 26 Maio de 1945, um crítico anónimo escreveu:

¹⁴ *The Battle of the Somme* é um documentário de longa-metragem realizado em 1916 e considerado o primeiro documentário de guerra da história. O filme retrata o início da ofensiva britânica na Frente Ocidental no rio Somme durante a Primeira Guerra Mundial e alcançou uma notoriedade significativa como documento de propaganda para a causa Aliada. A sua matriz de 1931, preservada no Museu da Guerra Imperial em Londres, foi inscrita em 2005 no Registo da Memória do Mundo da UNESCO como património documental de interesse universal.

¹⁵ Cate, H (2006). *Battle of the Somme: The True Story* (documentário). YAP Filmes.

“A obrigação noticiosa das actualidades é felizmente trivial. Se as actualidades tivessem de cobrir as notícias, estariam cheios de gráficos de impostos e relatórios sobre as colheitas. Ninguém vai ao teatro para receber notícias.”¹⁶

Mas há queixas também, em artigos internacionais, afirmando que as actualidades deviam servir a verdadeira informação. Por exemplo Clement Gave na *Penguin Film Review*, n.º7, London, 1948 escreve:

“As actualidades tem que ter uma nova politica”: Num mundo tão confuso e onde explicações são tão necessárias há pouco espaço para o *non sense* de um rodeo no Texas ou uma parada em Miami.”¹⁷

Georges Duhamel, conhecido crítico francês escreveu de forma irónica:

“Nas actualidades todas as precauções são tomadas para evitar o aborrecimento, para evitar dar alguma oportunidade à inteligência e nenhuma hipótese para discutir.”¹⁸

Nas actualidades não há hipótese de discutir com os autores que são anónimos. Não havia direito de resposta. Não havia a possibilidade de a informação ser contestada ou corrigida.

Também para esticar o período de exibição das actualidades por todo o país os exibidores procuravam temas mais intemporais, como as feiras de moda, paradas militares, avanços tecnológicos o que limitava em muito a atividade noticiosa. O local de exibição era o cinema. Um espaço que os exibidores queriam consensual para acolher públicos de todas as tendências. As polémicas políticas poderiam afastar pessoas das salas, desagradados com o tratamento de alguns temas.

¹⁶ *Motion Picture Herald*, New York, 26 May 1945, citado por Peter B. & Muller-Strauss M. (1952) *Newsreels across the World*. Paris. UNESCO. P.30

¹⁷ Clement Gave (1948) *Penguin Film Review*, No. 7, London

¹⁸ Duhamel, G. (1930) citado por Peter B. & Muller-Strauss M. (1952) *Newsreels across the World*. Paris. UNESCO. P.45

Todas estas condições mostram aliás que as “Actualidades” cinematográficas foram sobretudo uma cultura da informação de entretenimento ou informação propagandística.

Não é fácil reunir argumentos a favor de considerar as “Actualidades” como fazendo parte da história do jornalismo audiovisual.

Apesar de haver muitos estudos dedicados à imprensa e à radio, existem muito poucos dedicados à informação cinematográfica. Há poucas referências aos autores e realizadores de actualidades. Precisamos de saber mais. Muitos dos filmes são difíceis de analisar porque só existem as imagens, os sons que a acompanhavam desapareceram, e em muitos casos nem sequer existem referências aos realizadores ou autores das peças. O texto também se perdeu e por isso é difícil avaliar o seu valor jornalístico.

Mas imagens eram entendidas por qualquer espectador. Especialmente os iletrados, que nas actualidades vêm com os seus próprios olhos os acontecimentos. Ou seja estas imagens têm um potencial enorme para fazer as pessoas acreditarem no que estão a ver e na perspectiva que lhes é dada a ver. Em 1949, por exemplo 215 milhões de espectadores viam actualidades cinematográficas, em cerca de 100 mil cinemas por todo o mundo.

Apesar de todos os constrangimentos acima descritos, as “Actualidades” cumpriram um papel único de informar as populações que pela primeira vez podiam ver e ouvir os seus governantes, os seus ídolos, gentes de outros países e assistir ao vivo aos acontecimentos mais marcantes da actualidade. Os feitos da aviação e do desporto por exemplo criaram autênticos fenómenos de idolatria. Em Portugal temos o caso da viagem de Gago Coutinho e Sacadura Cabral, em 1921, que tornou estes aviadores autênticos heróis da história portuguesa.

Toda a gente sabia, especialmente os governantes, que o cinema de actualidades era um meio poderoso, daí a necessidade de o controlar tão fortemente através de dispositivos de censura e propaganda. Nada terá sido mais visado pelo regime português que a actividade cinematográfica das actualidades. Os operadores precisavam até de uma autorização especial, de uma licença para poderem filmar mesmo na rua e a censura controlava de forma muito apertada todos os filmes que eram exibidos

através da Inspeção Geral dos Espectáculos.

A força das imagens de atualidades pode ser verificada através da experiência do escritor espanhol Jorge Semprun, que foi prisioneiro dos nazis e esteve num campo de concentração. No livro *a Escrita e a Vida* ele descreve o que sentiu quando anos mais tarde depois de ter sido libertado pelos americanos viu pela primeira vez as imagens do campo onde esteve preso Buchenwald:

«Eu estava como que pasmado, em estado hipnótico. Evidentemente que não fora o filme em si [...] que me tinha provocado aquela beatitude. Foi antes disso, foram as actualidades que precederam o filme. De repente, depois de uma reportagem sobre uma competição desportiva e de uma reunião internacional em Nova Iorque, tive de fechar os olhos, cego por uns segundos. Voltei a abri-los, não tinha sonhado, as imagens lá estavam, no ecrã. Inevitáveis. A câmara explorava o interior de um barracão: os deportados exangues, prostrados nas tarimbas, famélicos, fixavam com uns olhos desorbitados os intrusos que lhes traziam – demasiado tarde para muitos deles – a liberdade. A câmara captava o movimento dos bulldozers do exército americano, empurrando centenas de cadáveres descarnados para as valas comuns. A câmara fixava o gesto de três jovens deportados, de cabelo rapado, fatos às riscas, que partilhavam entre si uma beata, à entrada do barracão... A câmara seguia o caminhar lento de um grupo de deportados arrastando-se pela parada, o sol, em direcção à distribuição de comida... As imagens tinham sido filmadas em vários campos libertados pelas tropas avançadas aliadas, alguns meses antes. Em Bergen-Belsen, em Mauthausen, em Dachau. Também havia imagens de Buchenwald, que reconheci.

É que era a primeira vez que via imagens desse tipo. Até esse dia de Inverno, um pouco por acaso, muito por estratégia espontânea de auto-defesa, tinha conseguido evitar as imagens cinematográficas dos campos nazis. Tinha as da minha memória, que surgiam por vezes brutalmente. Ao ver aparecer no ecrã de cinema, sob um sol de Abril tão próximo e tão distante, a parada de Buchenwald onde erravam multidões de deportados na angústia da liberdade reencontrada, via-me trazido de novo à realidade, reinstalado na veracidade de uma experiência indiscutível. Afinal, tudo tinha sido verdade, tudo continuava a sê-lo: nada tinha sido um sonho.» (Semprun, 1995, 215)

Em conclusão, esta é uma tarefa difícil. Poucos indicadores aproximam a atividade cinematográfica da prática de independência e isenção, das regras e sobretudo da deontologia que marca e define atualmente o campo jornalístico. Especialmente em Portugal é difícil aceitar que todo aquele legado fortíssimo de anos de propaganda das “Actualidades” possa fazer parte da história do jornalismo português.

Por isso é sem dúvida necessário fazer mais investigação. Conhecer melhor como era feita a atividade de produção das “Actualidades” e estudar o seu real impacto junto do público. O que não há dúvida é que o arquivo dos cinejornais é para nós hoje fundamental e incontornável nos estudos sobre o Século XX português.

Bibliografia

- Baptista, B. (2005). “O Jornal Português (1938-1951): veículo de propaganda cinematográfica de um país nas margens da guerra”. *Revista Prisma*, Porto, n. 1, p. 128- 174.
- Matos-Cruz, J. (1998). *Cinema português. O dia do século*. Lisboa. Grifo.
- Penafria, M. (2013). “Os primeiros anos de Cinema em Portugal”, In *Cinema Português: um guia essencial*, 10-44, ISBN: 978-85-65025-60-7. São Paulo, Brasil: SESI-SP Editora.
- Pina, L. (1977). *A aventura do cinema português*. Lisboa. Vega Editorial.
- Piçarra, M. do C. (2018). “Irmãos de armas”: o CEP no cinema de propaganda da Primeira Guerra Mundial” – *Análise Social*, 227, liii (2.º)
- Piçarra, M. C. (2011). Salazar vai ao Cinema II – A Política do Espírito’ no *Jornal Português*. Lisboa. Della Design, ISBN: 978-989-97309-0-8,
- Piçarra, M. C. (2013). “1910-1919 Uma cinematografia “sem olhar” ganha o primeiro realizador, Leitão de Barros”, In *Cinema Português: um guia essencial*, 10-44, ISBN: 978-85-65025-60-7. São Paulo, Brasil: SESI-SP Editora.
- Semprun, J. (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona. Tusquets Editores, S.A.
<https://www.uv.mx/blogs/cecc/files/2012/06/Semprun-Jorge-La-escritura-o-la-vida.pdf>
- Sousa, J. P. & Teixeira, P. (2011). “As associações de jornalistas em Portugal, até 1974, e as suas publicações – Contributo para uma reflexão acerca do associativismo jornalístico”. *Comunicação Midiática* 6 3 (2011): 10-30. <http://www.mundodigital.unesp.br/revista/index.php/comunicacaomidiatica/article/viewFile/130/81>

A inauguração da RTP e a primeira grande reportagem televisiva

Jacinto Godinho

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH/UNL) e ICNOVA

Jarg@fcsch.unl.pt e Jacinto.godinho@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7127-6037

CIÊNCIA ID: BB18-3771-A4A4

O objetivo deste capítulo é a análise do contexto político que enquadra o surgimento da televisão em Portugal.

Depois do primeiro momento inaugural da televisão em Portugal, no dia 4 de Setembro de 1956 e que celebra a ligação da televisão a toda a tradição cinematográfica das “Actualidades”, escolhemos neste segundo capítulo destacar o segundo momento inaugural da televisão portuguesa que foi a cobertura da visita da Rainha de Inglaterra Isabel II a Portugal em Fevereiro de 1956. Merece um capítulo à parte porque a reportagem desta visita marca uma primeira rutura com a tradição da cobertura visual das “Actualidades”. A televisão prometia a novidade do direto. Era esse o grande fascínio e interesse tecnológico. A RTP, nos inícios de 1957 ainda não tinha ao seu dispor carros de exteriores¹ para emitir em direto e fazer uma telecerimónia mas o planeamento que faz da cobertura

¹ O primeiro carro de exteriores só foi encomendado pela RTP à Mercedes-Benz em 1957 e foi construído em Manheim, na Alemanha. Equipado com as mais evoluídas tecnologias da época e constituindo um verdadeiro estúdio móvel, foi o primeiro veículo do género em Portugal.

Só em 1958, a 9 de Fevereiro, fez a primeira transmissão que foi um jogo de futebol entre o Sporting Clube de Portugal e o FC Áustria, no Estádio José Alvalade em Lisboa. Esteve ao serviço da RTP até 1980.

da visita real é inaugural para o fenómeno televisivo em Portugal. A cobertura da “Visita da Rainha” é claramente a primeira telecerimónia feita por qualquer dispositivo mediático em Portugal e a primeira grande reportagem televisiva.

No dia 18 de Fevereiro de 1957, a jovem rainha Isabel II de Inglaterra chegou a Portugal para uma visita oficial. Portugal acolheu-a com um cerimonial recorrendo à pompa do passado, do tempo dos reis, com coches e bergantins.

Avesso a despesismos (nos primeiros anos do seu governo, em 1932, chegava a mandar publicar nos jornais as despesas das visitas pelo país do Presidente da Republica, Óscar Carmona para que não restassem dúvidas sobre a transparência financeira) Salazar preparou no entanto a visita da Rainha Isabel II a Portugal de uma forma que podemos considerar de rara extravagância para os seus hábitos. Acompanhou pormenorizada-mente o planeamento da visita visitando antecipadamente os locais previstos para vigiar os preparativos. Ia-se penalizando pelos custos dos luxos envolvidos mas nunca hesitou em abrir os cordões à bolsa. Apesar do regime do Estado Novo ser republicano, Salazar, aliás, nem hesitou em usar, pela última vez, o bergantim real construído para o casamento de D.João VI e Carlota Joaquina no século XVIII. Naquela manhã de 18 de Fevereiro de 1957, foram oitenta os remadores que transportaram a rainha do iate Britannia até ao Terreiro do Paço. O bergantim real foi usado para percorrer apenas três centenas de metros. Correspondendo á intensa propaganda que foi feita pelo governo, nos dias anteriores, milhares de pessoas aglomeraram-se durante o percurso do cortejo para ver os monarcas britânicos. O jornal *Novidades* anunciou um mês antes que:

“(…) Praticamente já não se consegue encontrar um lugar em janelas da Rua Augusta para o dia da passagem da rainha Isabel II. Diz-se que o preço de aluguer de algumas delas atingiu os mil e quinhentos escudos...” – (jornal *Novidades*, 22 de janeiro de 1957, pag.5)

A primeira paragem do cortejo foi no cimo do Parque que tem o nome de Eduardo VII, bisavô de Isabel II.

A família real inglesa dirigiu-se de seguida para o Palácio de Queluz onde ficou hospedada durante a estadia. À noite no palácio da Ajuda o

governo de Salazar esmerou-se em proporcionar ao casal real um faustoso jantar que juntou centenas de convidados e onde se usou a valiosa baixela Germain (também do século XVIII) considerada na altura “a mais completa de todo o mundo”.

O almoço de honra na Câmara de Lisboa, realizado no dia seguinte, 19 de Fevereiro, retomou também velhos hábitos monárquicos. Havia arautos e pajens vestidos com as cores de Lisboa. Antes Isabel II visitara os Jerónimos e o Museu dos Coches mas não foi a nenhum hospital ao contrário do que era hábito nas visitas oficiais que fazia. Havia ordens para não a pôr em contacto com doentes que pudessem transmitir doenças.

No terceiro dia Isabel II deslocou-se a zona centro de Portugal. Visitou a praia dos pescadores na Nazaré e assistiu à actuação de dois ranchos folclóricos. Em seguida deslocou-se para os mosteiros, primeiros o de Alcobaça (visitou os túmulos de Pedro e Inês) e depois o da Batalha. Neste último viu uma reconstituição da batalha de Aljubarrota e visitou os túmulos de D. João I e de D. Filipa de Lencastre cujo casamento em 1387 selou definitivamente o Tratado de Windsor, recordado repetidamente no imaginário popular como “a mais velha aliança do mundo”. No regresso a Lisboa, Isabel II deslocou-se ainda a Vila Franca de Xira onde assistiu às habituais, pitorescas e estereotipantes exposições dos campinos manejando touros na Herdade do Camarão em plena lezíria do Tejo.

Na noite do dia 19 a rainha retribuiu o fausto com que foi recebida em Portugal oferecendo um banquete a bordo do iate Britannia. Partiu no dia 20 de avião, fazendo uma breve paragem, de duas horas, no Porto onde foi homenageada pela colónia britânica.

Apenas contrapartidas políticas poderiam justificar este excesso faustoso e bastante *contra natura* oferecida pelo ditador português a Isabel II. Salazar sabia que a disputa política sobre todas as colónias portuguesas que já se tinha iniciado com a União Indiana se ia intensificar nos próximos anos.

Em 1947 a Índia torna-se independente dos ingleses e reclama também soberania sobre as possessões que outros países tinham na região nomeadamente Portugal e França. Salazar recusa-se a negociar Goa, Damão e Diu. A França cede a sua possessão nos territórios de

Pondichéry em 1954 deixando Salazar isolado no conflito diplomático. A Índia fecha o consulado que tem em Portugal e decreta embargos económicos aos territórios portugueses na Índia. Portugal comunica com os territórios por via aérea mas perde o contacto com Dadrá e Nagar-Aveli nos arredores de Damão.

Em 1954 milhares de Satyagrahis, seguidores da filosofia anti-violência de Gandi, invadem pacificamente Goa mas são brutalmente reprimidos. Em 1955 Portugal entra para a ONU e apresenta queixa no tribunal de Haia reclamando os direitos portugueses sobre Dadrá e Nagar-Aveli. Salazar abandona a sua política isolacionista e procura apoio na velha aliada Grã-Bretanha. A visita da Rainha parece pois ser decisiva para o plano salazarista de manobrar diplomaticamente a defesa do império colonial.

É possível que Salazar acreditasse que as potências colonialistas se iriam aliar para defender os impérios. A Grã-Bretanha ia mantendo a filosofia de Churchill de segurar as colónias a todo o preço. Aliara-se por isso à França e a Israel, em 1956, para organizar em conjunto uma expedição ao Egipto que revertesse a nacionalização do Canal do Suez. Mas a ordem mundial mudara. A URSS e os EUA dividiam a influência política sobre o planeta. Estava-se em plena Guerra-fria e os países europeus deixaram de ter força para impor uma terceira via. Tanto a Rússia como os Estados Unidos combatiam abertamente o colonialismo.

Um mês antes do início da rainha a Portugal caíra o governo conservador de Anthony Eden, partidário da política de Churchill. Foi substituído por Harold McMillan. McMillan apesar de pertencer ao partido conservador defendia uma política externa completamente diferente e contrária aos interesses de Salazar. Defendia o abandono progressivo das colónias, a parceria política com os Estados Unidos e a aposta na Europa através da criação da CEE. Mas a substituição do governo inglês era demasiado recente para se perceber, aquando da visita da monarca a Portugal, quais as mudanças que se iriam verificar, mas anulou-lhe de alguma os efeitos políticos esperados por Salazar. Aliás o Gana e a Malásia obtiveram da Grã-Bretanha nesse mesmo ano de 1957 a independência.

Apesar de tudo Salazar tinha o seu plano e necessitava do apoio da Inglaterra tanto na ONU como no tribunal de Haia. Precisava de cair

nas boas graças da jovem rainha e tratou de lhe proporcionar uma inolvidável segunda lua-de-mel. As palavras proferidas por Isabel II durante o discurso do banquete, oferecido em sua honra, no Palácio da Ajuda, eram certamente as que Salazar mais desejava ouvir:

“Vivo numa época tumultuosa. Ambos os países enfrentaram no passado tormentas e passaram-nas a salvo. Confio em que eles farão agora o mesmo. Nestes recentes e conturbados tempos, o entendimento e o apoio do nosso mais velho aliado tem sido fonte de força e satisfação para nós. Num mundo em contínua mutação a velha aliança de 600 anos entre os nossos países brilha como um exemplo de constância que bem pode encorajar outros, além de nós próprios. Que possa encorajar as gerações vindouras.”

A velha aliança não funcionou para defender o império colonial. Nos anos sessenta Salazar e Portugal ficaram “orgulhosamente sós” na cena internacional.

A inauguração da televisão em Portugal

Talvez tenha sido este particular *momentum* político e diplomático que levou Salazar a desbloquear finalmente o investimento na televisão. Tratava-se de um empreendimento avultado num novo meio de comunicação, a grande novidade tecnológica do século, que Portugal era um dos últimos países europeus a possuir. Salazar é normalmente visto como alguém que pouco percebia de novas tecnologias, mas o seu esforço virava-se para a defesa do regime e entendia que:

“A televisão era uma janela aberta para o cosmopolitismo capaz de corromper o povo com outras ideias e de corromper a identidade nacional”. (Luís Andrade, “Da morte anunciada ao orgulho de ter renascido”, Agência Lusa, 6 de Março de 2007)

Não se enganava o ditador. Apesar de todo o esforço de vigilância, controlo e censura exercido sobre a gestão e sobre os conteúdos da televisão, o certo é que as imagens emitidas descobriam um país e um mundo

para o povo português na sua maioria analfabeto, encerrado nos campos, nas aldeias e nos cultos religiosos.

A televisão é vista por alguns analistas como um dos instrumentos que ajudou a prolongar o regime do Estado Novo. Mas, ainda que debaixo do férreo controlo da censura, o “cosmopolitismo” das imagens televisivas agora a entrarem diretamente em casa dos portugueses, foi decisivo para criar nas novas gerações uma mentalidade que, nos anos 60, já não se conseguia rever nos valores estáticos e na moral conservadora do Estado Novo.

O principal entusiasta da televisão dentro do regime foi Marcelo Caetano. Logo no ano em que assumiu o cargo de Ministro da Presidência em 1955, Caetano que era também o titular interino da pasta das Comunicações (devido à impossibilidade temporária do brigadeiro Manuel Gomes Araújo), desenvolveu todos os esforços para que fosse constituída a Radiotelevisão Portuguesa SARL.

A escritura de constituição da sociedade RTP foi realizada no dia 15 de Dezembro. O estado outorgou a concessão da exploração do serviço público de televisão à nova sociedade a 16 em Janeiro de 1956. Foi Marcelo Caetano quem assinou, pelo governo, o documento.

A empresa RTP iniciou a exploração com 60 milhões de contos subscritos entre outras accionistas por várias emissoras de rádio.

As palavras proferidas por Marcelo Caetano aquando nascimento da televisão em Portugal mostram que deve ter sido dura a discussão dentro do regime sobre este novo dispositivo de comunicação que levantava óbvios desafios ao habitual e férreo dispositivo de controlo dos média praticado pela ditadura do Estado Novo:

“A televisão é um instrumento de ação. Benéfico ou maléfico, consoante o critério a atribuir à sua utilização. O governo espera que os dirigentes do novo serviço público saibam fazer desse instrumento um meio de elevação cultural de elevação moral do povo português.” (Teves, 2007, 25)

O regime tomou todas as precauções para que os homens da televisão, desde a Administração à Informação, fossem da inteira confiança da *situação*. A primeira emissão experimental de televisão decorreu nos terrenos onde hoje funciona a Fundação Gulbenkian, em Palhavã. Ali

funcionava então a Feira Popular. A RTP instalou um pequeno estúdio na Feira, espalhou uns quantos televisores pelo recinto e por toda a cidade de Lisboa. De um emissor de 50 metros de altura, levantado ali mesmo no recinto, partiram as imagens da primeira emissão de televisão em Portugal. Foi no dia 4 de Setembro de 1956. Tratava-se de uma pequena emissão experimental mas as caras que a protagonizaram passaram também a fazer parte da história do país. Por exemplo Raul Feio, o primeiro a aparecer nos ecrãs e Maria Armanda Carvalho, a primeira locutora de televisão em Portugal.

Na praça Restauradores foi colocado um receptor no Palácio Foz e a enchente foi de tal ordem que parou o trânsito.

Muitos dos pioneiros que realizaram essa emissão ainda hoje defendem que o 4 de Setembro deveria ter sido instituído historicamente como o dia em que se inaugurou a televisão em Portugal. Um desses pioneiros, Hélder Mendes, realizador que trabalhou na RTP desde 1956 espanta-se desta forma:

“Eu ainda estou para saber o que é que se comemora no dia 7 de Março, porque tanto quanto eu me lembro não aconteceu nada nesse dia. Na verdade a televisão começou no dia 4 de Setembro. Os próprios jornais chamaram-lhe a *Emissão Inaugural da Televisão em Portugal*. O doutor Domingos Mascarenhas era o diretor de Programas da televisão. Foi o primeiro diretor de Programas da televisão e eu fui lá falar com ele no dia 2 de Setembro de 1956 e a televisão começou no dia 4. Cheguei ao doutor Domingos Mascarenhas, expus-lhe a minha ideia e ele disse-me: ‘Calha mesmo bem porque eu estava a precisar de uma pessoa que fizesse o Telejornal’. Eu calei-me. Não sabia bem o que era fazer o Telejornal, mas ele entretanto disse-me, ‘temos aí uns filmes que vieram de umas agências estrangeiras e você vai ver os filmes, eles já perderam um pouco a atualidade, mas enfim com as notícias do dia você vai fazer o telejornal, porque vamos fazer uma emissão na Feira Popular depois de amanhã’”. (Hélder Mendes, *Retratos de uma Televisão. A idade da Inocência*. Arquivo da RTP, 2004)

Na verdade as emissões regulares só começam em 1957. Mas a televisão foi sempre emitindo entre o dia 4 de Setembro de 1956 e 7 de Março de 1957. No dia 7 de Março não existiu nenhum acontecimento

histórico marcante nem nenhum programa especial e no imaginário popular português ficou assinalada sobretudo a emissão da Feira Popular. Na verdade nos primeiros anos a RTP não ligou muito ao aniversário. A questão só se colocou em 1962 quando passaram os primeiros 5 anos. Vasco Teves um dos pioneiros do jornalismo na RTP, afirma desconhecer quem decidiu a data do aniversário da RTP, mas lembra-se que vingou a tese daqueles que defendiam que importante era o dia em que a televisão emitiu e nunca mais parou e esse foi efectivamente a 7 de Março.

O primeiro grande desafio para a televisão em Portugal foi em Fevereiro de 1957 a visita da Rainha Isabel II. Era preciso fazer uma cobertura digna da pompa que o Governo de Salazar tinha planeado, de forma a divulgar as imagens para Portugal e para o mundo inteiro.

A reportagem da visita foi a primeira grande reportagem da televisão portuguesa. Mas antes de ser tornar num êxito técnico foi sobretudo um grande feito da arte de “desenrascar portuguesa”. A RTP não tinha à disposição nenhum carro de exteriores. Filmar toda a visita parecia ser um problema insuperável.

O homem encarregue de planear a cobertura era Baptista Rosa, um dos primeiros operadores de câmara dos Serviços Cartográficos do Exército, chamado para organizar os serviços de reportagem no exterior da RTP. Baptista Rosa estava ligado às actualidades cinematográficas e conhecia toda a gente que filmava em Portugal. Juntou todas as câmaras que havia na RTP, umas *Paillard* de 16 mm e pediu outras emprestadas também. Reuniu 16 aparelhos e portanto precisava de 16 operadores de câmara. Baptista Rosa contactou em seguida toda a gente que sabia mexer numa câmara. Um dos que alinhou foi António da Cunha Teles que mais tarde se tornaria realizador de cinema. Outro foi, por exemplo, Serras Fernandes que até aí, só tinha filmado casamentos e baptizados. Serras Fernandes viria a ser um dos históricos repórteres de imagem da RTP. Cobriu vários episódios da guerra colonial como a batalha de Namuangongo em Angola. Estava em Goa aquando da invasão da União Indiana em finais de 1961.

As primeiras imagens da chegada da Rainha, descendo do bergantim real e pisando solo português no Terreiro do Paço, foram captadas por Hélder Mendes:

“Estava numa janela do Ministério Das Finanças, no último andar. Dali abrangia todo o Tejo. A objetiva era uma 200 mm e tinha sido comprada apenas três dias antes. Fui apanhar a Rainha desde que saiu do Britannia até ao Terreiro do Paço onde foi cumprimentada pelo Presidente da Republica Craveiro Lopes.”²

O chefe das equipas de reportagem Baptista Rosa, recorrendo à arte de improvisado delineou o seguinte plano segundo Hélder Mendes:

“O percurso desde o Terreiro do Paço até ao Palácio de Queluz estava todo ligado por câmaras. Quando um operador deixava de ver a rainha no seu campo de vista já outro a devia ter na objetiva. Quando um terminava ia ocupar outro posto mais à frente. Assim foi possível filmar todo o percurso inicial da visita como se fosse em direto”

Durante a visita da Rainha, a RTP emitiu todas as noites imagens do acontecimento. Vasco Hogan Teves entrou por esses dias para a redação da RTP e considera que o acontecimento foi decisivo para o arranque definitivo da Televisão em Portugal:

“As reportagens saíram muito limpas e o público que viu sentiu que estava ali qualquer coisa de novo que podia revolucionar o processo de comunicação. Até aí tinham sido experiências e agora era preciso começar. Dizia-se que a televisão iria arrancar definitivamente em 57 mas deixava-se um bocado para o fim do ano”³.

Nessa altura a RTP fazia apenas emissões experimentais. Primeiro na Feira Popular e depois nos estúdios do Lumiar, que foram alugados para servirem provisoriamente e duraram 50 anos. Só se via televisão em Lisboa e arredores. As emissões eram interrompidas com frequência devido à construção dos emissores o que não facilitava a venda de televisores. Era o tempo do célebre cartaz “O programa segue dentro de momentos”

² Entrevista feita pelo autor para a série de programas da RTP “50 anos; 50 notícias” emitidos em março de 2007.

³ Entrevista feita pelo autor para a série de programas da RTP “50 anos; 50 notícias” emitidos em março de 2007

Mas qualidade da reportagem da visita da Rainha provocou uma procura inédita na compra de aparelhos de televisão e tornou inevitável o arranque logo a seguir.

Nos primeiros dias de Março a RTP começou finalmente as emissões regulares. Luís Arnaut Pombeiro e Gomes Ferreira apresentaram o “noticiário” do dia 7 de Março. Não havia ainda o Telejornal no formato que conhecemos actualmente. A secção de Cinema e Noticiários liderada por Manuel Figueira preparava diariamente um noticiário escrito em papel e lido pelos locutores em frente às câmaras. As notícias eram ilustradas com imagens fixas (*slides*) e de vez em quando surgia uma ou outra peça filmada. A actividade noticiosa era complementada com um “Jornal de Actualidades” semelhante ao emitido nas salas de cinema e onde passavam sobretudo imagens de acontecimentos internacionais. Gomes Ferreira tornar-se-ia numa das “caras” mais conhecidas da informação do país assim como os colegas locutores como Manuel Caetano, Henrique Mendes, Carlos Cruz e Fialho Gouveia.

A primeira emissão de teatro da RTP foi o “Monologo do Vaqueiro” interpretado por Ruy de Carvalho. Peça de Gil Vicente escolhida simbolicamente já que se considera ter sido também a iniciadora do teatro português. No dia 13 de Março emitiu-se pela primeira vez na televisão portuguesa um filme português. Coube a honra a “Fado História de uma Cantadeira” de Perdígão Queiroga, com interpretações de Amália Rodrigues e Virgílio Teixeira. Simbolicamente o primeiro filme estrangeiro a ser exibido foi “Senhora de Fátima” do cineasta espanhol Rafael Gil.

Há medida que os emissores foram sendo inaugurados a procura de aparelhos de televisão aumentou em todo o país. Cada aparelho custava entre 5900 e 7800 escudos o que significava, para muitos trabalhadores da classe média, um ano de salários. Ao fim do primeiro mês de emissões existiam apenas cerca de mil televisores vendidos em todo o país. Mas o sucesso foi tal que final do ano de 57 já havia cerca de 30 mil os aparelhos vendidos em Portugal. Sete vezes mais que as expectativas iniciais da sociedade RTP. A expansão fez-se sobretudo nas grandes cidades. Segundo um estudo de finais de 1957 três em cada quatro dos espectadores de Lisboa já via televisão em casa. Na província ainda não havia poder de compra. Era sobretudo um espectáculo público a que se podia assistir nos cafés, nas Casas do Povo e até em circos.

Francisco Récio, natural de Monforte no Alentejo, tinha um pequeno circo de saltimbancos e viu na televisão uma oportunidade de negócio. Explicou-nos como foram esses primeiros tempos da televisão no interior do país:

“Naquele tempo ninguém tinha televisão e fui a Coimbra. Comprei a prestações a maior televisão do mercado e levei-a para o circo. Coloquei-a junto à entrada dos artistas. Os adultos pagavam um escudo e as crianças cinco tostões. Aquilo no início era uma mina. Não fazia nada. Acendia e televisão e punha uma fogueira a arder e pronto estava o espetáculo feito. Muita gente nem acreditava que aquilo funcionava. Pensavam que havia uma máquina de cinema lá dentro. Várias vezes tive que abrir a parte de trás para verem a confusão de fios e verificarem que não havia truque nenhum. Pus um novo nome à companhia – Rádio Circo e Televisão – para demonstrar que já tínhamos a televisão. Quando era futebol era a loucura. A sala esgotava logo.”⁴

Foi aliás um jogo de futebol a primeira transmissão da exterior efetuada com meios próprios da RTP. O carro chegou em Novembro de 1957. Os primeiros testes foram realizados no Estádio de Alvalade, junto aos Estúdios do Lumiar. A primeira reportagem em direto, no entanto, só se realizou em 1958. Foi no dia 9 de Fevereiro que os portugueses viram, em director pela RTP, o Sporting a derrotar o F.C. Áustria por 4 a 0.

O Governo temia investir num espetáculo caro, porque só as elites poderiam ter acesso aos caros televisores, mas a “pequena caixa” estava destinada a ser o grande entretenimento de todas as classes e era alvo de cobiça pelo povo inteiro.

O rápido sucesso da televisão obrigou o regime a apertar a vigilância sobre a RTP, porque de repente percebeu-se que o médium mais caro iria ser apesar de tudo o de maior difusão. A imprensa era lida apenas pelas elites urbanas e a rádio não tinha imagens. A televisão aliando som e imagens, tornava os iletrados, até aí marginalizados do campo mediático,

⁴ Entrevista feita pelo autor para a série de programas da RTP “50 anos; 50 notícias” emitidos em março de 2007.

um potencial recetor de notícias do país e do mundo e portanto um potencial ator político.

Bibliografia

Cádima, R. (1996). *Salazar, Caetano e a Televisão Portuguesa*, Lisboa: Presença
Teves, V.H. (1998). *História da Televisão em Portugal – 1955-1979*. Lisboa. TV Guia Editora.

O telejornalismo no tempo do Estado Novo. De 1956 a 1974

Jacinto Godinho

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH/UNL) e ICNOVA

Jarg@fcsh.unl.pt e Jacinto.godinho@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7127-6037

CIÊNCIA ID: BB18-3771-A4A4

A Informação da RTP antes do Telejornal

O objetivo deste terceiro capítulo é tentar perceber como foi a evolução do *Telejornal*, que durante muitos anos, entre 1956 e 1992 foi o mais importante serviço noticioso do país, produzido e emitido pela única redação de telejornalismo de Portugal que era a da RTP. Depois do aparecimento das televisões privadas houve concorrência e tudo mudou.

Existe a ideia de que durante 17 anos, desde 1957 e até 1974, o *Telejornal* foi fortemente controlado pelo regime do Estado Novo, muito preocupado com os incontrolláveis efeitos da imagem televisiva no povo português. “A televisão é um instrumento de acção benéfica ou maléfica, consoante o critério que a presidir”¹, afirmou Marcelo Caetano no discurso de atribuição do contrato de concessão de serviço público à RTP no dia 16 de Janeiro de 1956.

¹ Teves, V. H. (2007). RTP, 50 anos de História. Ed. Rádio Televisão Portuguesa. Disponível em: (<https://museu.rtp.pt/livro/50Anos/Livro/DecadaDe50/RTPNascimentoEPrimeirosPassos/Pag4/default.html>).

Mas, para Rui Cádima (2009)², o principal investigador português das relações entre o Estado Novo e a televisão, a visão de um órgão panfletário, cumprindo uma “missão de porta-voz” do regime não só não é exata, como é estereotipada, superficial e esconde algumas nuances que são decisivas para se perceber relação dos portugueses com a informação televisiva, até à atualidade.

Os primórdios do telejornalismo na RTP tiveram influência, por muitos anos, nos méritos e vícios da prática jornalística através de imagens mas também construíram os padrões de consumo de notícias através da televisão. É uma forma de cultura que marcou o jornalismo televisivo em Portugal estendendo os seus efeitos muito para além do 25 de Abril de 1974.

Nesses 17 anos, do período final do Estado Novo, o Telejornal passou por várias fases. Uma primeira fase, marcada por um tom radiofónico, oficioso e pedagógico, que podemos situar entre 1957 e finais de 1959. Uma segunda entre 1959 e 1963, iniciando-se com o começo do *Telejornal* e coincidindo como despoletar meses depois (Março de 1961), da Guerra Colonial.

Entre 1961 e 63 existe um período marcado por grandes acontecimentos políticos que desafiam o regime, desde o caso Santa Maria, o início da Guerra Colonial, o desvio do avião da TAP em Casablanca, o Golpe de Beja e a Crise Académica da Primavera de 62. É um período crucial de sobrevivência para o salazarismo que endurece afastando os chamados liberais, próximos de Marcelo Caetano, dos principais centros de influência, como era o caso da RTP. Na RTP é com o afastamento do marcelista Manuel Figueira, do comando da informação televisiva, em 1963, substituído por Manuel Maria Múrias que se dá esta viragem que aperta ainda mais o controlo sobre os já muito vigiados conteúdos televisivos. Já antes, em finais 62, tinha sido criado o Gabinete de Exame e Classificação de Programas na RTP³, que como veremos é um autêntico gabinete de censura exclusivo para a RTP.

A terceira fase vai portanto de 63 a 68, até à queda de Salazar e a sua substituição por Marcelo Caetano. É o período em que o salazarismo

² Cádima, Francisco Rui. “Manuel Maria Múrias: um ‘intelectual orgânico’ na RTP ao tempo de Salazar”. *Comunicação & Cultura* 7 (2009): 81-103. Disponível em http://cc.bond.com.pt/wp-content/uploads/2010/07/07_04_Francisco_Rui_Cadima.pdf.

³ Ordem de Serviço: RTP – O.S.16/62

endurece. Os chamados “ultras” tomam conta das principais instituições do país, para manter a guerra colonial fora de qualquer solução política. Este é um período longo, de 5 anos, que serviu sobretudo para afinar o formato de notícias que nós todos conhecemos hoje por *Telejornal* e que é o formato atualmente seguido todos os serviços noticiosos, mesmo os das televisões privadas. Ele já existia noutros países mas Portugal vivia muito isolado do resto do mundo e demorou alguns anos a afinar não só o formato televisivo do *Telejornal*, mas também aquilo que era uma redação de jornalismo televisivo com especificidades diferentes das que existiam anteriormente quer no jornalismo da radio quer na imprensa.

O quarto período de 1968 até 1974 é o período do regresso do marcelismo ao comando do país e da televisão, com uma política audiovisual totalmente controlada por Ramiro Valadão.

Até Junho de 1959, a RTP teve, primeiro, dois e depois três tipos de noticiários: o *Jornal de Actualidades* a que se juntou depois o *Jornal de Atualidades Internacional* e o *Noticiário*.

Num primeiro momento o *Jornal de Atualidades* era composto pela exibição de uma mistura de filmes feitos em Portugal, uns ainda por empresas privadas de cinema e outros já pelos repórteres de imagem da RTP, e por filmes internacionais. Quando a capacidade produção de filmes da RTP começou a aumentar, a empresa separou o *Jornal de Atualidades*, que só passava filmes nacionais, do *Jornal de Actualidades Internacional* para filmes internacionais.

Neste período a televisão não inventou nada de novo. Os jornais de atualidades eram herdeiros da forma de produção cinematográfica, e apresentavam as mesmas características, com notícias com uma validade mais quinzenal e mensal do que diária

Depois havia ainda os *Noticiários*, que eram textos lidos pelos locutores, sentados numa mesa em estúdio, e com os textos ilustrados apenas com slides de fotografias. Numa primeira fase existiam dois microfones na mesa do locutor do *Noticiário*: o da RTP e o da Emissora Nacional, porque era esta estação que fornecia o serviço noticioso diário para ser lido no ecrã. Como não havia ainda contratos com agências noticiosas, o microfone era uma forma de publicitar e pagar este serviço à Emissora Nacional.

Ou seja nesta altura, finais dos anos 50, a televisão prolongou a tradição das actualidades cinematográficas onde não havia propriamente, como já analisámos num anterior capítulo, jornalismo. As *Atualidades* continuavam a apresentar sobretudo um estilo propagandístico, ligeiro, entretido e de divulgação. Depois havia um noticiário de influência claramente radiofónica, lido ao vivo por um locutor e ilustrado apenas com slides de imagens.

As actualidades cinematográficas e a rádio foram, portanto, as duas heranças maiores do jornalismo televisivo na RTP. Do cinema vieram os operadores de imagem e as estações radiofónicas forneciam os locutores. As pessoas com experiência jornalística vinham da imprensa mas tinham grandes problemas com a linguagem televisiva. Eram em Portugal culturas bastante diferentes de fazer jornalismo. Isso fez com que a redacção inicial da RTP tivesse uma organização que nos é difícil de entender hoje.

No primeiro organograma da empresa aliás, nem havia referência à informação. Havia a Secção Cinematográfica que era responsável pela preparação dos noticiários e das reportagens cinematográficas. As reportagens televisivas ainda se chamavam, portanto, cinematográficas e eram alinhadas para emissão, fora dos noticiários. Esta Secção estava na dependência dos Serviços de Produção. Dois anos depois é criada uma Secção de Noticiários e Desporto. Os redactores desta secção eram oriundos na sua maioria da imprensa e a sua missão era apenas a de redigir textos e não montar peças ou dirigir reportagens como acontece hoje numa redacção de telejornalismo.

Os noticiários eram lidos por locutores, que não podiam mexer uma linha no texto nem pertenciam também à redacção informativa. Pertenciam aos Serviços de Regência (hoje na RTP, chama-se Planeamento e Controlo de Gestão) tal como os realizadores, os técnicos de iluminação e as dactilógrafas. Os locutores não liam só textos de informação. Liam todos os textos da emissão da RTP, inclusive os de publicidade. Hoje isto seria impossível de acontecer devido às incompatibilidades definidas pelo Estatuto do Jornalista, no ponto 3, do Decreto Lei. n.º 1/99. A figura do jornalista televisivo tal como o conhecemos hoje, que define o tema e planeia a reportagem, acompanha as filmagens, edita e faz a locução, não existia nos inícios da RTP. Aliás, demorou alguns anos até estas

funções se estabilizarem e isso marcou negativamente a prática do jornalismo televisivo português.

Manuel Figueira, por todos considerado o primeiro Director de Informação da RTP, na verdade nunca teve esse título. Foi primeiro Director dos Serviços de Produção, entre 1956 a 1959. Nessa qualidade tinha a seu cargo os noticiários e o desporto.

Manuel Figueira, que segundo Vasco Teves era um dos poucos jornalistas portugueses com um curso, tirado em Espanha nos anos 50, era um homem do regime. Fora director do *Jornal do Barreiro*, trabalhou para a revista *Cinéfilo*, mas entrou para a RTP porque pertencia ao Centro de Estudos da União Nacional. Não percebia nada de televisão e foi logo comandar a informação, o que reflete bem o tipo de homens que o regime quis ter à frente da RTP.

Em 1959, foi substituído na Direcção dos Serviços de Produção. Desceu para subordinado, ocupando o cargo de Director Adjunto e chefe da Secção de Cinema, Noticiário e o Desporto.

O interessante é que o substituto se chamava Caetano de Carvalho que assim passou a ser o responsável por todos os conteúdos editoriais da RTP. Caetano de Carvalho já exercia funções como censor da RTP, trabalhando no Gabinete Literário, nome eufemístico, que designava o grupo que revia e censurava os textos emitidos pela televisão, desde 1956. Caetano de Carvalho era um quadro da Direcção Geral de Cultura Geral e Espetáculos, o organismo que fazia a classificação e censura dos filmes em Portugal. Mais tarde, já depois de sair da RTP, foi ainda Director dos Serviços de Informação do Secretariado da Informação Nacional (SNI) e vogal da Comissão de Exame e Classificação de Espetáculos. Em resumo, exerceu continuamente a sua atividade como censor, tanto na televisão como no cinema. Foi este homem que dirigiu durante algum tempo os conteúdos da RTP. Deve ser um dos raros casos em que a censura assumiu o controlo direto da programação televisiva. É um sintoma de que a ditadura não facilitou nada com a RTP. Caetano de Carvalho ao mesmo tempo que controlava a programação da RTP dirigia também a revista Rádio e Televisão, onde se forjavam também os destaques da grelha e as celebridades em que a televisão apostava.

Em 1960, um ano depois de assumir funções, Caetano de Carvalho deixa a direcção dos Serviços de Produção mas é substituído por

Geraldes Cardoso, outro censor que mais tarde chegará a Director Geral de Informação e chefe da Gabinete de Moreira Baptista.⁴

Foi neste período de vigência dos censores na programação, entre Junho e Outubro de 1959, que a RTP fez a primeira grande mudança estrutural no formato dos serviços noticiosos.

Em Julho aparece o *Jornal RTP* mas pouco meses depois, em 18 de Outubro de 1959, surge o *Telejornal*, com um figurino que se mantém até hoje, ou seja um programa onde as notícias, as reportagens filmadas e o desporto são apresentadas obedecendo à ordem decrescente, do valor notícia dos acontecimentos, no alinhamento do programa.

Aliás é dentro deste mesmo processo de reestruturação que o Serviço de Noticiários e Desporto desaparece para se autonomizar pela primeira vez como direção independente e passando então a ter uma organização mais capaz de servir a especificidade do telejornalismo.

Surgiram, nesta reestruturação, o Departamento do Telejornal; o Departamento de Desporto e o Arquivo. Estes departamentos foram pela primeira vez dotados de meios de produção próprios para tornar a informação atividade quase autónoma na produção da RTP. É nesta altura que a RTP se desliga da herança da rádio e do cinema, abandonando o termo radiofónico de *Noticiários* e substituindo-o por algo mais específico e identificativo do jornalismo televisivo como era o nome de *Telejornal*. As *Atualidades* continuaram a ser o nome e o conceito usado para referir a informação não-diária.

Foi neste primeiro período, em 1959, com o aumento da produção noticiosa própria em termos de reportagem filmada, que a RTP sentiu pela primeira vez a necessidade de emitir ordens de serviço rígidas para controlo dos serviços noticiosos. São normas que hoje seriam consideradas anti jornalísticas mas que comprovam que a prioridade dos responsáveis da RTP não era a celeridade da atualidade noticiosa mas o controlo direto da informação. Na Ordem de Serviço (OS), de 2 de Julho de 1959, determina-se o seguinte:

⁴ César Moreira Baptista foi subsecretário de Estado de Marcelo Caetano quando este era Ministro da Presidência do Conselho de Ministros, em 1958. Em 1973, foi nomeado Ministro do Interior, ou seja ocupou dois cargos bastante relevantes na última fase do regime do Estado Novo.

“Não serão transmitidas na emissão do próprio dia, notícias de natureza política (interna) que cheguem à redação depois das 21:30, nem filmes sobre a mesma matéria que não possam estar processados até às 19:30”.

Esta proibição demonstra que os censores tinham horários e que a prioridade não era a atualidade e a urgência da informação jornalística mas o controle burocrático das informações. Ainda, segundo a OS de 2 de Julho de 1959, as notícias tinham que obrigatoriamente ser “todas dactilografadas”. Não se podiam escrever à mão como era prática até então e como acontece sempre na celeridade do jornalismo. Instaurou-se também um infundável processo de controlo das notícias através de rubricas. Primeiro a dactilógrafa e o redator tinham que rubricar e colocar a hora em que finalizaram a redação da notícia. Depois os textos eram vistos e rubricados por outro redator com a hora assinalada e só então submetidas ao censor. Em seguida estas páginas eram por sua vez enviadas ao chefe do Departamento do Telejornal e também rubricadas com referência à hora e por fim revistas pelo Chefe de Serviços também com rubrica e hora. Seguem ainda para o Regente de Emissão que depois de, mais uma vez, inscrever rubrica e hora entrega finalmente o papel ao locutor que também assina com rubrica e hora antes de ler. Segundo estas novas regras também nenhuma notícia podia ser entregue ao locutor depois de iniciado o *Telejornal*. Sobre a mesa do estúdio, ao lado do locutor, havia um telefone visível na imagem. Era inicialmente utilizado para comunicar notícias de última hora ao locutor, mas rapidamente passou a ser um mero adereço, com o cabo desligado. O consultor literário (um eufemismo que mascarava a figura do censor na RTP) rapidamente determinou que durante o *Telejornal* nenhuma outra notícia podia ser levada ao estúdio. Na mesa do chefe de redação estava o telefone realmente importante. Era um telefone com linha aberta para o Governo e para onde vários membros do regime ligavam a protestar, ou a “sugerir” notícias, ou ainda a dar parabéns por algum serviço bem desempenhado.

Nas notícias de última hora os números tinham de ser escritos por extenso e as notícias tinham sempre de ser primeiro ensaiadas pelos locutores. Outra norma curiosa e invulgar era que os redatores tinham que obrigatoriamente ler dois jornais por dia.

Este processo de produção noticiosa, longo e circulando por muita gente, também deve ter sido uma novidade para a censura. Já não se tratava só de corrigir textos, mas também controlar todo o processo para evitar sabotagens.

No final existia ainda o Serviço de Estatística onde a emissão era revista minuto a minuto e com todas as falhas apontadas, como esta: “O dispositivo ‘Comentário Dutra Faria’ esteve tempo de mais, falava e não se ouvia”⁵. A censura mandava na RTP e colocava os deveres de controlo acima do sentido informativo.

Vários investigadores como Rui Cádima (2009) têm defendido que a tese que simplifica o papel da RTP, destes tempos, colocando-a apenas como porta-voz da propaganda do regime, não é exata. O apertado controlo da emissão e dos procedimentos indicia que o regime também tinha receio do potencial da RTP, tinha receio das imagens televisivas.

O dispositivo censurante que o regime organizou dentro da RTP tinha como prioridade controlar por dentro a máquina da RTP, vigiando ferreamente o circuito da informação, e só depois vinha a propaganda descarada do salazarismo. A RTP fazia muita propaganda, como é obvio, mas procurava disfarçá-la de função educativa. A ideologia do regime salazarista mostrava na televisão o país idealizado pelo Estado Novo, mas revelando medo de que nas entrelinhas, as imagens, cujo poder se temia, pudessem passar mensagens diversas ou ter efeitos diferentes dos previstos.

Lendo as Ordens de Serviço existe alguma dificuldade em perceber o modelo de informação seguido pela RTP nos primeiros anos. Sob a influência de Manuel Figueira os marcelistas mandaram na informação até 1963, com jornalistas na redação mais próximos de Marcelo Caetano que de Salazar, como Vasco Teves e Neves da Costa e comentadores como João Coito e Dutra Faria.

Mas, em 1963, Manuel Figueira foi afastado e substituído por Manuel Maria Múrias, um salazarista convicto e que utilizou a televisão para fazer a apologia de Salazar e para tornar a RTP num soldado para a guerra colonial. Segundo Rui Cádima:

⁵ In Relatório de Emissão do dia 7 de Março de 1957. Fonte: Arquivo da RTP.

“É precisamente na RTP, como chefe da Divisão de Programas de Informação e Actualidades, que Manuel Maria Múrias consolidará o seu estatuto de comissário do regime na informação televisiva: como «intelectual orgânico», delineando um perfil estratégico e um estilo adequados à ditadura de governo de então, e ajustados ao «enclausuramento» mediático de Salazar”

O afastamento de Manuel Figueira, em Novembro de 1963, resultou de um processo longo e confuso. Desde Março de 1961 que os sectores mais conservadores do regime, os chamados “ultras”, tinham começado a sentir incómodo com a forma como a RTP reportou as primeiras imagens da guerra. A RTP, apesar do texto muito ideológico e pró regime do redactor Horácio Caio, exibiu as violentas imagens, captadas pelo repórter de imagem António Silva, dos ataques da UPA, a partir de 15 de Março de 1961, em várias localidades e fazendas do norte de Angola. Como sintoma de um endurecimento do regime para com Manuel Figueira a O.S.16/62, cria o Gabinete de Exame e Classificação de Programas com sete vogais, um deles com a missão exclusiva de a censurar diariamente os textos do Telejornal. No ponto 11 desta O.S. assinala-se que:

“Os textos do Telejornal, rubricas desportivas e outros programas da Divisão de Noticiários e Desportos que, pelas suas características de atualidade não possam ser apreciados com antecedência, serão censurados diariamente por um dos membros do Gabinete na própria Divisão” (RTP – Ordens de Serviço – 16/62)

A partir de 62 a estratégia do Governo passou a ser o silenciar de reportagens e imagens das guerras coloniais. A guerra era sobretudo mostrada em filmes propagandísticos elaborados, muitos deles, pelas próprias Forças Armadas e os telejornais limitavam-se a debitar, laco-nicamente, relatórios de imprensa com os números de mortes e feridos.

Mas o episódio que levou mesmo ao afastamento de Manuel Figueira foi o ter permitido em Novembro 1963 a exibição de um documentário sobre John Kennedy no dia em que o presidente norte-americano foi assassinado em Dallas. Kennedy era *persona non grata* para os

salazaristas, por causa do conflito de Angola. O documentário foi considerado uma glorificação de Kennedy e dos Estados Unidos e isso não agradou a essa fação “ultra” do regime que aproveitou a ocasião para se livrar de Manuel Figueira tal como já se livrara do então considerado líder da “ala liberal” Marcelo Caetano, afastado de Ministro da Presidência em 1958 e de reitor da Universidade de Lisboa, em 1962, na sequência da crise académica desse ano. A imagem de Figueira viria a ser resgatada em 1973 quando foi alvo de um almoço de homenagem incentivado pelos marcelistas da RTP.

Com o salazarista Manuel Maria Múrias, o substituto de Figueira à frente do telejornalismo, entre 62 e 69 não há praticamente nenhuma reorganização da redação e das linhas de informação na RTP. É um período de estagnação no qual Múrias manda de forma autoritária.

O Telejornal – o mais antigo programa de jornalismo televisivo

Existem poucos dados sobre como era o processo de produção dos noticiários nos primórdios da RTP. No Arquivo da RTP constam apenas, no início das emissões regulares, em Março de 57, os relatórios que visavam detetar os erros na emissão que era necessário corrigir, como as falhas no telecinema, os problemas de luzes, os locutores que batiam com as folhas nos microfones, entre outros.

No dia 7 de Março de 1957, dia que é assinalado como o do aniversário da RTP, a emissão durou menos de duas horas. Pelas 22 horas foi emitido um noticiário que durou 17 minutos e segundo Vasco Teves foi apresentado por Gomes Ferreira e Luís Arnaut Pombeiro, dois dos primeiros locutores a pertencerem exclusivamente aos quadros de pessoal da RTP.

A empresa não tinha nesta altura capacidade para gravar as emissões e por isso não existe nenhuma gravação deste histórico primeiro noticiário. Seguiu-se um comentário de quatro minutos de Dutra Faria, um jornalista que não era da casa mas que foi uma presença regular nestes primeiros meses da RTP. Fernando Dutra Faria era um jornalista com profundas ligações ao regime e a Marcelo Caetano. Colaborou com os jornais *A Voz* e *Diário da Manhã* e fundou com Barradas de Oliveira aquela que é considerada a primeira agência de notícias de Portugal, a



Figura 1. Luis Arnaut Pombeiro e Gomes Ferreira no noticiário de 7 de março de 1957.

Fonte: Arquivo RTP.

ANI (Agência de Notícias e Informação). O regime entregava a responsabilidade pela condução do jornalismo, mais politicamente sensível, a jornalistas profissionais que trabalhavam fora dos quadros da RTP mas com provas dadas de fidelidade ideológica. No programa *Revista da Semana* do dia 9 de Março de 1957 foi apresentado um trabalho de fundo sobre Israel também com texto e apresentação de Dutra Faria.

Os arquivos existentes na RTP não nos permitem ter uma noção muito clara sobre as características da informação da RTP no ano inaugural de 1957. Os alinhamentos, de que dispomos, estão incompletos no primeiro semestre do ano. Havia vários programas de informação, como os já referidos *Jornais de Actualidades*, e os *Noticiários*, mas depois existiam outros mais irregulares como as *Revistas da Semana* ou as *Revistas Desportivas*. Por exemplo o relatório de emissão sobre o *Jornal de Actualidades* do dia 8 de Março só dá conta de uma peça sobre o Carnaval no Porto. O alinhamento do *Jornal de Actualidades* do dia 12 já era mais composto mas tinha apenas quatro notícias filmadas: uma reportagem sobre a peça o “Monólogo do Vaqueiro” de Gil Vicente, que assinalou nesse dia o início das transmissões em direto do teatro na RTP; uma peça sobre o início do Campeonato Europeu de Juniores em Hóquei em Patins

que se iniciava em Lisboa e duas peças políticas com acontecimentos de agenda em que estava envolvido o Ministro das Corporações, Veiga de Macedo.

O primeiro alinhamento do programa *Noticiário* de que há registo no arquivo da RTP é do dia 26 de Março.

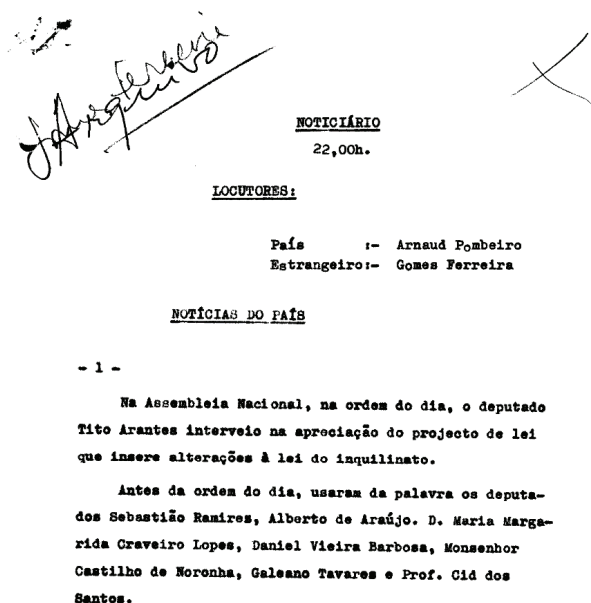


Figura 2. Alinhamento do Noticiário de 26 de março de 1957. Fonte: Arquivo RTP.

Este alinhamento mostra-nos uma agenda institucional começando com uma reportagem inicial feita na Assembleia Nacional, destacando a intervenção do deputado Tito Arantes sobre a Lei do Inquilinato. A segunda notícia é sobre uma conferência do general norte-americano Carpentier no Instituto de Altos Estudos Militares, numa sessão presidida pelo ministro da Defesa Santos Costa.

Seguem-se oito notícias do “Estrangeiro” a maioria sobre eventos diplomáticos a propósito da então chamada “Crise do Suez” entre Israel e o Egito.

Só a partir de 1959, já com o *Telejornal* o alinhamento informativo da televisão se estabilizou. A RTP escolheu fazer coincidir a primeira edição do *Telejornal*, de 18 de Outubro de 1959, com a realização das

eleições administrativas para a escolha dos vogais das Juntas de Freguesia em Portugal. Três anos depois da emissão experimental, a RTP conseguiu finalmente produzir um telejornal em que a maioria das notícias era feita com imagens tanto nacionais como internacionais.

Desapareceram a partir daí os jornais de *Actualidades* e os noticiários só com slides. Desvanece-se o cinejornalismo e o radiojornalismo e surge finalmente o telejornalismo. Foram necessários três anos de transição e estabilização.

O que ainda hoje se mantém é a dúvida sobre a natureza dos conteúdos produzidos e noticiados pela RTP, no *Telejornal* do tempo do Estado Novo. Podem ser considerados jornalísticos ou são meramente propagandísticos?

Não é tanto nas peças, se as analisarmos individualmente, que se vê o cunho de propaganda ideológica que o regime quis imprimir à informação televisiva. A maioria dessas são meramente informativas. É mais no alinhamento como um todo que se vê o chamado “gate-keeping” salazarista. Os alinhamentos dos telejornais durante todo o período do Estado Novo, contribuem para prolongar a velha “Política do Espírito” de António Ferro e da SPN, agora numa forma televisiva. A sequência das notícias pretende mostrar a visão de um país tranquilo, honrado e folclórico e outra do mundo, agitado, violento e ameaçador.

“A televisão foi, em Portugal, durante a ditadura, mais que um objeto instrumental e de propaganda, um esteio central de orientação política, a par dos grandes objetivos do regime em torno da questão do império colonial e da segurança interna, i.e., censura e polícia política”. (Cádima, 2009, 67)

O alinhamento dos primeiros serviços noticiosos, entre o *Jornal de Actualidades* de 1957 e o *Telejornal* de 1959, é uma amostra fértil das representações salazaristas do país e do mundo. A informação nacional, o chamado “País”, como era registado nos alinhamentos e nas folhas lidas pelos locutores, é dominado por uma informação institucional com acontecimentos em que estão quase sempre envolvidos membros do Governo, o Presidente da República, a Assembleia Nacional ou autoridades eclesiásticas. Trata-se de uma agenda protocolar apresentada quotidianamente, por vezes sem nenhuma informação relevante, como demonstra esta típica notícia da RTP desse período:

“Sob a presidência do Sr. Prof. Oliveira Salazar, reuniu hoje, no Palácio de S. Bento, o Conselho de Ministro que se ocupou de diversos assuntos de administração pública.” (RTP -Arquivo de Emissão Programas – *Noticiário*, 26 de março de 1957)

Há também registo de notícias de catástrofes como: incêndios e acidentes automobilísticos, festividades religiosas, feiras e muito desporto.

Os noticiários do estrangeiro são mais completos e normalmente muito mais informativos do ponto de vista jornalístico. Praticamente todos os acontecimentos internacionais são apresentados no *Telejornal*, sem tabus, incluindo notícias sobre o bloco de leste comunista.

A tendência que se vemos desenhar-se neste período é a do *Telejornal* mostrar do estrangeiro temas noticiosos com um desenvolvimento e uma profundidade que não mostra quando acontecem Portugal. No “Estrangeiro” há crises, divergências tensões. No “País” há encontros, agendas, discursos, protocolos e cerimónias.

Salazar é constantemente referido em pequenas notícias de agenda sobre a sua rotina ministerial mas aparece pouco em imagens televisivas.

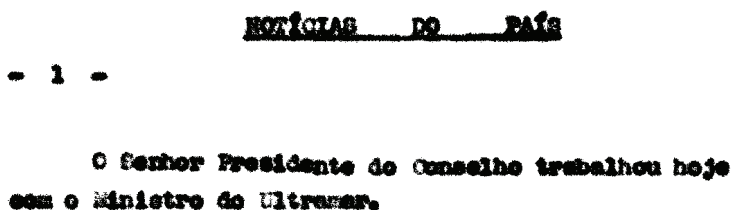


Figura 3. Alinhamento do *Noticiário* de 30 de março de 1957. Fonte: Arquivo RTP.

Segundo Vasco Teves a primeira reportagem com o Presidente do Conselho só aconteceu em 9 de Julho de 1957 quando se realizou em Ciudad Rodrigo mais uma cimeira entre Franco e Salazar. A RTP enviou apenas o operador de câmara Hélder Mendes: “mais do que suficiente para se perceber que o desejo dos dois estadistas era que se soubesse nada.” (Vasco Teves, 2007)⁶ Para além de não haver declarações no final do encontro

⁶ Teves, V. (2007). RTP, 50 anos de História. Ed. Rádio Televisão Portuguesa. Disponível em: <https://museu.rtp.pt/livro/50Anos/Livro/DecadaDe.50/AsEmissoesRegulares/Pag12/default.htm>

entre Franco e Salazar, o comunicado final foi lacónico e lido na íntegra nas *Últimas Notícias* do dia 9 de Julho, por Gomes Ferreira, com a seguinte nota no alinhamento: “O locutor lê o comunicado da conferência entre Salazar e Franco em Ciudad Rodrigo, de que só há um exemplar. É extenso.”

A reportagem em imagens do encontro dos dois ditadores é um exemplo da “arte” dos redatores da RTP em escrever muito sem dizer nada:

‘A salamantina Ciudad Rodrigo com as suas muralhas e os seus termos de férteis cereais. (...) No ambiente luxuriante (...) os dois estadistas conversam amenamente (...). O generalíssimo Franco aproveitou para fazer o elogio do desporto, principalmente da pesca, pela qual tem predileção especial. (...) Franco e Salazar, ambos com o seu sorriso límpido, a sua alma tranquila, elaboraram um documento que honra duas Pátrias e dignifica dois estadistas’ (Cádima, 1996: 43).

Em 1961, o *Telejornal* surgiu com uma nova organização do seu alinhamento. As peças passaram a ser agrupados nas seguintes categorias: “acontecimentos nacionais”; “acontecimentos internacionais”, “vida desportiva”; “Jornal da Mulher”, etc. Uma destas rubricas chamava-se “reportagem” e a reportagem deixou de designar um mero serviço da redação, sinónimo de “peça”, “filme”, “documento filmado” e passou a considerado um género do telejornalismo. As rubricas de reportagem não duraram muito no *Telejornal*⁷ mas tinham um estilo bem definido, demonstrando que havia, na redação, quem se interessasse por este género concreto do telejornalismo.

Obviamente não se permitia à reportagem da RTP, a investigação da atualidade política mais contestatária, ou os acontecimentos com violência ou escândalos associados. À reportagem estava consignada uma missão pretensamente didática e educativa. Em Março de 1961, a rubrica reportagem, do *Telejornal*, teve como tema a “Semana da Enfermeira”. Ao longo da semana foram emitidas reportagens sobre o quotidiano laboral da vida das enfermeiras, começando com uma visita guiada à maternidade Alfredo da Costa, explicando como ali nascem

⁷ A rubrica “reportagem” foi exibida apenas durante uns meses no *Telejornal* do ano de 1961.

os bebés, mostrando noutro dia quais as tarefas diárias de uma enfermeira, etc.:

“(…) Logo que o seu peso atinge cerca de 2 quilos e meio, o bebé é passado para outra sala onde se habitua ao ambiente normal. A enfermeira de máscara, pois está constipada, confirma a identidade (…)” (*Telejornal* da RTP, de 7 de Março de 1961).

Outro exemplo das peças da rubrica “reportagem”, foi um trabalho sobre a Ilha de Moçambique com a duração de 6 minutos:

“Quando o sonho do Infante se tornou realidade e ‘fomos abrindo aqueles mares que geração alguma abriu’, os continentes foram descobertos com o ousado sulcar de mares virgens de quilhas. (...) Toda a ilha é hoje um museu que fala, plenamente, da realização do verso, ‘Deus quer, o homem sonha, a obra nasce’”. (“A ilha museu” in *Telejornal* da RTP, de 6 de Março de 1961)

Quando entramos no período pós 1962, o texto escrito, a locução e o comentário são cada vez mais reforçados nos telejornais e as rubricas de “reportagem” vão desaparecendo aos poucos. Era pelos textos que o regime pensava reforçar as mensagens propagandísticas e controlar a polissemia das imagens. Os trabalhos didáticos do primeiro período do telejornalismo português, sob a influência do marcelista Manuel Figueira, deram depois lugar a acontecimentos distrativos, mais conhecidos no mundo jornalístico por *fait divers* de diversos tipos (“Carnaval na neve”, ou o “automóvel voador”), acontecimentos insólitos, festas populares, efemérides, etc..

Como demonstrou Rui Cádima (1996), no decurso seu longo trabalho de investigação sobre este período, os principais acontecimentos políticos, nacionais e internacionais, são sempre referidos em editoriais, em revistas de imprensa ou em citações de comunicados de Salazar e dos seus ministros. Raramente são vistos em imagens. Os exemplos de acontecimentos que hoje são considerados históricos, e que não tiveram cobertura em imagens do *Telejornal*, até ao 25 de Abril de 1974, são inúmeros. Referimos aqui apenas alguns dos mais importantes, como a “Revolta da Sé” (11 para 12 de Março de 1959), o “Assalto ao Quartel

de Beja” (na madrugada de 1 de Janeiro de 1962)⁸; as “Manifestações do 1.º de Maio de 1962”; o “Assassinato de Humberto Delgado” (13 de Fevereiro de 1965) ⁹; a receção que o papa Pio VI concedeu aos representantes dos movimentos de libertação dos países africanos, Amílcar Cabral, Agostinho Neto, e Marcelino dos Santos (1 de julho de 1970); o “Assassinato de Amílcar Cabral” (20 de Janeiro de 1973); a “Manifestação contra Marcelo Caetano” durante a visita a Londres (16 de Julho de 1973); a “Declaração unilateral da Independência da Guiné” feita pelo PAIGC, (24 de setembro de 1973). Todos estes acontecimentos seriam apenas referidos em comentários de opinião, na sua grande maioria assinados pelos jornalistas convidados do *Telejornal* e sempre interpretados á luz da ideologia defendida do regime.

Para as imagens reservavam-se, sobretudo, os acontecimentos oficiais e protocolares do Regime. Nas cerimónias oficiais, como já referimos, todo o espaço visual era organizado para que não houvesse a mínima hipótese de as imagens mostrarem, nem que fosse por descuido, situações dúbias. Onde nunca faltava reportagem televisiva era a acompanhar as inúmeras visitas de Américo Tomás. Estas eram tão iguais e repetitivas que o presidente-almirante ficaria conhecido, na fala do povo, com a alcunha de “presidente corta-fitas”. As reportagens protocolares não se resumiam a curtas peças no *Telejornal* (a visita de Américo Tomás a Moçambique em 1964 foi mostrada numa peça de 29 minutos que ocupou praticamente todo o TJ, relatando “apenas” os pormenores da sua chegada a Lourenço Marques. Eram frequentes as edições especiais do *Telejornal*, com longas reportagens, que chegavam a atingir a duração de uma hora, reportando cerimónias ou emitindo na íntegra os discursos das visitas oficiais. Em Agosto de 1963, na semana que antecedeu a grande manifestação de apoio à política ultramarina de Salazar, o *Telejornal* dedica, em média, cinco reportagens por dia aos preparativos da manifestação, dando conselhos às pessoas para “colocarem bandeiras nas sacadas das janelas”. A manifestação é transmitida em direto e, à noite, o *Telejornal* fazia o resumo com

⁸ A primeira informação desse dia e que abriu o *Telejornal* da RTP foram os cumprimentos dos membros do Governo, no Palácio de Belém, ao Presidente da República Américo Tomás.

⁹ A descoberta dos corpos do General Humberto Delgado e da secretária Arajaryr Campos, só aconteceu em 24 de Abril de 1965, mas desde 13 de Fevereiro que já se falava no desaparecimento do General.

o seguinte texto: “Constituiu iniludível afirmação de fé nos destinos da Pátria, o sim espontâneo que a Nação deu, esta tarde, à política ultramarina do Governo” (Cádima, 1996: 121).

Os diretos televisivos eram também, na sua grande maioria, dedicados a acontecimentos cerimoniais, como a “Inauguração da ponte sobre o Tejo” (6 de agosto de 1966), ou os “Funerais de Salazar” (30 de julho de 1970). São tele-acontecimentos onde era possível controlar efetivamente o poder das imagens para redesenhar continuamente, o mesmo rosto do regime, em eventos preparados para serem a sua imagem-símbolo. Mas mesmo a imagem domesticada da RTP revela como os efeitos polissémicos que provoca são, por vezes, imprevisíveis. O fator acríptico e cerimonial das reportagens televisivas com imagens, tornou o pequeno círculo interno das autoridades governativas, administrativas e eclesiásticas, dependente do jogo das aparições no *Telejornal*, tornado critério decisivo para medir poder e influências das personalidades. Jaime Nogueira Pinto, que também foi jornalista e realizador da RTP no final dos anos 60, refere que: “Na verdade, a televisão não primava pela qualidade (...). Os telejornais enfermavam por determinação superior do desfile enfadonho dos actos oficiais (muitos ministros faziam questão de ver, com relevo, a sua imagem no pequeno ecrã.”(Nogueira Pinto, 1977, 156-157)¹⁰

Uma pequena família” de seis redatores

A redação noticiosa que iniciou as emissões regulares da RTP, que fazia os noticiários e as primeiras reportagens era, segundo o pioneiro Vasco Teves, “uma pequena família” de seis redatores: Navarro de Andrade, Hélder Mendes, Serafim Marques, Neves da Costa, José António Ribeiro e Vasco Hogan Teves. A esta equipa juntava-se Maria da Conceição Luís Lopes que fazia as traduções e Fernando Lopes, conhecido e famoso realizador do cinema português mas que nestes inícios, em 1957, era o datilógrafo da redação, ali colocado pelos serviços administrativos. Foi ali “numa assoalhada térrea, com duas portas e duas janelas”, no convívio com os redatores, com as peças filmadas, enquanto datilografava os

¹⁰ Jaime Nogueira Pinto. Os Anos do Fim – De Goa ao Largo do Carmo, pp.156-157.

textos dos noticiários que Fernando Lopes começou a fazer a primeiras montagens. Experiências que o levariam depois a Inglaterra para fazer um curso na London Film School onde conheceu o documentarista Karel Reitz. Regressado a Portugal seguiu depois uma carreira de realizador na RTP e no cinema.

Em finais de 1957, a redação passou de seis para nove elementos com a inclusão dos redatores Horácio Caio, Oliveira Pinto e Carlos Rodrigues. Em 1959 juntaram-se António Ribeiro Soares, Carlos de Melo, Fialho de Oliveira, Fernando Midões, Alberto Lopes, José Manuel Marques, Artur Fernandes e dois assistentes de redação, Lucílio Narciso e Adriano Cerqueira. Em Outubro de 1959, quando começou a *Telejornal*, a redação era composta por 14 elementos (redatores, redatores desportivos e assistentes).

Estes redatores eram complementados por uma equipa de operadores de câmaras que, ao contrário do que acontece atualmente nas redações de jornalismo televisivo, não trabalhavam exclusivamente para a informação.

Os textos dos redatores eram considerados a parte nobre da notícia. A arte dos redatores era “escrever bem”. As imagens captadas pelos operadores de câmara “pintavam” os textos, uma expressão que ainda hoje se ouve nas redações. Os repórteres de imagem integravam um grupo coordenado, fora da redação, por Baptista Rosa e faziam todo o tipo de serviços para a televisão. Baptista Rosa foi desde o início da RTP o chefe destas equipas de filmagem coordenadas a partir da Secção Cinematográfica integrada nos Serviços de Produção. Compunham este grupo, nos primórdios da RTP, apenas quatro operadores de câmara: Carlos Tudela, José Manuel Tudela, Pozal Domingues e Serras Fernandes, com os respetivos assistentes. Tanto podiam fazer reportagens de atualidades, como filmar jogos de futebol, touradas ou missas.

Uma formas das mais eficazes do regime do Estado Novo controlar a mensagem televisiva era através da composição das equipas de reportagem. Quando os serviços noticiosos arrancaram, em 1957, como havia apenas seis redatores, na maior parte das vezes estes nem iam ao terreno fazer os serviços com os operadores de câmara. Na RTP, os efeitos deste divórcio inicial entre redator e operador de câmara tornaram-se uma cultura instalada. O mérito dos redatores avaliava-se quase exclusivamente pela sua

capacidade de escrita. O domínio da locução e o aspeto em frente às câmaras ficava para os locutores que apareciam nos ecrãs mas não tinham intervenção jornalística. O conhecimento das técnicas de escrita audiovisual era completamente descurado na cultura jornalística da empresa. Confirmou-nos Vasco Hogan Teves que nenhum dos redatores que integraram as primeiras redações da RTP teve formação em linguagem audiovisual. O redator podia ser um completo analfabeto na montagem da “escrita de imagens”, o que não podia era cometer erros gramaticais no texto. A gestão da reportagem, da narrativa visual era entregue, pelo jornalista, ao operador de câmara e ao montador. Por isso os verdadeiros repórteres, nos primórdios da televisão em Portugal, foram os operadores de câmara que, ao serem tratados como simples técnicos, a partir de determinada altura deixaram de ter créditos nos conteúdos jornalísticos e o seu trabalho nesse âmbito invisibilizou-se. Os créditos da autoria telejornalística ficaram apenas para os redatores.

Nunca se deu devido relevo à divisão redator/repórter de imagem na RTP mas a qualidade da mensagem televisiva ficava obviamente afetada pelo facto das testemunhas dos acontecimentos não escreverem os textos. Os redatores, visionando as imagens *a posteriori* instalaram na empresa a prática de escrever primeiro os textos para serem depois “pintados” com imagens na montagem. Foi esta cultura da “peça” que vigorou até ao tempo da *Informação 2* e da *Grande Reportagem*, na RTP, nos finais dos anos 70 e princípios dos 80. Durante os tempos da Estado Novo, a RTP, que iniciou a reportagem televisiva em Portugal, fez dela, também, uma das suas maiores vítimas.

A pequena redação, acima descrita, completava-se com as montadoras de filme, duas mulheres, Emília de Oliveira e Noémia Gouveia e com os locutores, que merecem um destaque à parte neste texto. Apesar de serem a voz e rosto visível de toda a informação em estúdio produzida na RTP e também das reportagens no exterior quando era preciso fazer entrevistas, não pertenciam à redação informativa. Faziam para a empresa todo o tipo de serviços, desde apresentar concursos até fazerem spots publicitários, algo que atualmente pelo Estatuto do Jornalista seria considerado incompatível.

No entanto, a RTP recorria aos serviços de outros jornalistas que, em regime de *part-time*, colaboravam com a RTP cobrindo as necessidades informativas e de agenda. Era uma prática muito frequente, na altura,

os jornalistas trabalharem para vários órgãos. Por isso colaboraram com a RTP, ainda no tempo da Estado Novo, nomes como Carlos Pinhão, Baptista Bastos ou Adelino Gomes, jornalistas já então conhecidos pela sua oposição ao regime.

Artur Agostinho e Alves dos Santos foram duas dessas figuras jornalísticas ligadas ao imaginário televisivo dos anos 60 e 70, que se tornaram vozes e rostos icónicos da estação, mas que nunca pertenceram aos quadros da RTP.

Os repórteres de imagem

Percorrendo o arquivo da revista *Rádio e Televisão* é possível verificar quais os valores-notícia ou os valores-reportagem que orientavam os profissionais da RTP naqueles anos 60. Nas entrevistas que dão à revista, os redatores e os repórteres de imagem da RTP não se vangloriam das “cachas” noticiosas, das informações exclusivas que conseguiam, como por exemplo a revelação de casos incómodos para o regime. O que é enaltecido, de forma recorrente, são os feitos pessoais de “desenrascanço” superando as enormes deficiências técnicas que a RTP tinha na altura. Como eram destacados muitas vezes sozinhos para os acontecimentos, nas revistas da especialidade, esses primeiros “heróis” do desenrascanço da informação televisiva, foram os operadores de câmara.

O primeiro enviado especial da RTP ao estrangeiro foi Carlos Tudela, operador de câmara, que em Barcelona fez sozinho a reportagem em filme da participação da Seleção Nacional no Campeonato da Europa de Hóquei em Patins. Em Junho de 1957, Baptista Rosa e Hélder Mendes, dois especialistas da imagem, foram destacados para a visita oficial do Presidente da República Craveiro Lopes ao Brasil, mais uma vez, sem serem acompanhados por um redator especializado. Em Outubro de 1957 a RTP envia finalmente uma equipa com redator para um acontecimento fora do continente. A catastrófica erupção do vulcão dos Capelinhos nos Açores foi coberta por Vasco Hogan Teves e filmada por Carlos Tudela. Carlos Tudela, veterano das atualidades cinematográficas e pioneiro da operação de câmara na RTP destaca em entrevista no dia 7 de Julho de 1959, na revista *Radio e Televisão*, que o seu maior feito

televisivo foi a reportagem sobre a erupção do Capelinhos. Tudela conta que nos Açores arriscou a vida porque, para além de filmar a nova ilha que se tinha formado com a lava, se empenhou em colocar a bandeira de Portugal neste “novo” território português chegando primeiro que o fotografo do *Paris-Match*.



Figura 4. Capa da Revista *Radio e Televisão*, 26 de outubro de 1957. Fonte: Arquivo RTP.

Tudela destaca outros acontecimentos importantes na sua carreira de repórter de atualidades, como a visita de Franco a Portugal em 1949 e uma “grande reportagem” sobre a entrada do novo bispo de Portalegre D. Agostinho de Moura na sua diocese. Tudela revela que acompanhou a viagem desde Castelo de Bode até Portalegre e usou tudo desde camiões até telhados de casas para filmar a viagem.

É também neste o tom épico que Batista Rosa, o coordenador da Secção Cinematográfica, recorda os grandes momentos que passou fazendo reportagens para RTP. Num testemunho escrito para a revista *Radio e Televisão*¹¹, Batista Rosa, chefe dos Serviços Cinematográficos

¹¹ Revista *Rádio e Televisão* de 20 de Junho de 1959

da televisão, que também filmava, elogia o “feito” de uma equipa da RTP se ter destacado na cobertura da inauguração da Exposição Internacional de Bruxelas, Expo 58. Em competição com 2000 repórteres de todo o mundo Batista Rosa garante que os repórteres de imagem da RTP terão sido os únicos a captar o momento da inauguração e acrescenta: “Como se isso não constituísse já excepcional momento de satisfação, um conjunto de circunstâncias havia de proporcionar-nos uma satisfação ainda maior: o filme foi exibido em Portugal meia hora antes de o ser em Bruxelas” (p.14¹²).

O testemunho de Baptista Rosa é sintomático do pensamento que na altura animava os profissionais da RTP sobre a missão do jornalismo e da reportagem. Segundo Batista Rosa:

“O cinema da televisão é essencialmente reportagem. A reportagem dada na hora com todos os atropelos de boa técnica e com o sacrifício das condições ideais. O minuto que se ganha, perdendo o melhor enquadramento ou desprezando a melhor luz, tem um valor inestimável para a atualidade maior do acontecimento. A reportagem direta ou filmada constitui o maior atrativo para quem trabalha e até para quem vê televisão.”

A revista *Rádio e Televisão* também dá conta de uma outra “façanha” de reportagem, desta vez narrada por Vasco Teves¹³ que conseguiu infiltrar-se, sem autorização em casa do almirante Gago Coutinho para fazer uma reportagem no dia do seu aniversário:

“Três homens na sala de residência do Almirante Gago Coutinho, experimentavam a sensação de meninos apanhados em falta. Porque não havia dúvida – estávamos ali sem licença do dono da casa e era ele quem avançava para nós, falando alto ‘Mas quem são?’”, “Quem deu ordem?”. Todo o material de filmagem passou rapidamente para debaixo de uma mesa. Compusemos os fatos, adquirimos o ar de pessoas que estavam ali para tudo menos para trabalhar. E quando o grande marinheiro das rotas do ar entrou na sala,

¹² Batista. R. (1959). “O prazer da Reportagem”. *Revista Radio e Televisão*, 20 de Junho de 1959, p.14

¹³ Vasco. H. T. (1959). “A reportagem que não esquecemos”. *Radio e Televisão*, 13 de Junho de 1959, p.14

sua boina pendente da mão direita, olhos a piscar por detrás do vidro dos óculos, encontrou três amigos que não conhecia mas que no fundo do coração lhe desejavam parabéns. Abracei o almirante Gago Coutinho. Com poucas palavras ficou a descoberto a generosidade, o bom rumo que sabia ter para quem o cativava. (...) Foi dada ordem para que subisse o material de som mas depois, ante o microfone que não deixou ligar o almirante disse: “Falar não! Só com vocês. Eu já nada tenho a dizer que mereça a pena”. Mas nem com essa falha a reportagem falhou – a missão foi cumprida, o filme ganhou o “ar” nessa noite”. (p.14)

O “pronto para o ar”, o desenrascanço em resolver situações “em cima do joelho”, o conseguir chegar a tempo para a emissão, foram instituídos como critérios na avaliação da qualidade dos repórteres e redatores. O jogo da rapidez foi-se sobrepondo, no quadro de valores com que se avaliava o chamado trabalho de reportagem, ao exercício crítico, aos critérios de qualidade, à liberdade jornalística, que não era permitida. Não existindo a liberdade não também não existia o fazer reportagem na sua mais profunda essência jornalística.

Baptista Rosa, chefe dos câmaras e Hélder Mendes foram os operadores que acompanharam a comitiva do Presidente da Republica Craveiro Lopes ao Brasil em Junho de 1957. Mais uma vez as palavras de Baptista Rosa testemunham os critérios, de reportagem, que foram aplicados na cobertura do acontecimento:

“A RTP tem estabelecido autênticos recordes de apresentação das suas reportagens cinematográficas. Assuntos filmados às 7 horas da tarde têm sido apresentados 3 horas depois, mediando nesse curto espaço de tempo os complexos trabalhos de revelação, cópia, montagem e sonorização. Tencionamos corresponder à atualidade que a TV em geral – e a RTP muito em especial – sempre exige.”¹⁴

¹⁴ Depoimento de Baptista Rosa em entrevista à revista *Rádio e Televisão*, de 25 de Maio de 1957.

Hélder Mendes, um dos mais ativos e conhecedores repórteres de imagem, foi destacado para dirigir o Departamento de Exteriores da RTP, ficando responsável pelos diretos televisivos, sem dúvida o sector onde, apesar de tudo, a reportagem mais brilhava na televisão da altura. Hélder Mendes não perderia o espírito de repórter e evidencia-o em diversas ocasiões como na visita da cantora Maria Callas a Portugal. Hélder Mendes conseguiu contornar as proibições que Callas impôs, impedindo os espetáculos de serem filmados. Hélder Mendes colocou câmaras, de um modo disfarçado, no teatro São Carlos e filmou secretamente a representação da ópera *La Traviata*. No dia seguinte, o filme foi programado para exibição, no pressuposto de que Maria Callas já teria abandonado o país. Só que o avião atrasou-se e, à hora da emissão, Callas ainda se encontrava no hotel, aproveitando para ver televisão, na companhia do director do São Carlos. Este, estarrecido, preparou-se para a fúria da artista, mas ela viu com toda a atenção e disse no final: “Bom trabalho Sr. Director! Peça-lhe que felicite quem o fez!” (Teves, 1998, 98-99).

Nestes serviços de exterior em reportagem, os repórteres de imagem da RTP utilizaram pela primeira vez as novas câmaras Arriflex, que permitiam a realização de imagens com som síncrono, apesar deste ter de ser gravado à parte, registado nas máquinas de gravação Nagra. Mas apesar desta tecnologia que facilitava e muito a mobilidade e a qualidade da reportagem televisiva, mesmo tendo uma geração de jovens repórteres com muita qualidade, a RTP não explorou este potencial devido ao apertado controlo pelo regime do Estado Novo. Portugal passou assim ao lado da revolução que nesses anos se fazia pelo mundo em termos de reportagem e documentarismo televisivos. Em vez de telejornalismo, o que temos nos primórdios da RTP é uma complexa política de propaganda, um profundo jogo da visibilidade e da invisibilidade. Sem conhecer nada da televisão e desconfiando muito dela, o salazarismo demonstrou ter-se adaptado à cultura da “imagem” televisiva estudando nela os efeitos políticos que poderiam ser mais perniciosos ao seu ponto de vista e regulando-os. Não há uma Televisão. Existem tantas televisões, quantas as experiências culturais da “imagem”. Ela molda-se às forças que a requisitam.

Os locutores, “rostos” do telejornalismo que não podiam escrever uma frase.

Como já assinalámos, em 1959 o *Telejornal* substituiu o *Jornal da RTP*, como principal noticiário da noite. Um nome inspirado no *Telegionarle* italiano da RAI e que se manteve até aos dias de hoje. Os primeiros apresentadores do histórico serviço de notícias da RTP eram dois jornalistas profissionais, Mário Pires e Alberto Lopes (vindos do *Diário de Notícias* e d’*O Século*, respetivamente). Era esta a grande mudança estrutural que o novo *Telejornal* apresentava, substituindo os locutores por jornalistas profissionais. Quando se iniciaram as emissões regulares da televisão, em 7 de Março de 1957, foram dois locutores dos quadros da RTP, quem apresentou o *Noticiário*, Gomes Ferreira e Luís Arnaut Pombeiro.

Tinham sido contratados, apenas um mês antes, em Fevereiro de 1956 num concurso para locutores realizado em 1926. Foram selecionados juntamente com Manoel Caetano (irmão de Marcelo Caetano que na altura ainda era o Ministro da Presidência do Conselho de Ministros), Fialho Gouveia e Arménio Duarte.

Gomes Ferreira foi um dos mais conhecidos e carismáticos “rostos” da informação televisiva durante todo o período do Estado Novo. Uma reportagem da revista *Radio e Televisão*, de Novembro de 1957, apresenta-o como o primeiro locutor em exclusivo da RTP e conta um pouco da sua biografia. Gomes Ferreira ingressara em 1951 no curso de Medicina de Lisboa que frequentou até ao 3.º ano. Abandonou Medicina para se candidatar a ajudante de estúdio na Emissora Nacional em 1954. Em 1956 concorreu ao concurso da RTP para redatores mas como “não se abonava com credenciais especiais para o efeito”, justificou, não foi escolhido. Mas o júri tomou boa nota da qualidade da voz de Gomes Ferreira que por isso foi, ainda em 56, convidado a prestar provas como locutor, onde se cruzou com Manoel Caetano:

«O concurso foi aberto por volta de 1956, fomos convocados e fizemos as nossas provas. Nessa altura era muito engraçado porque para além de termos de ler noticiários ou documentários em português, tínhamos também de o fazer em francês e em inglês, e o Gomes Ferreira sabia alemão porque havia estudado num colégio alemão. Tínhamos ainda de ler poesia, porque

declamar ou proclamar era diferente de ler um noticiário ou de fazer uma reportagem de exteriores.” (Caetano, 2013, *Fialho Gouveia: Uma biografia sentimental*, p. 41).

Gomes Ferreira acabaria por ser contratado em Fevereiro de 1957. No dia 26 de Fevereiro fez a sua estreia oficial, em frente às camaras, durante a Visita da Rainha Isabel II a Portugal. Gomes Ferreira era conhecido pelo estilo muito sóbrio, com boa presença e dicção correta e era por isso frequentemente escolhido para ler o noticiário estrangeiro, mais completo do ponto de vista noticioso que o nacional. Durante 18 anos ele foi o rosto mais jornalístico da informação da RTP, mas sem nunca ter sido considerado jornalista. Os locutores da RTP, como o nome diz, deviam apenas ler os textos, não os podiam redigir nem sequer alterar uma vírgula. Por isso, estes autênticos ídolos do público, também eram conhecidos dentro da RTP como os “papagaios”. O papel paradoxal dos locutores não deixa de lançar mais uma interrogação ao modelo informativo da RTP. Porquê ter locutores, vedetas, rostos fundamentais para a imagem da RTP e depois privá-los de acesso à redação dos textos no *Telejornal*?

A situação ainda é mais contraditória se pensarmos que grande parte dos redatores da RTP, não aparecia nos ecrãs e eram por isso desconhecidos do grande público. O prestígio e o sucesso da imagem da RTP dependia dos seus “rostos”, das vedetas do ecrã que eram os locutores, mas internamente não lhes confiavam sequer a escrita de um texto, o que indiciava um estatuto subalterno. Os locutores são especialmente visados na Ordem de Serviço J/59 de 2 de Julho de 1959, que estabelece regras rígidas para os noticiários da RTP. Os locutores não podiam receber notícias novas depois de iniciados os serviços noticiosos o que significa que não havia espaço para a “Última Hora”. Os locutores também eram obrigados a ensaiar integralmente a “leitura das notícias”, procedimento que os jornalistas de imprensa convidados, os comentadores, não eram obrigados a fazer.

Não tendo contacto com a escrita de notícias e chegando por vezes aos estúdios, apenas 10 a 15 minutos antes dos telejornais começarem, era normal que os locutores por vezes se equivocassem na leitura das notícias. Toda a emissão era feita em direto e todas as falhas e enganos eram assistidos pelos espectadores e tinham de ser corrigidas no “ar”.

Mas apesar de toda esta desconfiança, os locutores rapidamente se tornaram nas vedetas mais populares da televisão, porque eram os comunicadores constantes do “ecrã” aparecendo frequentemente a apresentar notícias, espetáculos de variedades, concursos, cerimónias, efemérides e galas. Como a televisão só funcionava à noite, muitos dos locutores trabalhavam noutros empregos (Gomes Ferreira continuou o curso de Medicina formando-se em Coimbra em 1965 e Manoel Caetano continuou durante a trabalhar na Sonap (Gouveia,2013) especialmente na rádio, como aconteceu com o pioneiro Fialho Gouveia e com as duas personalidades contratadas nos anos seguintes que completaram o rol de estrelas da RTP: Carlos Cruz e Henrique Mendes.

Todos estes locutores foram biografados pela revista *Radio e Televisão* o que significa que a RTP, que controlava a revista, apostava nos locutores como o capital mais válido para criar afeto nos espectadores.

Depois de Gomes Ferreira, considerado o primeiro locutor privativo, foi a vez de Fialho Gouveia, “O novo locutor da RTP”, ser retratado na revista na edição de 15 de Junho de 1957. Fialho Gouveia, estudava na Faculdade de Letras mas desde os 15 anos que fazia locução na Rádio Universidade Tejo. A grande preocupação de quem o contratou não eram as suas capacidades para ser jornalista mas antes o timbre da voz e a imagem. Por causa da cova no queixo esteve em vias de não ser contratado. O assunto foi avaliado pelo Conselho de administração.

«Uma coisa que combinámos logo no princípio é que, como éramos católicos romanos praticantes, eu e o Gomes Ferreira estávamos de folga nos natais. Mas o Zé Fialho, e depois mais tarde o Henrique Mendes, folgavam no Ano Novo porque aproveitavam para ir apresentar um espetáculo e ganhar algum. De maneira que isso estava sempre combinado. Muita gente não sabe, e é engraçado que fique no livro do Zé Fialho, que tínhamos um código entre nós. Porque podíamos precisar de fazer qualquer coisa e portanto ter de pedir ao outro para nos substituir antes de irmos falar com o nosso amigo da agenda para ele nos mudar os horários. O teu pai para nós era o *Bastos*, de José Manuel Bastos Fialho Gouveia. O António Manuel Freitas Gomes Ferreira era o *Freitas*; eu, Manoel José Barata Alves Caetano, era o *Barata*. Mais tarde, quando veio o Henrique de Jesus Pereira Mendes, para nós era o *Pereira*. Depois tivemos de distinguir entre ele e o

Carlos Cruz, porque também era Pereira. Tal era a empatia que havia entre nós!» (Gouveia, M.J. 2013, *Fialho Gouveia: Uma biografia sentimental*, p. 46-47)

Fialho Gouveia ao mesmo tempo que apresentava o *Telejornal*, fez programas de rádio como o *PBX* na Renascença, apresentou concursos e espetáculos televisivos como o programa *Cruzeiro de Férias* e, mais tarde em 1969, o famoso *Zip Zip*. Muitas destas atividades seriam atualmente consideradas incompatíveis com o Código Deontológico e o Estatuto do Jornalista.

“O Telejornal era lido a dois. E muitas são as histórias que dele se contam. Certa vez, estavam o meu pai e António Gomes Ferreira na cabine de locução preparados para dar *voz off* a notícias da atualidade internacional, quando se funde a luz do estúdio, prosseguindo normalmente, contudo, a emissão das respetivas imagens. Ciente do facto, Gomes Ferreira teve a presença de espírito de lançar a mão a uma caixa de fósforos, que foi acendendo uns atrás dos outros. Uma vez mais, mal conseguindo conter o riso, o bom do meu pai lá leu as notícias, de fio a pavio” (Gouveia, M.J. 2013, *Fialho Gouveia: Uma biografia sentimental*, 56)

No dia 4 de Abril a *Revista Rádio e Televisão* anuncia a contratação, pela RTP de um locutor “dos olhos tristes”. Tinha apenas 21 anos e chamava-se Carlos Cruz. Havia-se estreado com apenas 14 anos no Rádio Clube de Angola. Quando veio para Portugal, estudar engenharia no Instituto Superior Técnico em 1959, conseguiu emprego na Emissora Nacional como relator desportivo. Em Abril de 1962 entrou para os quadros da RTP onde para além de apresentar os programas de informação fazia também, como todos os outros locutores, todo o tipo de serviços. Começou por apresentar o programa *Tele Desporto*.

“É uma geração que foi aprendendo com a prática. Não havia cursos não havia nada, excetuando os agentes técnicos ou engenheiros que eram de ciências exatas ao nível da criatividade, da produção da apresentação, não havia nada nem nenhum local onde pudéssemos aprender. Íamos ensinando uns aos outros e discutíamos às vezes os nossos trabalhos. Foi uma época

fabulosa de aprendizagem.” (Carlos Cruz, *Seis Décadas de Televisão*, Epi.1, 2021, Arquivo RTP)

Fez a tropa em 1965, enquanto continuava a apresentar o *Telejornal* e manteve uma carreira paralela na Rádio Renascença, como apresentador, juntamente com Fialho Gouveia primeiro no programa *PBX* e depois no *Tempo Zip*. Na televisão, começou a escrever textos em 65 mas para um programa de divulgação musical chamado *Discorama*. Mas foi o *Zip Zip*, co-apresentado em 69 com Fialho Gouveia e Raul Solnado que o projetou como uma vedeta da televisão em Portugal.

“*Star Sistem* não havia. Havia uma vedeta da televisão, mas não porque houvesse um sistema construtor de vedetas mas pelo fenómeno natural, pelo impacto que a televisão teve junto das audiências porque era quase um milagre. Havia sítios no interior do país em que as pessoas julgavam que aquilo era quase feitiçaria e havia uma grande vedeta da televisão que era o Henrique Mendes. Ele era a figura, a imagem da RTP, com sucesso em todas as camadas do público. Ele era muito popular.” (Carlos Cruz, *Seis Décadas de Televisão*, Epi.1, 2021, RTP)

Não há dúvida que o locutor mais popular da RTP entre 1956 e 1974, foi Henrique Mendes. Mendes começou na Rádio Renascença aos 19 anos onde se manteve até entrar para a RTP em 1958. “Aos microfones comecei por ler apenas o noticiário nacional. Só depois mas muito depois é que me deixaram ler também o noticiário internacional.”¹⁵

Na RTP começou por apresentar o *Telejornal*, mas a figura de galã, tornou-o tão popular que Henrique Mendes se tornou o apresentador total da televisão. Era escolhido, para além do *Telejornal*, para apresentar concursos, o Festival da Canção, espetáculos de variedades mas também fazia a locução, politicamente muito sensível, das transmissões em direto de cerimónias públicas oficiais, de sessões da Assembleia Nacional e de visitas presidenciais ao estrangeiro.

Foi essa familiaridade de ser a figura televisiva que mais próxima estava das figuras do poder, tornando-se quase a “voz” do regime durante

¹⁵ Mendes, H. 1998, *Falatório*, RTP 1 emissão de 22-04-1998, Arquivo RTP.

as telecerimónias oficiais, que fez com que Henrique Mendes fosse um dos primeiros saneados da RTP no pós 25 de Abril. Era considerado o “rosto” do regime do Estado Novo porque era também a figura mais popular e omnipresente da RTP até 1974.

“Na altura éramos poucos. Eu fui a pessoa que se dedicou de alma e coração à televisão. A minha primeira ocupação era a televisão. Para a maior parte dos meus colegas locutores a televisão era o acessório. Eles serviram-se da televisão para fazerem outras coisas e terem êxito em muitas outras coisas. Comigo foi exatamente o contrário, sacrifiquei tudo à televisão. Eu estava sempre que era preciso. À três da manhã, ao meio-dia, às quatro da tarde ou às oito da noite. De maneira que eu era a pessoa mais assídua, mais presente, mais constante. Eu fiz um pouco de tudo, de tudo o que se possa imaginar em televisão. Eu era uma imagem daquela televisão. Mas não havia outra. Se as pessoas esperavam que eu me demitisse da televisão que era a televisão do regime e não havia outra, aí estavam enganadas.” (Mendes, H. 1998, *Falatório*, RTP 1 emissão de 22-04-1998, Arquivo RTP)

Henrique Mendes abandonou o país durante quatro anos. Esteve no Canadá, fundou uma rádio e foi um dos poucos trabalhadores saneados da RTP que nunca foi reintegrado, alegadamente porque, tendo recorrido ao tribunal, foi indemnizado e portanto ficou com contas saldadas com a empresa.

Na entrevista que deu a Pedro Rolo Duarte no programa *Falatório* da RTP 2 em 1998, Henriques Mendes afirmou que o problema da liberdade de expressão, antes da revolução de Abril, lhe “passou ao lado” porque:

“Em reportagens do exterior, em acontecimentos políticos, em viagens ao estrangeiro, normalmente de carácter político, nós éramos sempre acompanhados por redatores que escreviam os textos, por gente do *Telejornal* que escreviam os textos. A base era sempre fornecida por escrito e nós fazíamos a ligação daqueles textos, fazíamos a reportagem do que estava a acontecer mas a base eram sempre textos fornecidos pelos redatores.” (Mendes, H. 1998, *Falatório*, RTP 1 emissão de 22-04-1998, Arquivo RTP)

Dentro da redação da RTP havia consciência desta contradição e como sinal da desconfiança face os locutores que “faziam tudo” mas não escreviam nada, quando surgiu o *Telejornal* em Outubro de 1959, Manuel Figueira procurou que os apresentadores fossem jornalistas profissionais. Convidaram Mário Pires do *Diário de Notícias* e Alberto Lopes de *O Século*, mas nem acabaram a semana. Apresentaram o primeiro *Telejornal* a 18 de outubro mas quatro dias depois, a 22, já Henrique Mendes e todos os outros locutores de serviço estava a ser chamados para regressar ao estúdio. Até ao 25 de Abril nunca mais houve alterações a esta fórmula, locutor/ redator, repórter de imagem, na elaboração das peças do *Telejornal*. Reforçou-se assim a ideia de que a apresentação do *Telejornal* era leitura para especialistas da voz e da imagem.

Henrique Mendes na referida entrevista ao programa *Falatório* em 1998, afirmou que nos recibos que passava para as Finanças tinha que assinalar que a sua profissão era a de “artista de rádio”.

Henrique Mendes e o grupo de locutores/apresentadores foram sem dúvida não apenas os rostos da televisão mas também o primeiro “rosto” que para a grande maioria dos portugueses o jornalismo teve em Portugal.

Até ao aparecimento da RTP, não existiam celebridades no mundo do jornalismo. Havia personalidades conhecidas na imprensa mas eram apenas “nomes” para a reduzida elite de portugueses que lia jornais ou revistas. Depois com a popularização da rádio começou o fenómeno das “vozes” que liam as notícias e faziam reportagem radiofónicas. Fernando Pessa começou por ser uma dessas vozes conhecidas pelas reportagens, em Londres, na BBC, durante a Segunda Guerra Mundial, mas a sua enorme popularidade na televisão só aconteceu já depois do 25 de Abril porque só conseguiu entrar para os quadros da RTP em 1976. O salazarismo nunca autorizou que Pessa fosse funcionário da RTP apesar de colaborar regulamente em programas de informação na televisão.

Por isso foi este pioneiro núcleo de locutores quem encarnou em Portugal a figura do jornalista televisivo. Para muitos portugueses os apresentadores de televisão eram os únicos jornalistas que julgavam conhecer. Mas esta primeira representação do jornalismo começa com um equívoco que deixou profundas marcas na cultura jornalística em Portugal. Para a maioria dos portugueses os jornalistas sempre foram

“os locutores”, que liam notícias mas também eram conhecidos como “artistas” do entretenimento. Era comunicadores globais, de um processo mediático que punha num mesmo corpo físico, uma mistura complicada de informação e entretenimento.

Ainda hoje está por avaliar o impacto que o caso dos “locutores da RTP” teve na cultura jornalística do povo português onde, em termos de literacia a imagem do jornalista sempre foi muito confusa, muito ligada ao comunicador que se destaca mais pelas qualidades formais, a aparência física e a colocação de voz, do que pela competência para investigar notícias e fazer reportagens.

Rostos da notícia, os locutores eram uma espécie de máscaras. Ofereciam credibilidade, lendo textos que não escreveram, sobre assuntos que nem precisavam de conhecer em profundidade.

Só depois do 25 de Abril esta situação se alterou com a separação, na RTP entre locutores e pivôs jornalistas, que se tornaram profissionais dedicados exclusivamente à profissão. A mistura entre entretenimento, publicidade e jornalismo, viria definitivamente a ser proibida após anos de discussão na classe jornalística, com a definição de um regime de incompatibilidades no primeiro Estatuto dos Jornalistas, Decreto-Lei n.º 1/99.

O Telejornal e Salazar

Ao contrário do que se podia pensar, estes estranhos casos que se passavam na televisão portuguesa, como a dúbia situação dos locutores no universo do telejornalismo, não devem ser entendidos como exemplos de um certo analfabetismo visual provocado pelo atraso português, no acesso às novas tecnologias audiovisuais. Os homens do regime que censuravam os conteúdos, os textos nas reportagens televisivas, não só procuravam combater a polissemia e a liberdade de sentidos, que a visionamento de imagens sempre provoca, como conseguiram produzir um modelo eficaz de controlo explorando a divisão repórter/redator/locutor. Entendemos que esta fórmula é dispositivo com o qual, o regime conseguiu contornar o temido efeito da televisão, que levou antes Salazar a adiar a sua implementação em Portugal, transformando-a numa máquina eficaz para fazer durar o regime. Veja-se o caso da primeira

reportagem televisiva feita com Salazar, no dia do seu aniversário, em 4 de Maio de 1958. Salazar cultivava um estilo conventual, misterioso, despojado, monástico. A reportagem de Baptista Rosa começa por mostrar a casa onde vivia o ditador no Palácio de São Bento. Nas primeiras imagens a casa aparece deserta:

“Os corredores, a mesa de trabalho, um exemplar da Constituição, um calendário e um relógio (28/4/58, 15:27), fotografias, flores, a famosa manta com que tapava as pernas, uma criada que entretanto passa – e só no final aparecerá ‘o homem que raras vezes fala’(em *voz off*): ‘(...) *Eis Salazar na sua sala de trabalho, no dia do seu aniversário, recebendo cumprimentos e felicitações de uma visita*” (Cádima, 1996: 46).

Esta é uma reportagem hábil, explorando a curiosidade popular de ver onde vivia Salazar, o pouco visível, mas omnipresente, ditador português. O governante que conseguia esconder, como poucos, a sua vida íntima, tinha uma imagem potente, construída e enraizada na angústia do povo em ver, era muito falado mas que raramente aparecia. Salazar deixava para Américo Tomás, o Presidente, a presença em inúmeras cerimónias de representação do Estado e por isso raramente saía de Lisboa e do Palácio de São Bento.

A reportagem de Baptista Rosa evidencia como salazarismo jogou habilmente com os arquétipos visuais que estruturavam até essa altura a cultura portuguesa, muito influenciado pelo catolicismo. Esta peça prolonga, na época da televisão, uma narrativa dos obreiros do modernismo, como António Ferro e Leitão de Barros, que vinha dos anos 30 e que conseguiu construir o mito de Salazar. Consideramos por isso, a peça televisiva de Batista Rosa um verdadeiro exemplo daquilo a que considerámos ser a estética do sigilo (Godinho, 2017).

O espectáculo do sigilo é um dispositivo fundamental para pensar como se impuseram dois dos pilares fundamentais do Estado Novo, a figura de Salazar e a PIDE. Nenhum deles teve origem na pessoa Salazar e até permite pensar como Salazar o indivíduo, o professor, se tornou um significante poderoso, um corpo simbólico que ainda hoje está entranhado na cultura portuguesa. “O mago das finanças”, o “homem que

nos salvou da guerra” Salazar era jogado publicamente desta forma, em slogans, na ordem simbólica da política das imagens do Estado Novo. Salazar aparece nos media através de imagens cuidadosamente fabricadas, com uma visibilidade coreografada cujo efeito é potenciado pela escassez de imagens documentais e realistas do ditador.

A casa de Salazar era certamente um dos lugares mais cobiçados pelo olho curioso do povo. O trabalho de Baptista Rosa alimenta a angústia que potencia desejo de ver. Começa por mostrar a casa vazia. Serve-se das imagens para negar até ao limite o aparecimento da “imagem” desejada. Salazar só aparece no fim da reportagem, ao longe e de soslaio. A câmara (o povo), como sempre, fica à porta do gabinete. O “distanciamento aproximado” da experiência do reportar foi subtilmente transformado na “proximidade distante”. O espectador viu mas sem ver. Manteve a angústia e o desejo que alimentam as imagens potentes. E Salazar era uma dessas imagens arquetípicas, construídas não no excesso de ver, que alguns políticos atuais cultivam de forma saloia, mas na angústia de ver em défice e de forma distanciada. Foi sobretudo esta política do espetáculo do sigilo, suportada no jogo da visibilidade/invisibilidade potente da imagem do salazarismo, que mudou depois em 1968 com o Marcelismo. Como veremos, Marcelo inverteu a política salazarista da visibilidade envergonhada e decidiu sobre ocupar o ecrã televisivo com as suas “Conversas em Família” e com uma presença constante de ministros no *Telejornal*. Mas imagens a mais saturam e imagens a menos criam desejo. Foi a grande diferença entre o marcelismo e o salazarismo na utilização do dispositivo televisivo em Portugal.

O Telejornal e os grandes casos

O “Caso Santa Maria”: reportagem no terreno, propaganda no ecrã

Esta política salazarista do “espetáculo do sigilo” teve várias nuances no que diz respeito à cobertura dos grandes casos noticiosos que aconteceram no período televisão do Estado Novo em Portugal.

O ano de 1961 foi, sem dúvida, um dos anos “mais problemáticos” de sempre para o longo regime salazarista mas foi também o ano em que

o telejornalismo foi colocado definitivamente, ao serviço dos objetivos propagandísticos e ideológicos do governo de Salazar. Nesse ano o regime foi atacado em várias frentes: na ONU; nos territórios africanos (onde teve início a guerra colonial); em Portugal (onde a oposição desenvolveu uma atividade frenética, assaltou o paquete Santa Maria, desviou um avião da TAP, assaltou o quartel de Beja e Jorge Botelho Moniz aplicou a sua frustrada golpada militar de Abril) terminando o ano com a ocupação do território de Goa.

Referimos anteriormente que já se havia estabelecido, em Portugal, um modelo que tornava mais fácil a manipulação da mensagem final das reportagens, e que passava pela decisão de entregar a cobertura dos acontecimentos apenas a um operador de câmara, raramente acompanhado de um redator. O “câmara” depois não tinha nenhuma intervenção na montagem final da reportagem. Recolhia as imagens e enviava-as para a redação. No terreno, o operador de imagem não dispunha de autonomia. Como tinha de poupar filme, quando ia gravar discursos, em muitas ocasiões, era-lhe entregue, pelos assessores de imprensa, um texto com as partes já assinadas e eram essas que eram filmadas. O tratamento das imagens era depois feito com o objetivo de as cobrir, na totalidade, com um texto de comentário ou com música, para que não houvesse espaço para um momento de solidão do espectador. Assim, este não poderia ser confrontado com a liberdade polissémica das imagens que poderiam tornar ridículo o protocolo rígido das cerimónias oficiais. Mesmo nas raras vezes em que o redator ia ao local do acontecimento, tinha que pedir autorização ao Director de Informação para fazer entrevistas ou vivos.¹⁶ Não existia nem uma ideia muito definida sobre o jornalismo, nem sobre a reportagem.

“Dizíamos que íamos fazer uma reportagem e não era. Era um documento. Quando fazíamos as reportagens especiais no exterior e no regresso montávamos cerca de uma hora de filme, aquilo já não era um relato. Não era o jornalista do quotidiano mas sim o jornalista documental” (Teves, V.H. 2007. RTP: 50 anos de História).

¹⁶ Foi o que fez, por exemplo Vasco Hogan Teves, durante a cobertura da erupção do vulcão dos Capelinhos, nos Açores, telefonou para Lisboa, para o director de Informação, pedindo autorização para lhe enviarem um operador de som que lhe permitisse fazer entrevistas à população e ao especialista, o geólogo Orlando Ribeiro.

A singela ideia que orientava a reportagem, na cabeça dos redatores era o “ir à rua fazer o dia-a-dia”. O estratagema do regime para controlar a reportagem, no *Telejornal*, passava pela eficaz implantação deste modelo. No entanto, são claros os sinais de que o regime não confiava apenas na vigilância sobre os textos dos redatores, para controlar as imagens. O último recurso para o controlo era, não apenas impedir a sua exibição, mas fundamentalmente não permitir mesmo que houvesse filmagens, porque uma bobine, mesmo não sendo exibida, era sempre um risco que ficava em aberto. Permitia-se apenas o reportar de acontecimentos quando as imagens a captar tivessem à partida um potencial propagandístico forte, permitindo reforçar a versão ideológica que o comentário, o texto iria depois explorar. Veja-se o que se passou no chamado “caso Santa Maria”.¹⁷ No dia 24 de Janeiro, o *Telejornal* noticia pela primeira vez, na abertura, o desvio do paquete Santa Maria, ocorrido dois dias antes. O texto lido por Fialho Gouveia destaca o acontecimento como um “ato de pirataria” e não um golpe contra o regime.¹⁸

A 4 de Fevereiro, a RTP apresenta, pela primeira vez, imagens do “caso Santa Maria”, emitindo uma reportagem de 20 minutos com o desembarque dos passageiros na cidade de Recife, no Brasil e respetivo desfecho favorável ao governo português. A RTP tinha reagido rapidamente enviando o redator Vasco Hogan Teves e o realizador Hélder Mendes para o Recife, no Brasil, onde se esperava que o paquete, tomado pelo capitão Henrique Galvão, nas Caraíbas, atracasse. Os repórteres foram enviados para demonstrar como “uma quadrilha de bandoleiros assaltou o Santa Maria”, tal como fora noticiado no *Telejornal*. Durante quatro dias, os desorientados repórteres não souberam do paradeiro do barco, mas tiveram a sorte de encontrar, no Recife, jornalistas

¹⁷ Santa Maria partira de Lisboa, com destino à Venezuela, a 9 de Janeiro de 1961, para uma habitual viagem de cruzeiro. Entre os passageiros estavam 20 membros de um grupo autodenominado DRIL (Direção Revolucionária para a Ibéria Livre) comandado pelo capitão Henrique Galvão. Henrique Galvão, que vivia exilado na Venezuela desde 1959, entrou secretamente, com mais três elementos, em Curaçau, onde o navio fez uma paragem técnica. A sua intenção era atacar Luanda. Os passageiros, 612, que eram maioritariamente turistas americanos, embarcaram na Florida e, a 22 de Janeiro, os homens de Galvão assaltaram e tomaram conta do navio. A 23 de Janeiro o navio atracou em Santa Lúcia para desembarcar 2 pessoas gravemente feridas. Este facto impediu a possibilidade de fazer a viagem até Luanda sem ser detetado. Foi avistado, primeiro, por um navio dinamarquês e depois por um avião norte-americano, onde ia o operador de câmara Hélder Mendes. Galvão decide abortar a tentativa rendendo-se na cidade de Recife, a 2 de Fevereiro.

¹⁸ *Telejornal*, 24-01-1961, Edição da tarde, 18:45

norte-americanos que perseguiram também o acontecimento já que havia cidadãos dos EUA sequestrados. Hélder Mendes conseguiu um lugar no avião que os americanos alugaram para detetar o navio e foi assim que conseguiu imagens inéditas de um grande acontecimento de atualidade.

“Eu, por acaso, indo junto de uma janela, vejo um barco lá em baixo e filmei: era o Santa Maria. Foi a primeira vez que a gente deu imagens do Santa Maria, tiradas de um avião americano lá para baixo. Foi uma questão de puro acaso”.¹⁹ (Mendes, 2003, *História da RTP*).

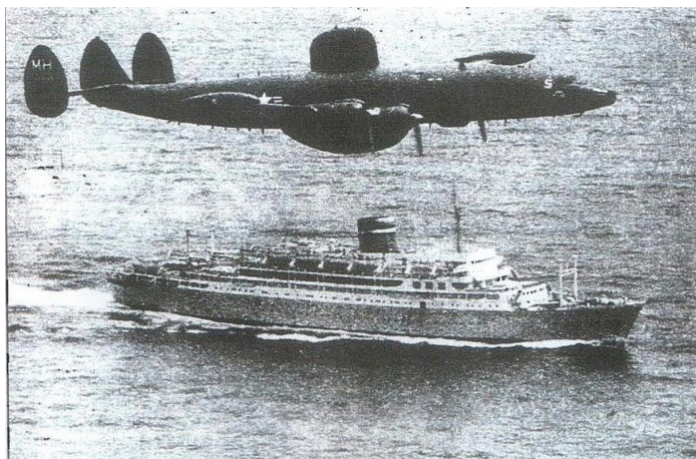


Figura 5. Imagem do Paquete Santa Maria quando avistados pelos repórteres de imagem.
Fonte: Arquivo RTP.

No terreno, Hélder Mendes agiu como um repórter não sujeito à censura demonstrando que, nestes primórdios da RTP, era sobretudo entre realizadores e operadores de câmara que permanecia a mestria da reportagem. Eram eles que conheciam os segredos do agir no terreno, os truques para captar acontecimentos que não voltavam a repetir-se, verdadeiros e invisíveis mestres do instantâneo e de várias gerações de jornalistas de televisão. Hélder Mendes afirma:

¹⁹ Este depoimento de Hélder Mendes é de 2003 e faz parte da página: “Arquivo: História da RTP”, [consultada em.2004-08-06] <http://www.rtp.pt/web/historiartp>.



Figura 6. Salazar rodeado de agentes da Pide na recepção do Santa Maria. Fonte: Arquivo RTP.

“Filmámos tudo quanto podíamos. Filmámos o capitão Henrique Galvão... tudo quanto podíamos filmar a gente filmou. Não seleccionámos nada por qualquer espécie de razão política. Estávamos ali para fazer a informação. Não tínhamos qualquer parti-pris. Depois, como se sabe, havia a censura e se a censura achasse que a gente tinha filmado uma coisa que não devia passar, cortava. Sabíamos perfeitamente que aquilo era um golpe político para pôr em cheque o regime”. (Mendes, 2003, História da RTP).

Mas, mais uma vez, o estratagema de Lisboa resultou. Os filmes eram enviados em bruto para Portugal, as imagens eram seleccionadas e depois sobre elas os redatores construía um texto defendendo o ponto de vista do regime sobre o acontecimento. O mesmo amplo destaque foi dado ao caso em sucessivos dias no *Telejornal*, que acompanhou o percurso do pacote Santa Maria, do Brasil até Portugal. No dia 18 de Fevereiro é emitida, num *Telejornal* especial, uma longa reportagem mostrando a manifestação que fez a recepção ao Santa Maria na Gare Marítima de Alcântara em Lisboa. As imagens da chegada foram ilustradas pelo seguinte, e elucidativo, texto propagandístico em *voz off*:

“(...) Foi a grande surpresa da tarde: Salazar chegou. O chefe do Governo também quis estar presente na hora alta de patriotismo que se vivia na margem do Tejo. Sem escolta, surgiu no meio da multidão que o queria abraçar à viva força e isto, senhores, não é idolatria, é reconhecimento,

agradecimento por tantos trabalhos e cansaças. (...) Aqueles cabelos encanecidos são dias e anos de vigília, no esforço constante de dedicação sem limites. Os Portugueses estão habituados a confiar neste homem que os serve há tanto tempo e continua pobre, não procura riquezas nem honrarias (...)”. (Cádima, 1996: 76).

Desta reportagem saiu a célebre frase de Salazar, proferida nas docas de Lisboa: “Temos o Santa Maria connosco. Obrigado, portugueses!”. Na verdade Salazar não estava sem escolta, porque cinco dos homens que o rodeavam à civil, eram da Pide. Sempre atrás de Salazar seguiam vigilantes o diretor, Homero de Oliveira Matos e elementos da sua escolta pessoal, a chamada “Brigada de São Bento”, que na altura era chefiada por Pereira de Carvalho e integrava o inspetor José Manuel da Cunha Passo (Fig. 6).

O Telejornal e a guerra colonial

“O fator condicionante foi o início das guerras. Houve uma censura rigorosíssima, política e militar em que se passaram anos e anos a contar uma mentira ao país.” (Carlos Cruz, *Seis Décadas de Televisão*, Epi.1, 2021, Arquivo RTP)

Ainda decorria o caso “Santa Maria” quando, em 4 de Fevereiro de 1961 se dão os primeiros incidentes em Angola com os assaltos, em Luanda, à casa de Reclusão Militar, ao quartel da Companhia Móvel da PSP e às cadeias civis de Luanda. Ataques que provocaram algumas baixas entre guarnição e assaltantes. Por coincidência, estava em Luanda uma equipa da RTP que se deslocara com o objetivo de realizar vários documentários em Angola. Horácio Caio²⁰ era o redator. Os restantes elementos da equipa de reportagem eram o operador de câmara António Silva e o realizador José Eliseu. As primeiras imagens que a equipa enviou para o *Telejornal* foram dos funerais das vítimas. Nenhuma imagem foi mostrada dos locais onde houve os confrontos. A reportagem dos

²⁰ Horácio Caio nem estava ainda na redação da RTP embora colaborasse regularmente com o *Telejornal*. Era o chefe do Departamento de Adaptação Cinematográfica na altura em que se deslocou a Angola para redigir os textos dos documentários que ali iriam realizar.

funerais foi emitida em Portugal no *Telejornal* da tarde do dia 5 de fevereiro de 1961:

“Após alguns incidentes ocorridos ontem em Luanda, a cidade regressou à normalidade que nem chegou a perder. Apenas, patrulhas reforçadas vigiam a segurança da população.” (*Telejornal* da RTP, 5 de Fevereiro de 1961).

No dia 17 de Março de 1961, a RTP noticia finalmente os importantes acontecimentos ocorridos no norte de Angola, dois dias antes, a 15 e que assinalam o início da guerra colonial. O locutor Manuel Caetano, abriu o *Telejornal* com um cartão no ecrã que dizia “Terrorismo em Angola”, acompanhado do seguinte texto:

“Novos actos de terrorismo – praticados em perfeito sincronismo com as provocações de propaganda desenroladas nas Nações Unidas e sem dúvida inspiradas e estimuladas pelas mesmas vozes sinistras que no areópago de Nova Iorque incitam à subversão e à violência- voltaram a ensanguentar a terra cinco vezes secular da portuguesíssima Angola” (Caetano, M. *Telejornal* da RTP, de 7 de Março de 1961).²¹

A palavra “portuguesíssima” foi acrescentada à mão em cima do texto dactilografado.

No dia 20 de Março chegavam a Lisboa as primeiras imagens realizadas pela accidental equipa de reportagem da RTP que se encontrava em Angola. Foram apresentadas em edição especial do *Telejornal*, às 22.30 horas. Do extenso texto, lido por Gomes Ferreira faz parte o seguinte texto:

“Ao vermos estas imagens não podemos ficar indiferentes ao que elas tão cristalinamente deixam transparecer. (...) Espólios sagrados de uma pátria ameaçada, eles resgataram com o seu sangue, com o seu exemplo, a afronta com que um bando de vendidos tentou atingir a unidade nacional. (...) A vida não importa. Portugal continuará” (Ferreira, G. *Telejornal* da RTP, 20 de março de 61).

²¹ *Telejornal*, 17-03-1961. Edição da noite, 21:00 horas.



Figura 7. Imagens dos ataques da UPA a 15 de março de 1961. Fonte: Arquivo RTP.

A RTP raramente mostrava imagens violentas, especialmente de acontecimentos ocorridos em território nacional. A lógica que imperava, no *Telejornal*, era a de um caos a Oriente e a Ocidente do mundo, onde toda e qualquer catástrofe era exibida para contrastar com a pacatez, com o clima de alegria e festa e tranquilidade que se pretendia fazer crer que se vivia em Portugal, dentro da bolha do Estado Novo. Mas desta vez as imagens violentas serviam os objetivos do regime. Assim, a equipa em Luanda foi excecionalmente incentivada a filmar a devastação provocada pela ofensiva do movimento independentista de Holden Roberto (UPA)²², em fazendas no norte e que abriu efetivamente a frente da guerra colonial em Angola no dia 15 de Março.

“Aí começámos a tentar acompanhar a tropa a fazer as reportagens. É claro que não nos podíamos meter num automóvel e andar por aquelas picadas. Então quando nos permitiam acompanhávamos colunas militares”²³ (Silva, A. 2003, *História da RTP*).

António Silva, operador de câmara da RTP, foi incorporado num batalhão militar, vestiu a farda de soldado e teve autorização para filmar as

²² A União dos Povos de Angola de Holden Roberto fez vários ataques na madrugada do dia 15 de Março, a localidades do nordeste de Angola. Em Carmona, Aldeia Viçosa e Bessa Monteiro os assaltos provocaram dezenas de mortos dando início à guerra colonial em Angola.

²³ António Silva na página Internet “Arquivo: História da RTP” [consultada em.2004-08-06], <http://www.rtp.pt/web/historiartp>.

aldeias atacadas nas regiões de Maquela do Zombo e Carmona após os ataques. Filmou corpos esventrados, crianças assassinadas, casas queimadas. Na noite de 21 de Março de 1963, uma edição especial do *Telejornal* apresenta a reportagem de 6 minutos filmada pelo repórter António Silva. Horácio Caio enviava alguns elementos mas os textos eram redigidos em Lisboa e lidos, em direto, sobre as imagens filmadas:

“A equipa especial da RTP em Angola envia-nos mais uma reportagem sobre os revoltantes atentados perpetrados por criminosos, a soldo de estrangeiros, contra a integridade do território nacional. (...) A nossa equipa sobrevoou depois Madinga, localidade onde se registou a maior e mais sangrenta tragédia. Aqui, o crime foi cometido com os maiores requintes de maldade. Um grupo de mulheres e crianças, escondidas no capim, foram horrorosamente chacinadas quando se julgavam a salvo da violência” (Mendes, H. *Telejornal* da RTP, 21 de março de 61).

As imagens desta reportagem normalmente, não seriam exibidas na RTP. No entanto, elas foram emitidas exaustivamente, em vários telejornais, de forma a provocar um sentimento de revolta em Portugal arranjando, assim, justificações e legitimidade para a guerra. A eficiência da máquina televisiva, no cumprimento desta tarefa era, aliás, reconhecida, quer dentro quer “fora” do aparelho da RTP. O próprio ministro do Exército, brigadeiro Mário Silva, afirmaria num discurso aos militares, proferido no decorrer de uma cerimónia de partida de tropas no porto de Lisboa:

“À imprensa, à rádio e à televisão que têm tido valiosíssima colaboração, peço-vos que dêem todo o auxílio possível, pois têm sido extraordinários no cumprimento da sua elevada missão” (*Telejornal* da RTP, 12 de Agosto de 61).

Também o jornalista João Coito, que passaria a ser cronista assíduo do *Telejornal* depois do início da guerra, afirmava em 30 de Setembro:

“Nunca, como hoje, a informação portuguesa viveu de tamanha intensidade. E compreende-se que assim seja. Portugal vive neste momento a maior velada de armas de toda a sua história nacional.(...) E, neste capítulo, merece relevo

especial o papel da televisão, cujas câmaras têm estado sempre na primeira linha e têm proporcionado a muitos milhares de portugueses os meios de acompanhar com realismo e verdade a nossa defesa do mundo. (...) Em Angola, não há dúvida, que tem havido um soldado chamado televisão” (Cádima, 1996: 81).

Neste comentário, João Coito expõe claramente o programa destinado ao telejornalismo pelo regime. Sempre que exibidas, as imagens destinavam-se à obtenção de “realismo”, ou seja, serviam de suporte para o comentário ideológico que visava transformar a reportagem num “soldado” ao serviço do regime. O operador de câmara António Silva seria, aliás, condecorado pelo governo assim que chegou a Portugal.

“Eles foram de tal maneira postos à prova, em momentos terríveis, que a certa altura tiveram mesmo que ser substituídos porque não podiam mais” (Neves da Costa, 2003, *História da RTP*)²⁴.

Mas, por outro lado, são muitos os exemplos em que, mesmo com textos propagandísticos da política do governo salazarista, as reportagens eram pura e simplesmente cortadas, devido ao carácter polissémico que algumas imagens podiam gerar. Durante a contraofensiva do Exército Português²⁵, que foi recuperando algumas zonas ocupadas, a censura em Lisboa cortou algumas reportagens, apesar do seu texto apologético:

“A povoação de Bombo foi recuperada por uma força militar que a recuperou, com êxito, numa operação de limpeza. Apesar de atacada à saída para Lucunga a força atingiu o seu objetivo sem sofrer baixas e infligindo-as ao inimigo: Foi rezada missa campal durante a tarde de ontem na histórica

²⁴ Neves da Costa era o redator que pertencia ao Telejornal e foi destacado com o operador de câmara Serras Fernandes para substituir Horário Caio, António Silva e José Eliseu na cobertura da guerra em Angola. Acompanharam a coluna militar que tomou Nambuangongo e no final do ano de 1961 cobriram a invasão indiana de Goa.

²⁵ A contraofensiva do Exército Português iniciou-se em Maio de 1961, quando os primeiros contingentes de soldados portugueses desembarcaram no porto de Luanda. O momento mais significativo desta contraofensiva foi a tomada do quartel-general dos soldados da UPA, situado em Nambuangongo, no dia 9 de Agosto, acompanhada pela equipa da RTP Neves da Costa e Serras Fernandes.

fortaleza de Dembe, onde foi hasteada a bandeira nacional com grande solenidade” (*Telejornal* da RTP, 5 de junho de 61).²⁶

Nada neste texto parece incómodo do ponto de vista ideológico para o regime e, efetivamente, não o é. Mas para o censor, o problema foram as imagens do hastear da bandeira e a interpretação que delas se poderia retirar.

Na verdade, as arriscadas reportagens de 1961 de Horácio Caio, António Silva, Neves da Costa e Serras Fernandes, ainda que visadas pela censura, não mais se repetiram, da mesma forma e com a mesma autonomia, enquanto durou o conflito no Ultramar.

Os serviços militares sempre se deram mal com os repórteres de guerra. Sempre lhes puseram entraves, sempre os receberam mal. Talvez tenham uma certa razão mas não há dúvida que quando chegámos lá [Angola] receberam-nos mal. Depois de tanto insistirmos lá nos meteram nuns aviões, demos uma volta e aterrámos outra vez: ‘Ah! O senhor Major então a guerra é isto? Voltou-nos as costas e nunca mais conversámos com os militares.’ (Neves da Costa, *Repórteres de guerra*, RTP MEMÓRIA, 2010)

A guerra, na RTP, foi-se extinguindo, centrando-se quase exclusivamente nos longos depoimentos de boas festas dos soldados e que eram recolhidos pelas equipas de reportagem, durante o ano, para serem exibidos pelo Natal e Ano Novo: “Desejo aos meus familiares votos de Feliz Natal e Próspero Ano Novo”, ou “Adeus e até ao meu regresso” foram frases que de tão repetidas ficaram nos ouvidos dos portugueses

Nos inícios de 1962, logo depois do ataque falhado ao quartel de Beja, protagonizado pelo capitão Varela Gomes, o Serviço de Informação Pública das Forças Armadas, enviou aos órgãos de informação uma circular, classificada de “confidencial”, que limitava ao máximo o serviço de reportagem pelos jornalistas de imprensa, rádio e televisão. Eram as “*Normas de segurança a observar na publicação, radiodifusão ou televisão de notícias, crónicas, reportagens, fotografias e filmes relativos à acção das forças (Exército, Armada e Força Aérea) no Ultramar*”. Nesta nota determinava-se que:

²⁶ *Telejornal*, 5-06-1961. Edição da noite, 21:00 horas.

“(…) As notícias relativas a partidas e chegadas de forças militares somente podem ser difundidas depois da partida ou chegada dos navios, aviões ou comboios”. Em caso algum podem ser indicados os portos, aeroportos, estações de destino e as rotas. (...) Não devem ser publicadas e difundidas *notícias* que afectem a moral das forças militares. Exemplos. Notícias inferiorizando o comportamento das tropas; casos de deserção ou defecção; notícias relativas à falta de qualidade do armamento; a casos de indisciplina; fotografias ou filmes em que os elementos das forças armadas sejam apresentados mal uniformizados, em atitudes incorrectas, etc. (...) Proíbe-se também a referência noticiada, ou televisiva, a quaisquer acções em que as forças armadas utilizem armamento pesado (artilharia, lança-chamas, armas anti-carro, etc.) ou aviação (ataques ao solo e bombardeamento).”²⁷

Os efeitos destas ordens revelar-se-ão imediatamente nos programas de informação. Apesar de, no terreno, os repórteres da RTP continuarem a recolher imagens impressionantes da guerra elas raramente são exibidas.

“A gente filmava tudo aquilo que era possível filmar e que nos convinha filmar para contar uma história, depois vinha tudo para Lisboa e em Lisboa deixava de ser connosco. Nós mandávamos a matéria-prima e depois cá era trabalhada”. (Neves da Costa, *Repórteres de guerra*, RTP Memória, 2010)

O Serviço Nacional de Informações das Forças Armadas passou também a cobrir a guerra através das equipas dos Serviços Cartográficos do Exército.

Em muitos dos programas de informação sobre a guerra colonial, exibidos na RTP, as imagens de propaganda das Forças Armadas são misturadas com as obtidas pelos repórteres da RTP. O Estado-Maior das Forças Armadas passou a elaborar programas de reportagem com missões de guerra já preparadas (nalguns casos encenadas) para serem acompanhadas pelas equipas da RTP. Vasco Hogan Teves²⁸ confessou que, muitas vezes, as bobines preparadas pelas equipas dos vários ramos da Forças Armadas, eram entregues à porta das instalações da RTP e com

²⁷ Excerto de uma circular do SIPEA de 10-1-62.

²⁸ Depoimento de Vasco Hogan Teves em depoimento feito em exclusivo para esta investigação em Abril de 2022.

ordens para irem, imediatamente, para o ar. Por exemplo, em 1967, no aniversário do 15 de Março, a RTP passou mais um programa evocativo do início da guerra colonial. Chamou-se *Nas Três Frentes* e mostrou a encenação de imagens foi um dos recursos usados pela propaganda de guerra:

“Nos caminhos de África lutam soldados e marinheiros. Na terra e no ar, os militares combatem por uma causa que é a de todos os portugueses. Nos caminhos de África, seja na terra, no ar ou na água, as Forças Armadas ganham a batalha que, em nome do Ocidente, travam contra o comunismo internacional.” (*Nas Três Frentes*, 1967 Arquivo RTP)

Sob a cobertura da reportagem, os propagandistas do regime construíam a imagem da guerra que mais lhes interessava para consumo interno. O filme começa com as imagens de pura reportagem, captadas no início da guerra, mostrando os estragos causados pelos ataques da UPA, no Uíge, seguindo-se as imagens reais da ofensiva sobre Nambuangongo.

“A marcha sobre Nambuangongo viria a constituir um dos mais profundos golpes vibrados nas veleidades dos bandoleiros. A arrancada heroica terminaria em momentos de profunda emoção. Brilharam as lágrimas nos olhos dos soldados, [nas imagens não se vê nenhum soldado a chorar] quando no mastro improvisado viram flutuar a bandeira nacional.”²⁹ (*Nas Três Frentes*, 1967 Arquivo RTP)

As imagens acompanham, depois, uma missão da Força Aérea no interior de Angola.

Seguem-se várias cenas, bem filmadas, de operações do Exército e da Armada, na Guiné-Bissau e em Moçambique. A sequência filmada na Guiné mostra, por exemplo, como o exército defende a população trabalhadora:

²⁹ “*Nas Três Frentes*”, in Arquivo RTP, Arquivo Histórico e Operacional da RTP, 1967.

“Se apesar de tudo os bandoleiros ousam atacar, os trabalhadores deitam-se disciplinados e serenos. Imóveis, esperam que os guardas tratem da defesa. A guarnição militar entretanto veio do quartel e avança pondo o inimigo em debandada [Não se vê o inimigo, nem feridos, nem prisioneiros]. A flagelação mais uma vez não teve consequências.” (*Nas Três Frentes*, 1967 Arquivo RTP)

Toda a sequência é apresentada como se tratasse de um ataque real mas, no momento em que se ouvem tiros e toda a gente se deita, só o operador de câmara fica de pé, impávido e sereno, realizando com toda a tranquilidade as suas imagens. Os militares debaixo de fogo intenso usam apenas os bonés de pano e não os capacetes de guerra. As fardas estão impecáveis, não há sujidade nem feridos. Apresenta-se uma guerra limpa, higiénica, sem vítimas e moralmente justa. Não existe som real na reportagem, que é toda sonorizada com música de orquestras sinfónicas ou marchas militares. Esta conjugação de escritas permite ir construindo o sentido dramático, épico ou heroico consoante as circunstâncias. O som dos tiros é nitidamente de pós-produção áudio. O som em vivo é criteriosamente gerido dentro da reportagem. No caso da sequência do ataque “traíçoeiro” aos trabalhadores, de repente o oficial de transmissões aparece em “vivo” a dizer: “Grupo de população que trabalhava na Bolanha foi flagelado pelo inimigo mas não houve incidentes graves.”³⁰

Em toda a reportagem só se ouvirá em duas outras ocasiões o som real das imagens: quando o controlador de tráfego aéreo autoriza a descolagem de um avião e quando um soldado, prestes a partir em missão, diz:

“Eu ainda peço para que nas vossas preces recordem sempre os “nossos colegas que têm deixado, com o seu sangue marcado, o seu nome nesta província ultramarina.”³¹

Se as imagens eram temidas, o som real ainda o era mais. O som reforça a autonomia das imagens sobre o vivido, tornando a natureza

³⁰ Programa *Nas Três Frentes*, 1967 Arquivo RTP.

³¹ Pequeno depoimento de um soldado não identificado em *Nas Três Frentes*, 1967 Arquivo RTP.

própria dos acontecimentos, mais vulnerável à instrumentalização e à ideologia dos comentários. O som é o “real da imagem”, não o real que resiste e insiste pelas imagens, mas o limite de irredutibilidade que resiste à articulação e à disciplinarização que o texto propagandístico deseja impor. Sem que houvesse metafísica para estas matérias, estranha-se, portanto, a notável intuição que os controladores de imagens do regime tinham para dominar as coordenadas interiores da reportagem e da escrita televisiva. Se as imagens são censuradas, depuradas, o som é, nestas reportagens sobre a guerra, pura e simplesmente anulado. A aliança que intensifica o efeito de reportar televisivo, a imagem e o som síncronos, é desligada para uma melhor manipulação. Desconhecemos se os censores do regime estudaram a melhor maneira o poder do efeito “*direct cinema*”, mas controlavam- no ainda que através de truques pouco refinados.

Uma outra cena, que parece ser prova de uma falsa operação militar, passa-se em Moçambique. Acontece a um batalhão de soldados num local e num tempo nunca identificados. A câmara filma uma coluna de camiões e de repente, na frente, rebenta uma mina. Não faz estragos e os soldados saltam imediatamente para a beira do caminho, começam a rastejar e a disparar intensamente. Todos saltam menos o operador de câmara, que continua a filmar, de pé, em cima do camião. Em seguida, as imagens acompanham os soldados, rastejando pelo capim, disparando freneticamente e parecendo proteger-se dos tiros. O câmara continua a filmar de pé, acompanhando-os calmamente, enquadrando com arte como se estivesse a realizar um filme.

Consultando algumas das imagens em bruto, no Arquivo da RTP, a partir das quais se fez a seleção de planos para montagem final de “Nas Três Frentes”, é possível verificar que as imagens mais violentas, como o resgate do corpo de um soldado morto na frente de combate, na Guiné-Bissau, não foram incluídas. Optou-se, antes, por colocar o transporte de um ferido de helicóptero onde o operador de câmara teve, até, possibilidade de filmar a sequência em vários ângulos, contando para tal com um ferido muito paciente e com ligaduras muito limpas.³² Em entrevista

³² Para que seja possível filmar uma cena de vários ângulos, é preciso que a mesma acção seja repetida tantas vezes quantos os planos desejados pelo realizador.

que nos concedeu em 2003, Vasco Hogan Teves afirma que a censura nem se preocupava com as peças da guerra colonial no *Telejornal*, porque: “já estavam controladas de antemão.”

Durante o período em que durou a guerra colonial nas três frentes, Guiné, Angola e Moçambique decorria também a guerra do Vietname onde os Estados Unidos estavam envolvidos diretamente combatendo no terreno contra o regime comunista do Vietcongue.

Para demonstrar mais uma vez o quão refinada e complexa foi a política visual televisiva posta em jogo pelo salazarismo, é interessante comparar a forma como o *Telejornal* foi reportando a guerra colonial e a guerra do Vietname.

Precisamente no dia em que foram descobertos os corpos do general Humberto Delgado e da sua secretária Arajaryr Campos, 25 de Abril de 1965, investigámos o alinhamento do *Telejornal* desse dia. Verificámos que nada foi noticiado sobre Delgado mas foram lidos dois comunicados sobre o conflito em Angola que nunca era referida como uma guerra. O primeiro comunicado tinha o seguinte texto:

“Segundo revela um comunicado distribuído em Luanda e relativo à actividade das Forças Armadas no período de 14 a 21 do corrente, a acção das nossas forças desenvolveu-se com vista à protecção e apoio das populações e a actuar nas áreas e refúgio onde se acoitam os bandoleiros.” (RTP – Arquivo de Emissão Programas – *Telejornal*, 24 de Abril de 1965)

Logo em seguida foi lido um segundo comunicado que afirmava:

“Os bandoleiros, em consequência da actividade desenvolvida pelas nossas forças sofreram numerosas baixas. As actividades dos terroristas continuaram a ser muito reduzidas, assinalando-se apenas algumas fracas reacções e flagelações à movimentação das forças militares nas regiões dos Dembos e da Serra da Mucaba.”³³ (RTP – Arquivo de Emissão Programas – *Telejornal*, 24 de Abril de 1965)

³³ *Telejornal*, 24-04-1965. Edição da noite, 21:00 horas.

Era assim que a guerra aparecia normalmente nos telejornais da RTP, através de comunicados, onde o visto do censor estava bem vincado, dando escassas informações, sempre com muitas expressões propagandísticas como “terroristas”, “turras”, “bandoleiros” e raramente acompanhadas de imagens. As imagens da guerra colonial passavam normalmente em programas especiais como o que acabámos de analisar chamado *Nas Três Frentes*.

Nesse mesmo dia 24 de Abril de 1965, o TJ dedica um período muito mais alargado às notícias da guerra do Vietname, sempre acompanhadas de imagens. Um dos textos noticia o seguinte:

“Nas últimas 48 horas verificaram-se vários atentados no Vietname do Sul. Na madrugada de quinta-feira, um grupo vietcongue atacou um jeep da administração a uns 20 quilómetros da capital. Ao fim da tarde do mesmo dia, o posto de Rach-Dong perto de Saigão, foi alvejado com tiros de morteiro. Os defensores do posto, apoiados pela artilharia governamental, rechacaram os agressores. Na noite de ontem foram mortas duas mulheres pela explosão de uma granada a uns 60 quilómetros da capital. (RTP – Arquivo de Emissão Programas – *Telejornal*, 24 de Abril de 1965)

Enquanto o noticiário sobre a guerra colonial portuguesa é vago, adjetivado e propagandístico, o mesmo serviço de notícias, apresenta a guerra do Vietname de forma mais precisa, jornalística e muito mais desenvolvida.

O *Telejornal* do dia 24 de Abril de 62, remata este alinhamento com um peça pretende que mistificar a ideia de que Moçambique nem sequer é um país em guerra. A notícia tem por título “Turistas em Moçambique” e inicia-se da seguinte forma:

“De ano para ano, Moçambique está a tornar-se um verdadeiro “oásis de turismo” na África Oriental. Lourenço Marques é, naturalmente, o maior centro de afluxo de turistas. Só no último fim-de-semana oito mil estrangeiros “invadiram a nossa bela urbe do Índico”. (RTP – Arquivo de Emissão Programas – *Telejornal*, 24 de Abril de 1965)

A guerra colonial aparece tímida no *Telejornal* enquanto a guerra do Vietname é contada em pormenor. O *Telejornal* mostra lá fora o que não

pode mostrar dentro do país. Como se explica esta dualidade de critérios?

Este mesmo padrão foi seguido para muitos outros casos semelhantes. A guerra colonial em comparação com a guerra do Vietname; o assassinato do General Delgado versus o homicídio Che Guevara e a crise estudantil na Sorbonne, em França no Maio de 68, quando comparada com as crises académicas em Portugal de 62 a 69. Esta estratégia de informação a que que chamei “espetáculo do sigilo” é recorrente no *Telejornal* e não se altera com o marcelismo a partir de 1968.

O caso Delgado

O caso do assassinato de Humberto Delgado é exemplar desta linha de orientação da informação televisiva. O corpo do general, desaparecido desde 13 de Fevereiro, foi encontrado em Vilanueva Del Fresno, junto à fronteira com Portugal, no dia 24 de Abril de 1965, mas a notícia só foi conhecida em Espanha a 27 de Abril, e divulgada pelos jornais no dia seguinte, 28 de Abril, em Portugal.

Os jornais portugueses citaram as agências de notícias que, a partir dos correspondentes em Madrid, revelaram os pormenores da macabra descoberta e atribuíam aos “companheiros de viagem a autoria do crime”, concluindo tratar-se de um “episódio da luta de facções no seio da oposição clandestina portuguesa”.

Na edição da noite (21.00 horas), a meio do alinhamento do *Telejornal*, é lido um texto, não assinado, que diz o seguinte:

“Os jornais de hoje publicam telegramas da *France Press* e da *Reuters*, noticiando terem sido encontrados, em Espanha, três cadáveres, um dos quais apresentando certos elementos de identificação que teriam levado a concluir tratar-se do Sr. Humberto Delgado, desaparecido há meses: Não há confirmação oficial da identificação mas o Sr. Henrique Cerqueira – lugar-tenente daquele outro senhor em Rabat – acusou hoje, naquela cidade, o partido comunista de ser o responsável pelo eventual assassinio do Sr. Humberto Delgado.” (RTP – Arquivo de Emissão Programas – *Telejornal*, 24 de Abril de 1965)

Sem investigação e citando testemunhos pouco credíveis,³⁴ a redação da RTP alinhou imediatamente na estratégia do regime que visava impugnar a autoria do crime ao partido comunista. Para Rui Cádima:

“O tratamento político deste crime (...) é bem um exemplo claro da forma como se produzia diariamente a informação televisiva: mais do que oficiosa, contra-informativa e delatória (cumprindo afinal o que a própria propaganda exigia), a informação da RTP situava-se sempre, designadamente nas situações mais comprometedoras para o regime, aquém das próprias declarações oficiais, sendo claro, por exemplo, no assassinato do general Humberto Delgado, que se ficou a saber mais, um tanto paradoxalmente, sobre este crime, através dos discursos televisivos de Salazar que propriamente através do *Telejornal*” (CADIMA, 1996, 149)

Nos dias seguintes, o *Telejornal* não volta a referir-se ao caso. A breve notícia de dia 28 de Abril, a meio do alinhamento, inicia e encerra na televisão portuguesa, o extraordinário caso do assassinato do General Humberto Delgado, que depois do 25 de Abril, ainda iria fazer correr rios de tinta. Um dos acontecimentos do século XX em Portugal foi resolvido pelo *Telejornal* em breves linhas

No dia 10 de outubro de 1967, a edição da tarde do *Telejornal*, (19:30) abre o noticiário com a morte de “Che” Guevara:

“Na sua emissão destinada à América Latina, a rádio de Havana transmitiu sem comentários, a informação proveniente de La Paz anunciando a morte provável de Ernesto “Che” Guevara. A rádio cubana precisou, segundo notícia publicada pelo governo boliviano, que Guevara tinha sido morto durante um recontro que causou quatro mortos e cinco feridos nas forças governamentais, enquanto os guerrilheiros tiveram três mortos e dois prisioneiros.” (RTP – Arquivo de Emissão Programas – *Telejornal*, 10 de Outubro de 1967)

³⁴ Só um mês depois do 25 de Abril, mais concretamente no dia 29 de Maio de 1974, António Semedo, ex-funcionário do posto fronteiriço de São Leonardo revelou os nomes da brigada da Pide, liderada pelo inspetor Rosa Casaco, responsável pela armadilha que vitimou Humberto Delgado.

É de notar o tom sóbrio e jornalístico desta notícia lida por Fialho Gouveia, que abriu nesse dia, como seria normal segundo os critérios editoriais jornalísticos de qualquer órgão de comunicação social do mundo, o *Telejornal*. “Che” Guevara não é nomeado de “terrorista” ou “bandoleiro” ou associado ao comunismo. É apenas um “guerrilheiro”.

Na edição da noite, às 21.30 horas o *Telejornal*, continua a seguir o acontecimento e acrescenta mais pormenores, numa peça com o título “O que se sabe sobre Che Guevara”:

“Peritos da C.I.A e do governo boliviano encontram-se actualmente em Vallegrande para proceder à identificação do cadáver do guerrilheiro que se supõe ser “Che” Guevara, indica o enviado especial naquela vila do jornal de La Paz *Diário*.” (RTP – Arquivo de Emissão Programas – *Telejornal*, 10 de Outubro de 1967)

Nos dias seguintes o *Telejornal* continuou a noticiar todos os pormenores da morte de Ernesto “Che” Guevara, um combatente do comunismo internacional, um líder revolucionário que pretendia implantar no mundo um modelo a que o Estado Novo se opunha de forma férrea. “Che” Guevara estivera em Brazzaville em 1965 onde se reuniu com Agostinho Neto líder do MPLA. Porque é que o *Telejornal* esconde praticamente a morte de Humberto Delgado e não censura os acontecimentos relacionados com morte de um outro opositor ideológico do regime como era Ernesto “Che” Guevara?

O Telejornal e a crises académicas

No dia 17 de Abril de 1969, o Presidente da República Américo Tomás (Fig.8) desloca-se a Coimbra para inaugurar e edifício da secção de Matemáticas da Universidade.

Mas o grande acontecimento desse dia foi o pedido que Alberto Martins, Presidente da Associação Académica de Coimbra, (Fig. 9) fez à mesa, em nome dos estudantes, para intervir na sessão, expondo alguns problemas da Universidade. Foi-lhe recusada a palavra mas recebeu uma

enorme salva de palmas e a sessão foi interrompida abruptamente. Alberto Martins seria preso e interrogado pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) ainda nessa mesma noite.



Figura 8. Américo Tomás à chegada à Universidade de Coimbra.

Fonte: Secção Fotográfica da AAC.



Figura 9. Alberto Martins em nome da AAC pede a palavra.

Fonte: Secção Fotográfica da AAC.

À noite o *Telejornal* da RTP passa uma peça televisiva com o resumo da visita de Américo Tomás a Coimbra mas não refere os incidentes. A cerimónia foi acompanhada por uma equipa de reportagem da televisão como era costume. RTP filmava, com longos destaques no *Telejornal*, todas as deslocações do Presidente da República. Nas imagens em bruto

que existem na RTP pode ver-se Alberto Martins sentado na sala mas a sua inesperada intervenção não foi sequer filmada.

Também não há imagens dos cartazes reivindicativos que são ostentados pelos estudantes e que são bem visíveis nas fotografias (Fig.10) feitas pela secção fotográfica da Associação Académica.



Figura 10. Estudantes com cartazes de protesto.

Fonte: Secção Fotográfica da AAC.

No entanto a reportagem televisiva conseguiu enquadrar o Presidente da República a chegar à Universidade sem nunca se verem os cartazes.

No dia 22 de Abril de 1969, oito estudantes são suspensos e proibidos de assistir às aulas na sequência dos incidentes ocorridos cinco dias antes mas o *Telejornal* nada noticia. Em Coimbra, a Assembleia Magna da AAC, decretou luto académico e os alunos substituíram as aulas por reuniões e debates precisamente na sala nova da Universidade. Só no dia 30, passados oito dias de agitação estudantil, a RTP refere pela primeira vez, a crise académica de Coimbra, mas através de uma nota do Ministério da Educação, que é lida na íntegra, logo a abrir o *Telejornal*. A nota sustenta que:

“Foram distribuídos, em Lisboa, panfletos marcando manifestações subversivas para a área da Universidade de Lisboa. Sabe-se que os estudantes são completamente alheios a tais projectos mas poderão ver-se envolvidos neles em virtude da necessidade de comparecerem às aulas.” (RTP – Arquivo de Emissão Programas – *Telejornal*, 22 de Abril de 1969)

O Governo anuncia, nesta mesma nota, que tomou a decisão de encerrar os edifícios das Faculdades de Letras, Direito, Medicina e Farmácia da Universidade de Coimbra a partir do dia seguinte, 1 de maio. Nessa noite, após o *Telejornal*, o Ministro da Educação, José Hermano Saraiva dirigiu-se em direto ao país.

“Dada a evolução dos factos de indisciplina que nos últimos dias se têm verificado na Universidade de Coimbra considerarei vantajoso pôr o país ao corrente da situação” (“Comunicação ao país do Ministro da Educação Nacional” – Arquivo da RTP, Abril de 1969)

Para os portugueses que viram nessa noite a emissão televisiva, a comunicação do Ministro da Educação deve ter sido uma completa surpresa porque o ministro conta o que realmente aconteceu durante a cerimónia do dia 17 e que a televisão não mostrou.

“Os factos foram os seguintes: Quando decorria a inauguração do novo edifício da Secção de Matemáticas da Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra e depois de terem usado da palavra os dois primeiros oradores que mal se conseguiram fazer ouvir no meio da vozeria dos estudantes que enchiam o recinto e a escadaria anexa, um aluno da Universidade dirigiu-se ao Chefe do Estado e pediu para falar na qualidade de representante dos estudantes de Coimbra. Essa intervenção foi imediatamente sublinhada por uma ruidosa e demorada manifestação dos estudantes presentes. O senhor Presidente da República de pé e fitando de frente o aluno que se lhe dirigira afirmou que se seguia no uso da palavra o senhor Ministro das Obras Públicas. Nova e demorada manifestação desrespeitosa que se seguiu a esta decisão tomada aliás com a maior firmeza.” (“Comunicação ao país do Ministro da Educação Nacional” – Arquivo da RTP, Abril de 1969)

José Hermano Saraiva apresenta uma versão favorável ao regime mas relativamente concreta dos factos. Mas esta comunicação ao País, feita por um governante, demonstra, a qualquer espectador atento que a reportagem televisiva, emitida no dia 17 no *Telejornal*, tinha sido uma farsa. O Ministro relata toda uma sequência de acontecimentos que a reportagem televisiva não mostrou:

“Quando encerrada a sessão em conformidade com o programa previamente elaborado com o senhor Presidente e as autoridades verificaram-se mais uma vez manifestações de grave desrespeito, sendo necessário abrir caminho perante uma massa de cerca de três centenas de estudantes que se tinha aglomerado e que em coro bradavam protestos e expressões incompatíveis com o respeito devido à presença naquele lugar do supremo magistrado da nação. Foi isto que se passou.” (“Comunicação ao país do Ministro da Educação Nacional” – Arquivo da RTP, Abril de 1969)

Nesta comunicação ao país o Ministro conta, ao país, tudo o que a televisão, até aí, não tinha ainda mostrado da crise académica: a suspensão dos dirigentes e a greve às aulas. No dia 6 de Maio, o Ministro da Educação decreta o encerramento da Universidade de Coimbra embora tenha mantido as datas para a realização dos exames.

No dia 2 de Junho, data marcada para o início dos exames, os estudantes também fazem greve às provas e desenvolvem ações públicas de protesto em Coimbra. Promovem reuniões às quais assistem multidões de estudantes. Distribuem balões, colocam pregos e cardos nas ruas para atrapalhar as forças da Guarda Nacional Republicana. A cidade está toda vigiada pela GNR (Fig. 11)³⁵. O *Telejornal* não só não envia nenhuma equipa de reportagem, como nem sequer noticia os acontecimentos.



Figura 11. GNR a cavalo cortando acessos à Cidade Universitária de Coimbra
Fonte: Secção Fotográfica da AAC.

³⁵ Foto da Secção Fotográfica da Associação Académica de Coimbra.

No dia 22 de Junho a RTP decide não transmitir em direto o jogo da final da Taça de Portugal entre a Académica e o Benfica ao contrário do que era habitual e do que estava previsto. À noite, o resumo da final da Taça de Portugal é a última peça a ser exibida no *Telejornal* e não é feita nenhuma referência aos protestos dos estudantes que encheram as bancadas do Estádio Nacional com cartazes de protesto contra a prisão de 36 estudantes (Fig. 12)



Figura 12. Cartazes de protestos nas bancadas do Estádio Nacional
Fonte: Secção Fotográfica da AAC.

Durante todo o período em que durou a chamada “Crise Académica de 69”, não houve praticamente nenhum tratamento jornalístico do tema na televisão portuguesa. Mais uma vez, o mais importante órgão de informação do país não produziu uma única peça jornalística sobre um dos acontecimentos marcantes da vida pública portuguesa na segunda metade do século XX.

Um ano antes, em 1968, quando começaram os protestos dos estudantes em Paris, a RTP também começou por não noticiar nada no dia 3 de Maio. Mas três dias depois o *Telejornal* já noticiou os violentos confrontos que aconteceram no dia 6 de maio. Foi a primeira noite de barricadas no Bairro Latino e foram estes confrontos violentos com a polícia de choque que tornaram os acontecimentos de Paris, na Sorbonne notícia em todo o mundo. O pivô da RTP, Henrique Mendes,

diz que a polícia bloqueou as ruas de acesso à Sorbonne, mas os estudantes realizaram uma manifestação violenta empunhando bandeiras vermelhas e cantando a “Internacional Comunista”. A RTP continuou a acompanhar a crise de Maio de 68 em Paris, mostrando sempre as violentas imagens dos confrontos entre estudantes e polícias. As peças do *Telejornal* descreveram os acontecimentos com bastante detalhe e em reportagens desenvolvidas. O texto noticioso chegava a detalhar pormenores deste género: “o ar era irrespirável e o fumo das granadas é tão denso que mal se vê”. Concluiu-se que os responsáveis pelo *Telejornal* da RTP decidem mostrar a violência ocorrida em França e ocultar, um ano depois, acontecimentos semelhantes ocorridos em Portugal.

Como já referimos esta decisão editorial foi idêntica à tomada para a Guerra do Vietname quando comparada também com a Guerra Colonial portuguesa em África. Enquanto a Guerra do Vietname era noticiada todos os dias com amplas descrições dos combates, a guerra colonial portuguesa era resumida num boletim seco e curto que falava sobretudo das zonas libertadas, dos bandoleiros e terroristas mortos ou presos. Informação que normalmente era lida pelo pivô e apresentada sem imagens. O mesmo padrão foi seguido para a notícia do assassinato do General Humberto Delgado quando comparada com a morte de Che Guevara. Delgado foi referido, uma única vez, numa única edição do *Telejornal*, num texto curto e delatatório, enquanto o homicídio de Che Guevara abriu um *Telejornal* e o caso foi seguido ao longo de vários dias com textos de rigor jornalístico.

A interpretação desta aparente contradição, de mostrar lá fora o que se negava a dar a ver televisivamente em Portugal, já foi analisada nalguns estudos importantes como os de Rui Cádima³⁶. Os assuntos mais polémicos que aconteciam em território nacional só eram referidos pelos próprios responsáveis políticos, através de intervenções em direto na televisão, ou através de notas oficiosas lidas pelos locutores no telejornais ou pelos comentadores autorizados pelo regime. A interpretação desta aparentemente contraditória estratégia refere normalmente que o mais importante órgão de comunicação da altura, a RTP, foi controlado de forma sufocante e foi um instrumento que ajudou a prolongar o regime

³⁶ Cádima, Francisco R. 1996. Salazar, Caetano e a Televisão Portuguesa. ed. 1, 1 vol., ISBN: 96-588/96. Lisboa: Editorial Presença

de Salazar e Caetano. A explicação para o facto da RTP recusar transmitir, em Portugal, imagens de acontecimentos semelhantes a outros ocorridos no estrangeiro, como a morte de Che Guevara, o Maio de 68, a Primavera de Praga ou a Guerra do Vietname, parece estar na visão do director do *Telejornal*³⁷, que entendia que mostrar o caos nos países comunistas ou mesmo nos países democráticos ajudava a transmitir ao povo, por contraste, uma sensação de segurança em Portugal, como um país em que não se passava nada de grave.

Um comentário feito no programa semanal da RTP TV 7, por João Coito, um dos jornalistas comentadores da RTP, parece confirmar esta linha editorial do director do *Telejornal*:

“Bastou-nos observar a paisagem do mundo circundante para ver até que ponto temos de estar grato à incontestável honestidade e à irrefragável coragem moral e física do grande patriota”³⁸. (RTP – Arquivo de Emissão Programas – TV 7, 7 de maio de 1969)

O “grande patriota” é, nas palavras de João Coito, Salazar. No entanto a lógica dos media é por vezes contraditória nas causas e nos efeitos, e este estranho caso da política editorial do *Telejornal*, da responsabilidade de Manuel Maria Múrias, exige uma certa desconfiança crítica. Gostaríamos de problematizar mais, esta curiosa política de informação censória que o regime do Estado Novo, tanto no período de Salazar como no tempo de Marcelo Caetano, pôs em prática na RTP.

Em primeiro lugar não parece oferecer dúvidas que a censura de informação trás vantagens ao regime que a define e aplica. Mas quais as razões para não mostrar absolutamente nada em vez de mostrar algo que se pode censurar (falamos especificamente de imagens de reportagem, ainda que seja numa visão manipulada dos acontecimentos)? Na altura era difícil que fosse o povo, por inteiro no país, o alvo desta censura televisiva. Havia em Portugal 300 mil televisores registados em 1969. Eram as elites, as que viviam nas cidades, especialmente em Lisboa, Coimbra e Porto, que possuíam a maioria destes televisores. As greves académicas, tanto a

³⁷ Manuel Maria Múrias foi chefe Divisão de Programas de Informação e Actualidades da RTP, de 23 de Dezembro de 1963 a Abril de 1969

³⁸ Alinhamento de TV 7, 2.^a ed., do dia 7-05-1969. Área Museológica e Documental do NEMASP da RTP

de 62 como a de 69, não eram acontecimentos fáceis de esconder a estas elites. As manifestações aconteciam nas ruas, as cargas policiais também. Ao bloquear a captação de imagens, destes acontecimentos contestatários, e a sua posterior difusão na televisão, pensamos que o regime não procurava manter todos os portugueses na ignorância, fazendo de conta que os acontecimentos não existiam como parece ser a lógica censória normal. Aliás parece até ridícula esta estratégia de não mostrar os assuntos polémicos nas reportagens televisivas, para depois, os governantes virem à televisão falar desses assuntos discutindo-os em direto como fez o Ministro da Educação e como o fazia regularmente Marcelo Caetano nas *Conversas em Família*. A comunicação de José Hermano Saraiva relatando o que tinha acontecido, na sala do Senado em Coimbra, é uma clara confissão do regime, perante os espectadores, de que a reportagem televisiva, emitida dias antes, tinha sido uma farsa. Qual a razão para fazer cair desta forma a máscara da censura? Verificámos, consultando os alinhamentos dos telejornais³⁹, que também na crise académica de 62, a cobertura televisiva da RTP foi idêntica. Os assuntos só apareceram no *Telejornal* sob a forma de uma nota oficiosa⁴⁰ emanada do Ministério da Educação Nacional e lida na íntegra pelo locutor das *Últimas Notícias*:

NOTA Oficiosa do Ministério da Educação Nacional:



A propósito de uma projectada comemoração do "Dia do Estudante", elementos de acção declaradamente subversiva tentaram desviar das actividades escolares alguns estudantes universitários, liceais e até das escolas do magistério primário e colégios particulares, com o pretexto de reuniões, colóquios e convívios a efectivar em Lisboa nos dias 24, 25 e 26.

Figura 13. Nota do MNE lida no *Telejornal* de 24 março de 1962.

Fonte: RTP – Arquivo de Emissão Programas.

³⁹ Os alinhamentos dos Telejornais são consultáveis na Área Museológica e Documental do NEMASP (Núcleo Museológico e de Apoio ao Serviço Público) da RTP.

⁴⁰ Alinhamento de *Últimas Notícias* do dia 24-3-1962. Área Museológica e Documental do NEMASP da RTP

Nesta pesquisa deparámo-nos também com um caso que pode ser lido ou como gralha involuntária do alinhamento do *Telejornal* ou como perversão do diretor do *Telejornal* dirigida aos espectadores. No dia 6 de Maio de 1969, o Governo decide encerrar definitivamente a Universidade de Coimbra. Não há nenhuma referência ao assunto no *Telejornal* desse dia. Mas no dia seguinte, 7 de Maio, o *Telejornal*⁴¹ noticia que na Holanda existe agitação estudantil em várias universidades e que os estudantes ameaçam ocupar uma universidade e crismá-la de “Universidade Karl Marx”. Como ler esta situação? Depois da comunicação do ministro da Educação, o *Telejornal* já não podia esconder a crise académica em Coimbra. O encerramento de uma Universidade não se esconde da população, como também não se apagam os polícias da rua. Trata-se de um ato subversivo dos responsáveis do *Telejornal* sugerindo, ostensivamente que mostram na Holanda o que não querem mostrar em Portugal? Mas tendo em conta o controlo político exercido por Ramiro Valadão na RTP, não nos parece que fosse possível fazer, na televisão portuguesa, jogadas subtis para enganar a censura, como aquelas que apesar de tudo, eram típicas dos jornais impressos. Trata-se pelo contrário de uma atitude perversa do regime sugerindo aos espectadores mais ou menos isto: “Sabemos que querem ver o que acontece em Portugal, mas só vos mostramos o que se passa na Holanda”. Por mais estranho que possa parecer, na televisão, a caixa das imagens que tudo prometia dar a ver, os assuntos mais polémicos só existiam comunicados pela palavra oral e raramente em imagens.

Penso que a censura editorial ao telejornalismo também tem que ser vista numa outra perspetiva, enquadrada no conceito que apelidámos de espetáculo do sigilo⁴². O regime português explorava de uma forma quase perversa o tabu das imagens. Frustrava constantemente à noite o desejo de ver na televisão, especialmente através de imagens, o que muitos cidadãos sabiam que tinha acontecido no país. As notas oficiosas falavam dos acontecimentos mas eram lidas, pelos locutores ou pelos

⁴¹ Alinhamento do Telejornal, 2.ª ed., do dia 7-05-1969. Área Museológica e Documental do NEMASP da RTP.

⁴² Godinho, J. (2017). O Espectáculo do Sigilo. In Garcia, J. L., Alves, T., Léonard, Y. (coord.) (2017) – Salazar, o Estado Novo e os Media. (1.ª ed., pp.149-173). Lisboa: Edições 70, 388 páginas, ISBN 9789724419770

comentadores, sem imagens. Os comentadores e os ministros falavam dos acontecimentos polémicos mas era o seu rosto e voz a base da comunicação. Operava-se assim uma certa tensão do ver, uma iconofobia, estudada por exemplo por Martin Jay (1993) no livro *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* e ligada ao tabu das imagens das religiões monoteístas. O regime, com esta política de imagens demonstra que não se apaga como censor. Não procura ser um censor disfarçado ou invisível. Pelo contrário, usa a televisão como uma contínua operação de demonstração de força, exibindo o poder de decidir sobre a visibilidade e sobre a invisibilidade da realidade social.

Utilizava-se, para os acontecimentos na televisão, a mesma estratégia que se usava para os agentes da Pide. Sabia-se que existiam mas não se sabia concretamente quem eram. Daí a sensação de que estavam por todo o lado e que eram mais numerosos do que realmente eram. É este o efeito a que chamamos o espetáculo do sigilo. O efeito de espetáculo do sigilo foi pensado para organizar as ideias sobre a representação pública da polícia política do Estado Novo (PIDE). Trata-se de um efeito significativo, operado nas representações mediáticas e inspirado no caso mítico das janelas de Lubianka, a sede histórica do KGB, em Moscovo, no tempo da guerra fria. Ao ficarem acesas toda a noite faziam passar a ideia de que torturas contínuas aconteciam sem cessar naquele edifício apesar de ninguém saber ao concreto o que lá se passava. Na psicanálise lacaniana o tabu das imagens, a proibição de ver, está ligada ao excesso. Proibir gera um excesso de curiosidade mas também gera um excesso de medo. Mais que ignorância, o que o regime do Estado Novo visava produzir com esta cuidada e complexa gestão do visível era o medo. A televisão passou a ser também, a partir de 1957, um instrumento fundamental da iconofobia posta em prática pelo regime.

Mas será que o regime tinha a sofisticação suficiente para pensar uma estratégia complexa, como esta, ao nível da política das imagens? A resposta é que esta estratégia não é complexa, nem sofisticada. Na realidade o regime pensava as coisas de forma bastante simples porque também tinha também medo das imagens. Regressamos assim à guerra colonial, e à possibilidade que os repórteres da RTP tiveram de filmar,

quase à vontade os primeiros meses do conflito. Acontece que essas imagens escaparam ao controlo e começaram a aparecer no estrangeiro. Por isso a partir de 1962⁴³ o regime passou a exercer um controlo muito apertado não apenas sobre a difusão de imagens mas sobretudo sobre a sua produção.

No caso da crise académica de 69 os estudantes pensaram a sua ação de rebeldia incorporando com eficácia uma política imagética. Fizeram um desafio provocador ao regime num momento em que havia jornalistas e câmaras por todo o lado, pelo menos no dia 17, na cerimónia de inauguração do novo edifício de Matemáticas em Coimbra. A rádio gravou a intervenção de Alberto Martins quando este interrompeu a sessão solene, mas, como já referimos, a equipa de televisão destacada para reportar o acontecimento, não tinha um censor ali ao lado e, no entanto, decidiu não gravar a cena, como não gravou antes os cartazes de protesto dos estudantes à chegada de Américo Tomás. A autocensura iconofóbica estava verdadeiramente entranhada nos redatores e repórteres de imagem da RTP. Ajudavam a perpetuar a ideia do censor-significante. O censor invisível mas que demonstra a sua ação a todo o instante.

O período marcelista

A partir de 1969, com o início do período marcelista no Governo e com a nomeação de Ramiro Valadão para Presidente da RTP acentua-se a difusão de mensagens fortemente ideológicas juntamente com a habitual manipulação política do *Telejornal*. Foi portanto na chamada “Primavera Marcelista” que se tornou ainda mais evidente o uso do *Telejornal* como órgão oficial da apresentação e representação do regime do Estado Novo. O *Telejornal* passou a abrir sempre com agenda do Presidente e do Governo.

⁴³ Como já referimos nos inícios de 1962, logo depois do ataque falhado ao Quartel de Beja o SIPEA (Serviço de Informação Pública das Forças Armadas) enviou aos órgãos de informação uma circular classificada de confidencial que limitava ao máximo o serviço de reportagem. Eram: “Normas de segurança a observar na publicação, radiodifusão ou televisão de notícias, crónicas, reportagens, fotografias e filme relativos à ação das forças armadas (Exército, Armada e Força Aérea) no Ultramar.” Circular do SIPEA de 10-1-1962.

O Chefe do Estado visita amanhã, pelas 10 e trinta,
o ~~Ministro~~ ^{Museu} da Marinha,
* Sob a presidência do sr. prof. Dr. Marcello Caetano reu-
niu-se, esta tarde, no Palácio de S. Bento, o Conselho de Ministros.

Figura 14. Nota do MNE lida no *Telejornal* de 22 março de 1969.

Fonte: RTP – Arquivo de Emissão Programas.

Como recorda Vasco Teves:

“Um despacho de Ramiro Valadão (datado de 18 de Janeiro de 1972) tor-
nava bem explícito que: ‘O Sr. Governador Civil de Lisboa deve aparecer
sempre no *Telejornal* das 21.30h’” (Hogan Teves, 1998: 181).

No próprio dia da chegada do homem à Lua, em 20 de Julho de 1969,
apesar das dezoito horas em direto que a RTP dedicou ao acontecimento
(Armstrong pisou a Lua às 3 horas e 56 minutos da madrugada), o *Tele-
jornal* abriu esse histórico dia com imagens da visita de Américo Tomás
a uma cimenteira: “O chefe de Estado presidiu esta manhã em Pataias à
celebração das bodas de prata de uma empresa de cimento” (Cádima,
1996: 228). A notícia da eminente chegada do homem à Lua foi apenas
a décima quinta do alinhamento.

Depois da alunagem, durante a madrugada, o primeiro serviço noti-
cioso da RTP do dia 21 de Julho, foi o *Telejornal* das 19.00 horas que
abre com o seguinte texto sobre o Dia da Cavalaria: “Foi hoje comemor-
ado no regimento de Cavalaria número três, em Estremoz e nas unidades
do Ultramar”

Os espectadores precisaram de esperar 20 notícias e de conhecer as
atividades da corveta “Cacheu”, da ida do Governador da Guarda ao
dia da Cidade de Salamanca, à homenagem ao Presidente da Câmara da
Figueira da Foz, etc., etc. antes de receberem a ansiada descrição da
“grande viagem à Lua”.

Mesmo sendo a vigésima do alinhamento esta primeira notícia do
Telejornal sobre a chegada do homem à Lua não deixa de ser motivo de
grande espanto. O redator anónimo destaca a presença simultânea de

A grande viagem à Lua.

Mais de um bilião de ~~milhões~~ ^{pessoas} continua com as atenções viradas para a Lua, onde duas naves - uma americana e tripulada e outra russa e automática - se encontraram pousadas durante as últimas horas.

Figura 12. Notícia do *Telejornal* de 21 de Julho de 1969 sobre a chegada do homem à Lua.
Fonte: RTP – Arquivo de Emissão Programas.

duas aeronaves, uma russa automática e outra americana tripulada na superfície da Lua como o facto mais relevante do dia. Certamente porque para o orgulhoso isolamento português o “inimigo” americano equivalia ao “inimigo russo”.

A nomeação de Valadão para Presidente da RTP, demonstra que o Serviço Nacional de Informação – SNI (Valadão fez toda uma carreira como director dos Serviços de Informação do SNI) e portanto os homens do regime ligados à censura e ao controlo de informação nunca deixaram de mandar na RTP, desde Caetano de Carvalho a Ramiro Valadão, passando por Geraldes Cardoso..

Com Manuel Maria Múrias (1963/69) o termo “informação” entrara finalmente para os organigramas da RTP. Ele tornou-se em 63 o chefe da Divisão de Programas Informação e Atualidades. Esta “Informação” era uma referência à produção dos noticiários diários e às “Atualidades” permaneceram o nome histórico para os conteúdos semanais ou não diários, fossem grandes reportagens ou documentários.

Valadão reformula a Direção de Informação do antecessor Múrias e cria a surpreendente Direção do Telejornal, separando a informação diária dos programas desportivos e das Atualidades e com isto destaca na estrutura diretiva a importância do *Telejornal* como o órgão de informação mais sensível e importante para o controlo ideológico.

Outra das novidades do mandato de Valadão foi a criação, em 1973, do Telejornal Regional do Norte, que deu um peso político especial à região do Porto na RTP, influência e que dura até aos dias de hoje.

O *Telejornal* do Norte era emitido só para a região norte do país, através dos emissores situados acima da Serra da Lousã.

O facto mais marcante televisivamente do período marcelista foi a forma como Valadão usou a informação da RTP para acabar com o salazarismo e tentar impor no regime a nova política de comunicação do marcelismo.

Em 1969 aconteceu o episódio que demonstra como Ramiro Valadão, muito experiente no domínio da comunicação do Estado Novo, conhecia bem o alcance e os efeitos das imagens televisivas. Em 28 de Abril de 1969, sete meses depois da queda da cadeira no Forte de Santo António da Barra, no Estoril e de um longo período de convalescença, Salazar é pela primeira vez mostrado aos portugueses. Até aí, os acontecimentos relacionados com a cirurgia e o internamento hospitalar foram mostrados no *Telejornal* através de rotineiras leituras do boletim clínico e da exibição do “filme das visitas” ao hospital da Cruz Vermelha em Lisboa.

Mas finalmente, no dia do aniversário de Oliveira Salazar (28 de abril de 1969), é emitida no *Telejornal* uma pequena reportagem, com a duração de 1m16s, mostrando o ex-presidente do Conselho numa recepção aos representantes órgãos de informação a quem dirigiu “uma breve mensagem de saudação e agradecimento”. A reportagem exibida no *Telejornal* mereceu o seguinte comentário de Mário Soares: “(...) Até que Caetano o apresentou na televisão, espécie de cadáver empalhado, a soletrar uns agradecimentos de circunstância. Então acabou-se o ‘mito’” (Soares, 1974: 594).

Também Jaime Nogueira Pinto⁴⁴, que entre 68 e 69 foi redator da RTP, dá conta do abalo que as imagens da reportagem provocaram no interior do regime, na altura ainda mais fraturado entre os “ultras” salazaristas e os liberais marcelistas:

“Numa noite de fim de Abril (...) pessoa amiga dera-me conta, indignada, de que no *Telejornal* fora exibido um filme em que Salazar agradecia ao país

⁴⁴ Segundo declarou Jaime Nogueira Pinto ao jornal *Correio da Manhã* em 18 de Janeiro de 2007: “Estive no ‘*Telejornal*’ entre Julho de 1968 e Setembro de 1969. Fui jornalista redactor. Entrei a convite do então presidente do Conselho de Administração, dr. João Duque. Saí em Setembro de 1969, por minha decisão.

o interesse manifestado pela sua saúde. O espetáculo era classificado de abominável. Trémulo, cadavérico, numa voz entrecortada de hesitações, o antigo presidente do Conselho oferecera àqueles que, ao longo de anos, se tinham habituado a contemplá-lo como um exemplo de determinação e energia, a imagem dum pobre velho caquético, uma espécie de morto-vivo, alucinante e alucinado. (...) Muitos perguntavam-me quem era o responsável pela feitura e exibição de tão degradante peça, que revelava um chefe, que merecera o respeito de amigos e inimigos, à dimensão de um farrapo humano” (Nogueira Pinto, 1977, 158-161).

Estas imagens televisivas de Salazar moribundo foram intensamente discutidas no interior do regime. Ramiro Valadão foi, de forma velada, considerado o autor do “atentado” em forma de imagem.

“Ramiro Valadão afirmava não ter visto previamente o filme, mas o responsável pelo Telejornal escusava-se com as ordens do Presidente do Conselho de Administração. Aliás, segundo o testemunho presencial de um redactor do Telejornal, nessa época Valadão vira o filme antes de ele ir para o ar e trocara pelo telefone impressões com alguém que, posto a par das condições de gravação, lhe ordenara que a transmitissem” (Pinto, 1977, 156-161).

Este “caso Salazar” demonstra como o regime estava suspenso numa “Imagem-Significante” que colava e dava coesão ao território simbólico em que assentava o poder do salazarismo. Soares tem razão porque, foi esta reportagem do *Telejornal* que fez Salazar “cair” efetivamente da sua cadeira simbólica do poder.

Desta vez a imagem não foi potenciada pela angústia do jogo visível/invisível, em que o objeto a ver é adiado até à última instância potenciando o desejo. Ao contrário da reportagem de Batista Rosa, de 59, agora reportagem mostra Salazar de bastante perto, perto demais, débil, rouco, envelhecido. Com tanta imagem real, desfez-se o véu significativo. Não havia mais nada para ver. Salazar desfigurado, desfigurou-se. O caso Salazar demonstra também que, entre o salazarismo e o marcelismo, o regime “perdeu a mão” sobre as imagens. Enquanto o salazarismo se apoiava na tensão de ver, gerindo criteriosamente o que devia aparecer no Telejornal, o marcelismo deixou-se levar pela cobiça do demasiado visível. Em ambos

os casos as imagens eram controladas instrumentalmente pela propaganda do regime, mas enquanto o salazarismo as tornava submissas, o marcelismo saturou-as e foi a primeira vítima dessa saturação. Veja-se o caso do impedimento temporário de funções do jornalista José Manuel Marques. Ramiro Valadão suspende, em Outubro de 1972, por dois dias, o chefe de redação do *Telejornal* porque não dera suficiente destaque às tradicionais e rotineiras manifestações republicanas do 5 de Outubro. José Manuel Marques responde desta forma à nota de culpa:

“Comuniquei ao redactor da agenda a orientação que, a respeito, me dera momentos antes o Sr. Director dos Serviços de Programas (Miguel Araújo), do seguinte teor: ‘Dar o maior relevo e importância às cerimónias oficiais: Não filmar quaisquer almoços dos republicanos democráticos; nas romagens aos cemitérios, filmar grandes planos, para não dar a ideia de concentrações’. Eis o que se me oferece dizer sobre o assunto” (Pinto, 1977, 264-265).

Esta resposta de José Manuel Marques mostra-nos como era feito o controlo das imagens no tempo do marcelismo. Alguns acontecimentos que anteriormente eram censurados à nascença não contando com a presença de equipas de reportagem, eram agora reportados mas com requintes de controlo cirúrgico como “filmar grandes planos para não dar a ideia de concentrações”. Era evidente, nas peças exibidas no *Telejornal*, que o controlo sobre as imagens era grande na montagem. O que se desconhecia, e esta nota demonstra-o, é que o controlo dos efeitos da imagem era feito com tal rigor que as indicações eram dadas antes de a reportagem se realizar. A nota escrita por José Manuel Marques é uma das raras provas do tal “medo” das imagens que levava os homens do regime, na televisão, a controlá-las à lupa.

A última questão que queríamos desenvolver é a seguinte: será que esta estratégia de controlo da informação, a que chamámos “espetáculo do sigilo” ajudou a prolongar o regime? Mostrar lá fora, no estrangeiro, o mesmo tipo de acontecimentos que não se mostra cá de dentro, em Portugal, é uma estratégia duvidosa do ponto de vista do controlo político da informação especialmente quando se lida com imagens que são polissémicas e portanto com mensagens cuja leitura escapa facilmente ao controlo. Dirigista, o regime do Estado Novo preocupava-se sobretudo com os

efeitos mais imediatos das imagens. A nota oficiosa do dia 30 de Abril de 1969, do Ministério da Educação é sintoma de que os governantes temiam que as imagens fossem um fator de incentivo à perturbação pública no dia seguinte em que se assinalava o 1 de Maio que era, nesta altura, a data mais temida pelo Governo. Mais que o medo da informação, do relato passado dos acontecimentos, temiam-se os efeitos de contágio que as imagens podiam produzir incentivando posteriores ações de contestação. Temia-se também a existência das próprias imagens. Mesmo que não fossem exibidas podiam ser passadas clandestinamente e exibidas fora de Portugal. A simples existência de imagens de contestação era já um problema político a gerir. A fotografia da ocupação da Casa de Portugal em Paris, durante Maio de 68, feita para integrar um relatório à PIDE dos estragos provocados pelos ocupantes rebeldes, deu origem a este título obtuso no jornal *Diário Popular* – O Dedo da “Revolução”. Apesar do subtítulo falar de vândalos, a imagem com Che Guevara (Fig. 16) pode ser vista como um discurso subversivo de incentivo à revolução.



Figura 13. Notícia do *Diário Popular* sobre o fim da ocupação da Casa de Portugal em Paris.

Fonte: RTP – Arquivo Gulbenkian.

Mas como interpretar, na longa duração, os efeitos desta estratégia de informação?

A RTP podia evitar a existência de imagens perigosas para o regime mas como tinha de emitir muitas imagens para preencher a emissão, compensava mostrando sem grandes filtros as imagens dos acontecimentos

internacionais. Será que esta estratégia, no longo prazo, delineada por Manuel Múrias, chefe Divisão de Programas de Informação e Actualidades da RTP, solidificava a ideia de um país calmo onde nada acontece ajudando, com essa propaganda, a prolongar o regime pelo conformismo do povo? A tese que aqui colocamos é diferente e explora a hipótese de a televisão ter sido um mediador evanescente do regime. O conceito de mediador evanescente procura perceber como é que doutrinas, ideologias, regimes que são dominantes numa determinada época dão, involuntariamente, origem ao seu oposto. Na leitura que Frederik Jameson (1973)⁴⁵ fez de Max Weber, o protestantismo foi o mediador evanescente do capitalismo. O protestantismo criou condições para a emergência da liberdade individual e com isso para o capitalismo mas depois este acelerou a decadência da prática religiosa favorecendo a secularização. O conceito de mediador evanescente também tem servido para pensar como é que os países do Leste da Europa, após a queda do muro de Berlim, passaram do comunismo para o capitalismo muitas vezes com os mesmos líderes no poder, como é o caso de Vladimir Putin, na Rússia.

A televisão nunca foi do agrado de Salazar (Cádima, 1996). Marcelo Caetano, pelo contrário, foi um entusiasta desde a primeira hora (Cádima, 1996). Caetano estava convencido que seria um elemento de modernização do país, mas que ao mesmo tempo ajudaria o regime a comunicar a sua mensagem ao Povo. A difusão de imagens televisivas, por mais controladas que fossem, acabou por ter efeitos opostos ao que se pretendiam. A televisão tornou-se um mediador evanescente do regime precisamente pela estratégia de mostrar lá fora acontecimentos semelhantes aos que se passavam aqui em Portugal e que não eram reportados. Os portugueses tinham diariamente notícias desenvolvidas sobre o Vietname e quase nada sobre a guerra portuguesa nas colónias. Acompanharam a par e passo a crise na Checoslováquia e não tinham nenhuma notícia sobre presos comunistas em Portugal. Alberto Martins, líder da Associação Académica, confirmou em entrevista que os acontecimentos de Maio de 68 mostrados na televisão tiveram muita importância para

⁴⁵ Fredric Jameson introduziu este conceito do “mediador evanescente” em 1973 no ensaio: “The Vanishing Mediator: Narrative Structure in Max Weber,” in *New German Critique* 1 [Winter, 1973]: 52-89.

a decisão de confrontar o regime em 17 de Abril de 1969. Tinham mostrado que os estudantes também podiam ser protagonistas da história e não era apenas a classe operária a vanguarda das revoluções. A estratégia de censurar ou esconder a informação aparentemente deixou de ter o mesmo efeito, nos anos 60, que teve nos anos 30 quando o Secretariado da Propaganda Nacional poderia controlar as visões do povo sobre a realidade envolvente manipulando a sua ignorância. Nos anos 60 a televisão emitia imagens em contínuo. Só se controlam os efeitos das imagens quando não há imagens. Existindo imagens, elas próprias constroem vias subterrâneas de laboração de sentido na experiência dos indivíduos. O controlo e a autocensura foram enormes na televisão portuguesa durante o período do Estado Novo, mas esse controlo foi paradoxalmente como um acelerador da mudança. Funcionou como um mediador evanescente. O 25 de Abril demonstra aliás que o Governo tinha perdido o apoio das gerações mais novas porque estas vieram para a rua apoiar os revoltosos. Desde a crise académica de 1962 que nas Universidades a maioria dos estudantes militava em organizações de esquerda abertamente e muito poucos em organizações do regime. Há toda uma geração, nos anos 60, contemporânea da televisão, que se afastou do regime ditatorial, incluindo o grupo de jovens militares que fez o 25 de Abril, e que pertencia aos cursos da Academia Militar de 60, 61, e 62. Era a primeira geração televisiva.

Um dos primeiros sinais da Revolução de Abril, sentido pelos portugueses, é precisamente na televisão. Antes de haver mudanças significativas no país os portugueses viram mudanças imediatas na informação e no *Telejornal*. O *Telejornal* revolucionou-se e revolucionou a forma de fazer jornalismo, mas continuou a ser dominado e instrumentalizado por linhas ideológicas que o quiseram transformar agora num “soldado ao serviço da revolução”.

Os militares da Escola Prática de Administração Militar, comandados pelo capitão Teófilo Bento, que ocuparam os Estúdios da Lumiar às 3 da madrugada do dia 25 de Abril, tinham ordens para só permitir na RTP a leitura de comunicados e por isso também não souberam usar a informação a seu favor. A RTP foi assim impedida de cobrir os históricos acontecimentos da revolução durante toda a manhã e princípio da tarde porque Teófilo Bento não deixou sair nenhuma equipa de reportagem.

Por volta das 16 horas o operador de camara João Rocha e o adjunto Saraiva conseguem ludibriar a vigilância e dirigem-se, sem redatores, para o Largo do Carmo. Não levavam equipa de som. Assim as primeiras imagens do dia da liberdade feitas pela RTP foram obtidas quase na clandestinidade e sem sons. Mostram a chegada de Spínola ao quartel do Carmo e a saída de Marcelo Caetano de chaimite. Foi a única filmagem que a RTP fez, na rua, num dos mais históricos dias do século XX. Mas foi o suficiente para iniciar uma nova era da televisão em Portugal. As imagens foram emitidas à noite no *Telejornal* sem montagem e com o locutor Fialho Gouveia a comentá-las de improviso dizendo que eram: “acima de tudo as imagens da verdade, sem artifícios de qualquer espécie”. Foi o primeiro *Telejornal* histórico, não visado pela censura e pela autocensura e em que os locutores puderam improvisar pela primeira vez em direto.

Com a revolução do 25 de Abril aconteceu realmente a maior mudança de sempre na informação RTP. Passa-se de 6 Ordens de Serviço em 1973 para 82 em 1974.

A primeira Ordem de Serviço (OS) do pós-25 de Abril é para extinguir o Gabinete de Exame e Classificação de Programas. O irónico é que quem assina esta OS é um delegado de Spínola, Fernando Barbeitos que tinha já pertencia a esse gabinete antes do 25 de Abril

O primeiro director de informação da RTP pós 25 de Abril nomeado pela Comissão do MFA foi Alberto Vilaverde Cabral, um jornalista ligado ao PCP. Vilaverde Cabral esteve apenas 17 dias à frente da RTP. Foi substituído por João Gomes, um jornalista do jornal *República* ligado a Raul Rego e aos círculos do PS. A luta política entre PS e PCP que marcou o PREC, começou logo na RTP, antes até de ter começado no país.

Mas foi Álvaro Guerra, jornalista também do jornal *República* quem mais tempo esteve à frente da Direcção de Informação da RTP entre 74 e 75. Nesse período a RTP apesar da vontade de dar a voz ao povo, guiou-se por um modelo de pluralismo e independência, à imagem da BBC porque era essa a visão dos militares moderados do MFA que mandavam na RTP. Uma filosofia imposta por Ramalho Eanes.

A partir de Março de 1975, a célula do PCP voltou a ter ascendência sobre o jornalismo da RTP que volta a ter uma expressão mais

ideológica, fazendo aquilo a que chamavam um jornalismo revolucionário. Um jornalismo alinhado com os objectivos do gongalvismo e tornado o principal instrumento de educação das massas.

Os jornalistas da RTP eram obrigados a fazer peças por exemplo sobre a “Batalha da Produção” uma das linhas do Governo de Vasco Gonçalves.

Mas depois do 25 de Novembro e com a purga de elementos do PCP da redacção, a manipulação ideológica não desapareceu da RTP. Segue-se um período em que a influência directa do PS sobre a informação da RTP provocou muita turbulência com abaixo assinados de denúncia de manipulação dos telejornais e muita agitação nos jornais.

A revolução mudou por completo a forma de fazer jornalismo na RTP mas não terminou com as tentações de instrumentalização. A RTP foi um “soldado” do regime do Estado Novo, mas não deixou de ser, depois do 25 de Abril um soldado ao serviço desta vez dos interesses partidários nas lutas pelo poder no país.

Bibliografia

- Cádima, R. (1996). *Salazar, Caetano e a Televisão Portuguesa (1957-1974)*. Lisboa. Presença.
- Cádima, R. (2009). “Manuel Maria Múrias: um “intelectual orgânico” na RTP ao tempo de Salazar”. *Comunicação & Cultura* 7: 81-103. Disponível em http://cc.bond.com.pt/wp-content/uploads/2010/07/07_04_Francisco_Rui_Cadima.pdf.
- Godinho, J. (2017). “O Espectáculo do Sigilo. In Garcia”, J. L., Alves, T., Léonard, Y. (coord.) (2017) – *Salazar, o Estado Novo e os Media*. (1.ª ed., pp.149-173). Lisboa: Edições 70, 388 páginas, ISBN 9789724419770.
- Jay, M. (1994). *Downcast Eyes, The Denigration of the vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley. University of California Press, Berkeley.
- Jameson, F. (1973). “The Vanishing Mediator: Narrative Structure in Max Weber,” in *New German Critique* 1 [Winter, 1973]: 52-89.
- Gouveia, M..J. (2013). *Fialho Gouveia: Uma biografia sentimental*. Vogais Editora. Lisboa.
- Pinto, J. N. (1977). *Portugal os anos do fim: de Goa ao Largo do Carmo*. II vol. Lisboa. Soc. Publicações Economia & Finanças, Lda.
- Teves, V.H. (1998). *História da Televisão em Portugal – 1955-1979*. Lisboa. TV Guia Editora.
- Teves, V.H. (2007). *RTP: 50 anos de História*. Ed. Rádio Televisão Portuguesa. Disponível em: <https://museu.rtp.pt/livro/50Anos/Livro/DecadaDe50/default.htm>

Parte III

A Informação Não Diária na RTP2

O nascimento de um novo canal: a informação não diária da RTP2, de 1968 a 1991

Anabela de Sousa Lopes

Escola Superior de Comunicação
Social (ESCS/IPL) e ICNOVA
alopes@escs.ipl.pt
ORCID ID: 0000-0002-6587-1427
CIÊNCIA ID: 7B1B-2E0B-21BC

Manuel Carvalho Coutinho

CECC (FCH-UCP)
manueljoaocc@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-6562-0188
CIÊNCIA ID: 061B-4A3F-18B3

Introdução

Tem sido prolífica a investigação científica desenvolvida em torno da televisão, nomeadamente por vários investigadores portugueses. Elegendo ângulos diversos têm contribuído para a análise e reflexão das problemáticas que se focam neste *medium* que Roger Silverstone (1994) considerou ser o mais importante mediador de todos os meios de comunicação social. Destacamos alguns autores nacionais que têm desenvolvido investigação na área dos estudos sobre a televisão portuguesa, cujos trabalhos têm um âmbito temporal importante na construção da história do panorama televisivo português: Nelson Traquina (1997), Francisco Rui Cádima (1999), Helena Sousa e Manuel Pinto (2004), Felisbela Lopes (2007), Alberto Arons de Carvalho (2009), Manuel Pinto (2005, coord.), Jacinto Godinho (2009), Nilza Mouzinho de Sena (2009), Eduardo Cintra Torres (2011).

O universo RTP tem merecido a atenção de vários investigadores, contudo, no que à televisão diz respeito, os escassos trabalhos académicos desenvolvidos especificamente sobre o segundo canal da RTP têm-se

centrado na produção não jornalística, nomeadamente em programas infantojuvenis, e em períodos mais recentes da vida deste canal com 52 anos de existência. Não queremos com isto afirmar que a história da RTP2 está por fazer. A RTP tem dado a conhecer a sua história, nomeadamente no seu *site*, onde podemos consultar a obra de Vasco Hogan Teves, que trabalhou vários anos na área de informação da RTP, alguns dos quais em cargos de chefia. Aliás, foi um dos documentos relevantes na nossa pesquisa, pois contém informação sobre os primeiros 50 anos da RTP, com detalhes e depoimentos que ilustram bem o percurso da estação pública.

O período de análise traçado no âmbito do projeto de investigação onde desenvolvemos o nosso trabalho¹ – 1968 a 2010 – compreende em si múltiplas fases da vida da RTP2 que acompanharam este canal numa constante renovação e reinvenção interna e externa. Igualmente, estas diferentes fases da RTP2 orientaram não só a sua programação e investimento em programas de informação, mas também a sua própria imagem no panorama nacional. De facto, basta olhar, por exemplo, para a designação do segundo canal da RTP e ver como ao longo dos anos se alterou o seu nome e identidade: 2.º Programa (de 1968 a 1978), RTP Canal 2 (de 1989 a 1992), TV2 (de 1992 a 1996), 2: (de 2004 a 2007); intercalando-se nos anos não referidos com o seu nome mais conhecido e atual de RTP2.

O nosso objetivo é o de apresentar uma abordagem diacrónica sobre os programas de informação não diária, transmitidos em horário nobre, excluindo-se os noticiários.

Apesar de não ter sido possível consultar presencialmente os arquivos da RTP (foram utilizados alguns documentos disponíveis *on-line*, com a autorização da Direção Arquivos RTP), devido às restrições de acesso relativas à pandemia da covid-19, conseguimos realizar esta investigação através de outros documentos respeitantes aos anos em análise neste estudo, como os Anuários e os Relatórios e Contas da RTP². Os dados recolhidos foram organizados de acordo com os seguintes parâmetros:

¹ Este capítulo resulta de parte da investigação realizada no âmbito do projeto *Para uma História do Jornalismo em Portugal*. FCT-PTDC/COM-JOR/28144/2017

² Esses documentos foram disponibilizados por RTP/Núcleo Museológico/Arquivo Histórico. Os nossos agradecimentos a Pedro Braumann e à equipa que dirige.

ano; canal; nome do programa; dia da semana/hora; duração média de cada emissão; periodicidade; tempo total (por ano); jornalista(s) que conduz(em) o programa; temática e descrição/tipo de programa. Essas coordenadas possibilitaram uma leitura clara sobre a evolução dos programas de informação da RTP2, apesar de muitos deles não estarem referenciados com todos os *itens* que elegemos, nos documentos consultados. Procurou-se, com esse elenco, evidenciar as opções editoriais materializadas nos diferentes formatos de programas dedicados à informação jornalística, transmitidos após os noticiários.

Neste capítulo, o recorte temporal de 1968 a 1991 alude a momentos marcantes da história da RTP2, desde os primeiros anos de emissão – quando o canal complementava a RTP1 –, até ao momento em que começou a transmitir programas variados e originais, facto que ocorreu ao longo da década de 1980, até ao início da década de 1990. Ao considerarmos esse período temporal, centrámos o estudo no período prévio à entrada das televisões privadas em Portugal, que se deu em 1992, quando a SIC iniciou as suas emissões, seguida da TVI, um ano mais tarde. Essa fase de viragem será alvo da nossa atenção no capítulo seguinte.

Um novo canal

A RTP2, na altura 2.º Programa, surge com emissões irregulares a 25 de Dezembro de 1968 e o diretor-geral adjunto, Matos Correia, apresentou os objetivos do canal, na sessão inaugural:

O 2.º Programa, que entrou na sua fase experimental, tem como objectivo fundamental – num futuro que esperamos seja próximo – propor aos srs. espectadores um programa de emissões complementares das existentes, ou de natureza diferente, quando consideradas comparativamente as emissões do 1.º e 2.º programas. Procurar-se-á oferecer a possibilidade de escolha entre géneros diferentes, com a preocupação de atingir um equilíbrio que permita uma selecção coerente com as preferências de cada um, ou a apresentação de determinadas emissões que, pela sua natureza experimental ou demasiado especializada, a existência de um só programa não justificaria nem tornaria

legítimo (Teves, 2007, *Década de 60 – Do 2.º Programa à Lua e ao “Zip-Zip”*, p. 1).

A proposta de real alternativa à RTP1 levaria algum tempo a materializar-se e a decisão da programação e orientação geral deste novo canal não se verificou durante a administração de João Duque. De facto, a 8 de Abril de 1969 terminou o mandato de:

(...) João Duque [que] cedia o seu lugar após ajustar parte da hierarquia às realidades que então se deparavam (Ramiro Valadão completaria esses ajustes) e depois de ter concretizado um propósito enunciado logo no início do seu mandato e que era o de dotar a RTP de um 2.º canal de emissão (Teves, 2007, *Década de 60 – Do 2.º Programa à Lua e ao “Zip-Zip”*, p. 8).

Ainda que tenha começado a sua programação em 1968, no ano seguinte o 2.º Programa chegava ainda a poucas casas. Note-se que na altura este canal é transmitido no primeiro emissor de UHF, instalado em Lisboa (Monsanto), e que chega apenas à capital sendo que “(...) transmite no canal 25, tem uma potência de saída de 10 Kw e irradia 405 Kw de PAR” (*Relatório e Contas – 1968*, 1968, p. 12). Com vista a crescer a sua emissão por todo o país projectaram-se para o ano de 1969 mais cinco emissores, cuja montagem e instalação se previa estar concluída até Dezembro de 1970, com o objetivo de começar a nova década com o segundo canal a chegar a “(...) cerca de 50% da população total do Continente (...)” (*Relatório e Contas – 1969*, 1969, p. 10).

Ainda assim, alguns atrasos na entrega e montagem dos emissores arrastaram este processo antecipando-se a instalação de mais antenas e redes de emissores VHF e UHF progressivamente nos anos seguintes para corresponder a este projecto (*Relatório e Contas – 1969*, 1969, p. 10). Com o avançar da década de 1970, as emissões do segundo canal aumentam progressivamente por todo o país, sendo que só uma década depois, no ano de 1982, é que se atinge finalmente essa meta do segundo canal chegar a pelo menos 50% da população total. Contudo, e como é possível ver na imagem seguinte, ainda por esta altura as zonas servidas do 2.º Canal não chegavam, na realidade, a grande parte do território de Portugal continental.

ZONA DE SERVIÇO PRIMÁRIO DOS EMISSORES DA R. T. P.

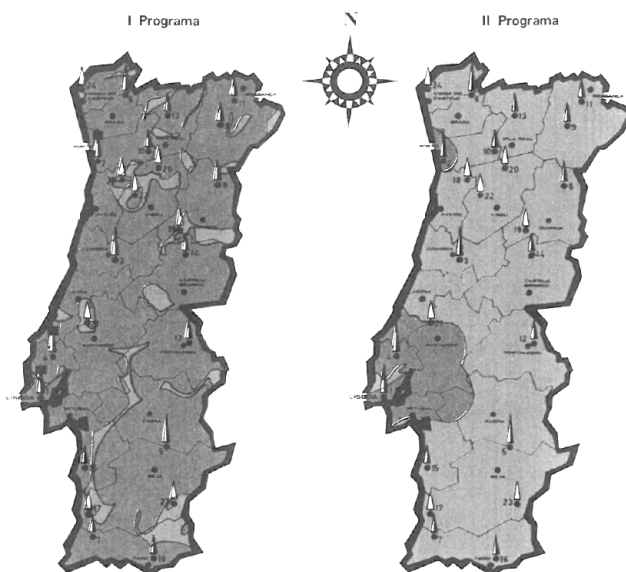


Figura 1. Cobertura do 1.º e 2.º Canal em 1970.
Fonte: *Relatório e Contas – 1970, 1970.*

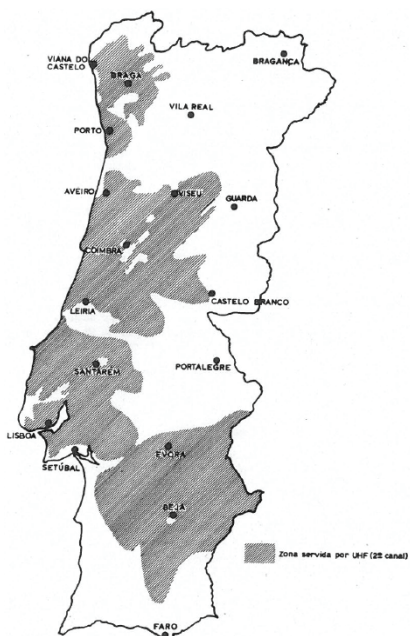


Figura 2. Cobertura do 2.º Canal em 1982.
Fonte: *Relatório e Contas – 1982, 1982, p. 36.*

Apesar deste início atribulado em termos de cobertura nacional e de ter começado as emissões uma semana antes do fim do ano de 1968, em 1969 o 2.º Programa tinha já cerca de 1000 horas de tempo total de emissão (*versus* as 3166 horas na RTP1 ou 1.º Programa no mesmo ano), o que dava por volta de três horas por dia. Em termos de tempo total de emissão, o segundo canal da RTP manteve uma média de 1200 horas por ano durante a sua primeira década de vida, de 1969 a 1979, mantendo praticamente sempre esse registo de três a quatro horas de emissão diárias e sempre com foco na emissão durante o horário nobre. Neste ponto, importa também sublinhar que durante muito tempo o segundo canal da RTP não tinha habitualmente emissões ao fim-de-semana, algo que só passou a acontecer com regularidade na década de 1990. E se este tempo total de emissão parece à primeira vista algo reduzido, tendo em conta o panorama atual da televisão nacional, é de notar também que, para termos de comparação, é apenas no ano de 1987 que a RTP1, que estava sempre à frente do segundo canal, emite “(...) pela primeira vez nos seus 30 anos de existência (...) programação diária ininterrupta das 9 às 24.00 horas” (*Relatório e Contas – 1987*, 1987, p. 10).

O segundo canal na sombra da RTP1: os primeiros dez anos

Se é inegável que os primeiros anos do segundo canal da RTP foram marcados por um percurso que podemos considerar errático, é necessário contextualizar a sua emergência num quadro de limitações políticas e económicas próprias de uma ditadura. Ramiro Valadão, presidente do Conselho de Administração da RTP durante o governo de Marcelo Caetano, declarava, em 1970, ao *Diário Popular*, que para se pensar em programação independente no segundo canal parte dela teria de ser custeada pela publicidade. (Teves, 2007, *Década de 60 – Do 2.º Programa à Lua e ao “Zip-Zip”*, p. 24).

Neste ponto importa refletir sobre os objetivos da programação do 2.º Programa e o propósito de criar este canal. É de destacar que o objetivo principal de criar um segundo canal nacional foi justificado na altura, pela administração da própria RTP, como uma necessidade de abrir “(...) uma mais vasta e ordenada gama da programação” (*Relatório*

e *Contas* – 1967, 1967, p. 41). Contudo, e durante essa primeira década de vida, a programação do 2.º Programa serviu fundamentalmente para complementar o primeiro canal da RTP, não tendo alcançado grande impacto no público português em termos de oferta de novos conteúdos. De facto, e durante um largo período

(...) o que se passou foi que as emissões experimentais tinham acento tónico na repetição de rúbricas de estúdio do 1.º – o que requereu grande utilização dos equipamentos de videotape, aliás prevista; e de séries filmadas – uma área onde nem tudo já fora visto, pois passaram algumas (poucas) em estreia. O espectador começou a habituar-se a ir procurar ao 2.º aquilo que lhe tinha escapado no 1.º. Uma atitude que se correspondeu a propósito dos responsáveis, a verdade é que acabaria por merecer várias e apaixonadas críticas, principalmente dos mais exigentes, dos que queriam dispor, rápido, de uma real alternativa de programação, uma escolha entre os produtos que se serviam à mesma hora em duas origens diferentes. Um desejo, compreensível, dos espectadores menos acomodados, mas que ainda levaria o seu tempo a chegar. (Teves, 2007, *Década de 60 – Do 2.º Programa à Lua e ao “Zip-Zip”*, p. 1).

O mesmo acontecia no telejornal que passava no segundo canal, encontrando-se para ele:

(...) uma solução que se afigurava um tanto ou quanto bizarra: a transmissão em simultâneo no 1.º e no 2.º, quando o que parecia mais aconselhável – e chegou a ser defendido, mas sem esperança, dada a evidente indisponibilidade dos equipamentos para a gravação, fora outra argumentação menos válida –, era a transmissão em hora diferida, para que se alcançassem os espectadores que o não tinham podido ver às 21.30 h., assim se dando como correcto o raciocínio dos que usavam e abusavam do lema “se não viu no 1.º veja agora no 2.º” (Teves, 2007, *Década de 60 – Do 2.º Programa à Lua e ao “Zip-Zip”*, p. 1).

Em 1971, a administração da RTP elogiava o estado do segundo canal em Portugal, referindo: “Aumentaram-se as horas de emissão. Cada vez há mais público. O 2.º Programa já não é um acessório na política de

programas da RTP – faz parte integrante dessa mesma política, define um critério e, para o futuro, desbrava complicados caminhos.” (*Anuário – 1971, 1971, p. 177*). Sendo que no Relatório e Contas considera-se o ano de 1971 “(...) como um ano de procura de autonomização do 2.º Programa (...) com a inserção de rubricas tais como *As grandes batalhas, Vivendo o Futuro, Museu do Cinema, TV Mundo, etc.*” (*Relatório e Contas – 1971, 1971, p. 9*). Mas no geral os passos para a autonomização foram lentos notando-se que:

(...) como a cobertura territorial do 2.º ainda não era satisfatória (embora, em termos genéricos, se pudesse dizer que abrangia centros populacionais dos mais importantes) a publicidade não rendia o que era preciso. As contas tinham, pois, de fazer-se coligindo dados em várias frentes e que acabavam sempre por apontar para o 2.º Programa, mesmo atingidas condições mais ideais, uma efectiva dependência das finanças do 1.º. (Teves, 2007, *Década de 70 – RTP Chega Mais Longe*, p. 10).

O segundo canal demoraria algum tempo até ter programas originais nacionais, particularmente no campo da informação. De facto, estreiam-se nos primeiros anos da década de 1970 importantes programas internacionais, mas em larga medida o 2.º Programa continua a ser, na realidade, um acessório do primeiro canal, continuando a emitir vários programas de informação repetidos. São eles: *TV 7 – Revista da Semana* (exibido de 1969 a 1971 nos dois canais), sobre temas internacionais; o programa *Tempo Internacional* (exibido em 1969 e 1972 nos dois canais); a série documental *A Gente que nós somos* (exibida em 1975 nos dois canais); *A Política é de todos*, programa de entrevistas (exibido também em 1975 nos dois canais). De igual forma, também os noticiários eram repetidos (de notar que o telejornal do segundo canal não faz parte deste estudo, mas não quisemos deixar de assinalar esta questão, para complementar a análise aqui presente). Tudo isto mudaria dez anos depois da origem do segundo canal, naquilo que foi em 1978

o acontecimento mais importante do ano televisivo: a partir de 16 de Outubro, o 2.º Canal – então já justificadamente baptizado de RTP2 – arrancou para uma ampla autonomia, notada e bem, mesmo pelo espectador menos

atento, pois que foi na sua linha de programação que se percebeu, desde logo, que alguma coisa estava a acontecer. (Teves, 1992, p. 14).

Os anos de 1978 a 1980 como precursores da autonomia da RTP2

Esse acontecimento de maior importância, que viria a refletir-se logo em 1978, também nos programas de informação da RTP2, deve-se em larga medida a uma mudança na administração da RTP, a partir da tomada de posse da presidência da RTP por João Soares Louro, a 28 de Março de 1978. Como atenta o crítico de TV Jorge Leitão Ramos, sobre esta época:

De facto, o segundo canal é um canal que já existe há alguns anos, mas existe como uma coisa de reprise, uma coisa sem programação própria, sem um rosto próprio, etc. E a ideia de criar dois canais que sejam de facto dois canais diferentes, com estruturas diferentes com perspectivas diferentes, etc; aparece na administração de Soares Louro. (...) É uma época de facto extraordinária porque de repente aparece um canal com uma exigência cultural muito diferente do que era a televisão até aí. (...) Com a ideia (...) de ser realmente alternativa, isto é, a pessoa podia escolher entre o um e o dois e havia programas de interesse quer num, quer noutro. Com uma informação completamente diferente, com uma redacção própria. (...) Foi de facto uma época muito interessante do ponto de vista da construção da televisão em Portugal. (*Da Revolução à Normalização*, 2004).



Figuras 3 e 4. (esquerda) Logótipo da RTP2 utilizado no Anuário de 1982; (direita) Logótipo da RTP2 utilizado no Anuário de 1983.

Fonte: *Anuário da RTP – 1982*, 1982, p. 113 e *Anuário da RTP – 1983*, 1983, p. 113.

O cineasta Fernando Lopes assumiu, de 1978 a 1980, o papel de Director de Programas da RTP2, notando-se essa clara separação entre os dois canais, quer em termos de programação quer em termos de informação em geral, algo que o jornalista Joaquim Furtado explicou da seguinte forma:

(...) há, digamos, uma autonomização real da programação e da informação da RTP2. E aí surge a Informação/2, que é um telejornal criado por um grupo de jornalistas que foram seleccionados de raiz (...). E isso teve a sua importância porque foi feita a partir de uma redacção que foi seleccionada por um director: Hernâni Santos. (...) Esse projecto foi de facto um grande de informação que rompeu com a imagem (...) de dependência em relação a critérios político-governamentais (...) foi um grande projecto de televisão onde foi possível fazer de facto informação de uma forma isenta. (*Da Revolução à Normalização*, 2004).

Hernâni Santos, director de informação do segundo canal da RTP durante este período de 1978 a 1980, defenderia o seguinte dois meses antes dessa viragem:

A concorrência (com o 1.º Canal) será qualitativa, mas não será absurda. Não vamos andar às navalhadas às goelas de cada um porque pertencemos à mesma empresa. Agora se eu puder apresentar no 2.º Canal uma notícia em primeira mão ou uma boa reportagem, certamente não a irei dar ao 1.º Canal. De resto, penso que o 1.º Canal fará mais ou menos a mesma coisa e eu acho bem que assim seja. As redacções ficarão fisicamente separadas, teremos estúdios diferentes, só alguns meios serão comuns, o que é afinal não entrar na tal concorrência ruinosa. (Teves, 2007, *Década de 70 – RTP-2: um novo Canal*, p. 4).

Este momento do percurso da RTP foi assinalado por Jacinto Godinho, no contexto do estudo sobre o papel da reportagem na produção informativa da estação pública. A partir do “primeiro curso de jornalistas que a RTP fez em 1976” inicia-se um novo caminho da reportagem. “Foi convidado para formador um experiente repórter dos canais públicos franceses, Édouard Guilbert. Pela primeira vez, toda uma geração de

novos jornalistas teve acesso a uma nova dimensão da escrita audiovisual”. Este passo foi de tal forma importante que a RTP2 “passou a ter autonomia editorial em relação ao *Telejornal* e mesmo uma redacção autónoma, através do programa *Informação 2*”. Aliás, é precisamente com muitos dos jornalistas “da *Informação 2*, onde pela primeira vez surgiu uma escola de reportagem, que se constituiu a redacção do programa Grande Reportagem” (Godinho, 2011, p. 160).

Assim, esta mudança na RTP2 teve um impacto direto não só no telejornal, emitido pelas 22h para um público que chegava mais tarde a casa, mas também nos restantes programas não diários de informação em grande parte graças aos vários novos intervenientes. De facto, foi sob a alçada de Hernâni Santos, que assumiu em 1978 a direcção de informação da RTP2, que

(...) a *Informação 2* deu também a conhecer uma série de profissionais que Hernâni Santos foi buscar, sobretudo, à imprensa. Nomes como António Mega Ferreira, José Júdice, Dina Aguiar, José Rocha Vieira, Luís Pinto Enes ou Gualdino Paredes formaram “uma equipa irrepetível que nunca mais se juntará na TV portuguesa”, segundo Henrique Garcia, um dos 25 jornalistas que, a 16 de Outubro de 1978, deram início ao programa. (Fernandes, 2002).

A informação em ambos canais era tão distinta que Hernâni Santos viria a referir que “enquanto a RTP1 passava superficialmente e sem talento pela atualidade do dia, a *Informação 2* detinha-se e tratava em profundidade os grandes temas” (Fernandes, 2002). Assim, ainda que esta nova administração tenha tido o objetivo de mudar tanto a RTP1 quanto a RTP2, é na verdade este segundo canal que no ano de 1979 “(...) sentiu alterações mais profundas na composição da sua programação” (*Relatório e Contas – 1979, 1979*, p. 8). Neste sentido, é inegável que as condições políticas terão favorecido este novo fôlego do segundo canal da RTP.

E, efetivamente, estas alterações profundas surgiram com a presidência da RTP de João Soares Louro, que soube identificar a estagnação em que se encontravam os dois canais quando tomou posse em 1978, notando o seguinte: “A expectativa que se tinha acerca da televisão com a revolução [do 25 de Abril] não foi inteiramente cumprida. Só em 1978

é que mudam de facto mais as pessoas, as caras, os protagonistas, os directores, etc.” (*Da Revolução à Normalização*, 2004). O novo momento político do pós-25 de Abril veio assim a reflectir-se na televisão, como atenta Hernâni Santos: “O que estava em causa era os governos aguentarem-se. Conforme um caiu depois [outro] (...). De facto, as próprias características do momento político não eram conducentes a que ele se repercutisse no interior da televisão, e não se repercutiu.” (*Da Revolução à Normalização*, 2004). Também Fernando Lopes considerou que a razão que justificava a possibilidade destas alterações profundas tomarem lugar na RTP era indissociável da situação política portuguesa vivida na época:

Porque é que acontece em 1977 e 1978 (...) porque evidentemente há um momento de fraqueza, há um presidente que é o General Ramalho Eanes que tem nessa altura poderes com uma grande capacidade de intervenção, que incluíam de facto a própria televisão. (...) Ou seja há uma possibilidade das pessoas que vão para a televisão de poderem jogar com alguma fraqueza que existiria naquele momento no aparelho político e poderem fazer a sua própria proposta. Porque no fundo nós sabíamos que tínhamos, quer o João [Soares Louro] quer eu, o apoio do General Ramalho Eanes nessa matéria. Portanto é um momento político muito especial. (*Da Revolução à Normalização*, 2004).

Se no período de 1969 a 1977 é difícil destacar um programa de informação de origem nacional que seja inédito na RTP2, isto é, que não tenha sido uma retransmissão da RTP1, a verdade é que a partir de 16 de outubro de 1978 dá-se uma transformação na informação, que aposta nas entrevistas a personalidades portuguesas de várias áreas e para os debates sobre assuntos nacionais e internacionais, em programas semanais. Destacamos os que tiveram o maior número de horas de transmissão: *Directíssimo* (1978-79), conduzido por Joaquim Letria, com entrevistas a personalidades nacionais de várias áreas; *Cartas na Mesa* (1978-79), cujo formato tinha por base o debate da vida nacional, transmitido aos sábados e apresentado por José Manuel Barroso; *A Par e Passo* (1978-79), programa que alternou entre o horário nobre do sábado e o *prime time* do domingo, no qual se passavam em revista as

atualidades nacionais e internacionais da semana. O horário de início de transmissão destes três programas situava-se entre as 21h30 e as 22h30, com uma duração média de 60 minutos.

Não é coincidência que os três programas referidos, deste período, tenham todos começado a sua emissão no ano de 1978 e concluído em 1979 pois, de facto, esta mudança clara na programação da RTP2 terminou com o fim da administração de João Soares Louro, no ano de 1980. Ano esse que, importa frisar, a própria RTP reconhece no seu *Relatório e Contas* como sendo um ano de viragem que teve um impacto na programação dos dois canais.

A Direcção de Programas conheceu, durante o ano de 1980, três Directores de Programas o que provocou alguma instabilidade no início da actividade dos novos responsáveis e consequentes alterações à política de programação, com reflexos inevitáveis (...). No entanto, não se verificaram situações de ruptura. (*Relatório e Contas – 1980*, 1980, p. 15).

As escolhas em que assentava a liderança de João Soares Louro foram escrutinadas através de uma grande sondagem nacional encomendada pela RTP à empresa Contagem. O primeiro canal era especialmente visto pelos programas de entretenimento e o segundo estava claramente associado a informação de qualidade.

O auditório do 1.º Canal era heterogéneo (a sua penetração ia a percentagens diárias da ordem dos 79%), enquanto o auditório do 2.º era bastante mais elitista, assente em estratos profissionais elevados (penetração de 5%). Mas refira-se, como dado a ter em conta, que alguns programas do 2.º eram pontualmente procurados pelos habituais espectadores do 1.º. Viam-nos e, depois, regressavam. A Informação/2 era um dos programas que mais vezes motivava essa “fuga” temporária do 1.º. (Teves, 2007, *Década de 70 – RTP-2: um novo Canal*, p. 10).

Terminada esta fase particularmente vibrante e até disruptiva, a RTP2 regressa ao seu anterior estado e função de complementaridade do primeiro canal. Em 1980, com a mudança política em Portugal – Francisco Sá Carneiro chefia o VI Governo Constitucional – muda também a

direção da RTP, terminando a era de João Soares Louro, para se iniciar a presidência de Daniel Proença de Carvalho³. As direções de informação da RTP1 e da RTP2 voltaram a unir-se e assim termina este período de 1978 a 1980, uma época a que o jornalista Joaquim Furtado se refere da seguinte forma:

Esse projecto foi de facto um grande de informação que rompeu com a imagem, que justamente existia porque era fundamentada, de dependência em relação a critérios político-governamentais. (...) Infelizmente esse projecto veio a ser extinto, muito pouco tempo depois. (...) Mas foi um grande projecto de televisão onde foi possível fazer de facto informação de uma forma isenta. (*Da Revolução à Normalização*, 2004).

Em 1984, na RTP reflete-se ainda sobre a hipótese de regressar a essa separação entre a RTP1 e RTP2, mas reconhece-se a impossibilidade de tal acontecer, avaliando o estado da estação televisiva portuguesa e a necessidade de complementaridade pela RTP2, deste modo:

Sendo o orçamento de exploração da Direcção de Programas insuficiente para a emissão de dois canais continentais competitivos, optou-se pelo reforço qualitativo dos conteúdos da RTP1, atribuindo-se à RTP2 um carácter alternativo, aí repetindo, com o apoio de uma telenovela em estreia, os programas antes exibidos, mas a horas e dias da semana diferentes, de modo a permitir que grupos de público com hábitos de vida diferentes os seguissem. (*Relatório e Contas – 1984*, p. 9).

A RTP2 na década de 1980 e a procura de uma nova identidade

O segundo canal da RTP, que outrora servia praticamente para apoiar e repetir a programação da RTP1, emitindo apenas alguns programas originais, conheceu nesse período de 1978 a 1980 alterações tão profundas que, mesmo com a referida interrupção dessa linha mais interventiva, independente e até irreverente no modo de dar informação, o canal

³ Cf. <https://ensina.rtp.pt/artigo/historia-da-informacao-no-canal-2/>

entrou na nova década com um legado importante na produção informativa. De facto, começam a surgir neste período, na grelha da RTP2, novos programas de informação não diários que contrastam com o paradigma da RTP pré-1978. Atente-se, por exemplo, a programas que abordavam temas da atualidade, com entrevistas e debate, como: *Estúdio Aberto* (1981-1984), *Complemento Directo* (1981-1982), *Quarta Há Noite* (1981-1982), *Directo/2* (1985-1986) e *Nós Por Cá* (1985-1986). As transformações da RTP2 acentuaram-se a partir de 1985, quando passa a haver um claro investimento em produções nacionais e uma necessidade de reajustar mais uma vez os conteúdos e a identidade do segundo canal. De notar que durante este período da década de 1980 os *Anuários* e os *Relatório e Contas* referem-se continuamente à RTP2 como um canal de conteúdos alternativos e para um outro tipo de público, definindo assim esta nova identidade. Como é referido no *Relatório e Contas* de 1985:

Ao longo do ano de 1985, a política de programação conheceu duas fases distintas. Até final de Abril, procurou-se assegurar a continuidade da grelha (...); a partir de Maio, avançou-se com um novo mapa-tipo, que introduziu mudanças consideráveis na base de uma filosofia de programação que definiu o perfil dos canais tendo em conta prioritariamente a Lei da Televisão e a diversidade de interesses nos telespectadores. Conferiu-se, assim, à programação do 2.º Canal um cariz claramente alternativo, aumentou-se a percentagem de programas de produção nacional (de 33% a 43%) e atingiu-se um maior equilíbrio entre as diversas áreas de programação ficcional, recreativa e cultural. (*Relatório e Contas – 1985*, 1985, p. 7).

Com esta visão de renovação do segundo canal, o investimento feito na segunda metade da década de 1980 fez conhecer na programação do canal da RTP2 vários programas de informação não diários no panorama nacional. Note-se que quando aqui falamos de programas de informação diária referimo-nos ao telejornal e a outros programas informativos diários, na grelha da RTP2; por informação não diária, como o próprio nome indica, referimo-nos aos programas informativos emitidos bissemanal, semanal, quinzenal ou mensalmente. Relembramos que o foco deste estudo incide nos programas de informação não diários, em

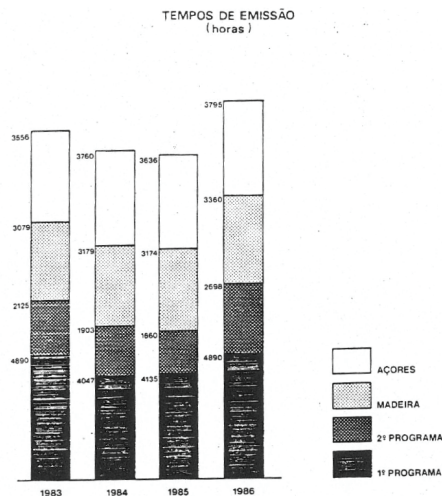


Figura 5. Tempos de Emissão dos canais da RTP nos anos de 1983 a 1986.

Fonte: *Relatório e Contas – 1986*, 1986, p. 14.

particular naqueles que são emitidos no horário nobre. Ora, no seguimento desta observação, é importante esclarecer que os programas de informação que passaram na RTP2, e que elencamos ao longo deste estudo, não são sempre programas de teor jornalístico e/ou de reportagem, incluindo-se nestas horas de emissão outro tipo de programas (como por exemplo, programas de meteorologia ou de divulgação cultural, por exemplo).

Centrando-se a nossa pesquisa nos programas de informação não diária do horário nobre, de teor informativo e conduzidos por jornalistas, destaque-se, na segunda metade de 1980, programas como: *Nós Por Cá* (1985-86), um programa com foco em diversas regiões do País, estando presente em estúdio um representante de um jornal da região focada; *A Hora da Verdade* (1988-1990), com uma reportagem seguida de um debate conduzido por Miguel Sousa Tavares e Margarida Marante; e *Sinais do Tempo* (1988-2003), aquele que será um dos programas de maior longevidade na RTP, da responsabilidade de José Manuel Barata-Feyo, “com documentários e grandes reportagens sobre temas da atualidade, seleccionados enquanto sinais de problemas e novas questões dos tempos modernos”.⁴ É igualmente importante

⁴ V. <https://arquivos.rtp.pt/programas/sinais-do-tempo/>

salientar, neste período da década de 1980, a exibição de programas como *Clube de Imprensa* (1982-1983 e 1987-1988), um programa de entrevistas da responsabilidade do Clube Português de Imprensa, com um guião de perguntas concebido por jornalistas, sobre temas nacionais e internacionais; e *Clube de Jornalistas* (1987-1988), da responsabilidade do Clube de Jornalistas, igualmente centrado em entrevistas, mas com uma abordagem circunscrita aos problemas e desafios do campo jornalístico.



Figuras 6 e 7. (esquerda) Logótipo da RTP2 utilizado no Anuário de 1986; (direita) Logótipo da RTP2 utilizado no Anuário de 1989.

Fonte: *Anuário da RTP – 1986*, 1986, p. 155 e *Anuário da RTP – 1989*, 1989 p. 105.

Parecia, por esta altura, que a identidade da RTP2 estava mais robusta, pois o canal que outrora servira apenas para complementar a RTP1 passava agora conteúdos informativos próprios. Estaria, assim, assegurado um novo projeto no panorama televisivo nacional. Contudo, e como vinha sendo habitual na história da RTP2, ocorreu uma nova reestruturação, deste vez no ano de 1989, que alterou mais uma vez o nome do canal, dessa vez para Canal 2. Transformou-se também, de forma significativa, a programação na sua grelha:

Procurando, também, um novo e mais amplo envolvimento das várias áreas de atividade, a RTP foi alvo de profunda reestruturação interna, com saliência para a Informação e Programas, que se uniram sob uma mesma chefia: a de José Eduardo Moniz, para o canal 1; de Adriano Cerqueira, para o canal 2. (Teves, 1992, p. 23)

Estas alterações teriam repercussões mais profundas no ano seguinte, 1990, começando a nova década, mais uma vez, com o segundo canal da RTP a alterar a sua imagem e programação, em particular no campo da informação.

Pela primeira vez, o Canal 2 dispôs de uma verdadeira “grelha” informativa. Em 1990 os programas informativos diários passaram a ser 3: *Primeiro Jornal-Sumário (...)*, *Primeiro Jornal (...)* e *Jornal das 9. (...)* Ao longo do ano o Canal 2 concretizou, progressivamente, a orientação estabelecida de se afirmar como alternativa ao Canal 1 diversificando a sua programação e conquistando audiências específicas, também importantes do ponto de vista comercial. (*Relatório e Contas – 1990*, 1990, p. 10-11).

Esta mudança nos programas informativos não teve apenas um impacto na informação diária (como foi o caso do telejornal), mas também na informação não diária, com o aparecimento de programas como: *Acerto de Contas* (1989-1993), com informação económica, conduzido por António Peres Mettelo e Pedro Vassalo; *Desgarradas* (1989), com debates conduzidos por Artur Albarran; *Gente Nossa* (1990-1991), com reportagens realizadas em diferentes regiões portuguesas; e o programa de debate com muitas personalidades convidadas, apresentado por Joaquim Furtado, *Falar Claro* (1991-1992). Sobre esta nova programação e imagem, Adriano Cerqueira, o então diretor do Canal 2, afirmou na altura o objetivo de o segundo canal da RTP ser distinto nos seus conteúdos, referindo: “Estamos a fazer uma programação que será, de facto, uma alternativa para as pessoas que estão em casa e que só vêem a RTP” (Teves, 1992, p. 23).



Figuras 8 e 9. (esquerda) Logótipo da RTP2 utilizado no Anuário de 1990; (direita) Logótipo da RTP2 utilizado no Anuário de 1991.

Fonte: *Anuário da RTP – 1990*, 1990, p. 141 e *Anuário da RTP – 1991*, 1991, p. 141.

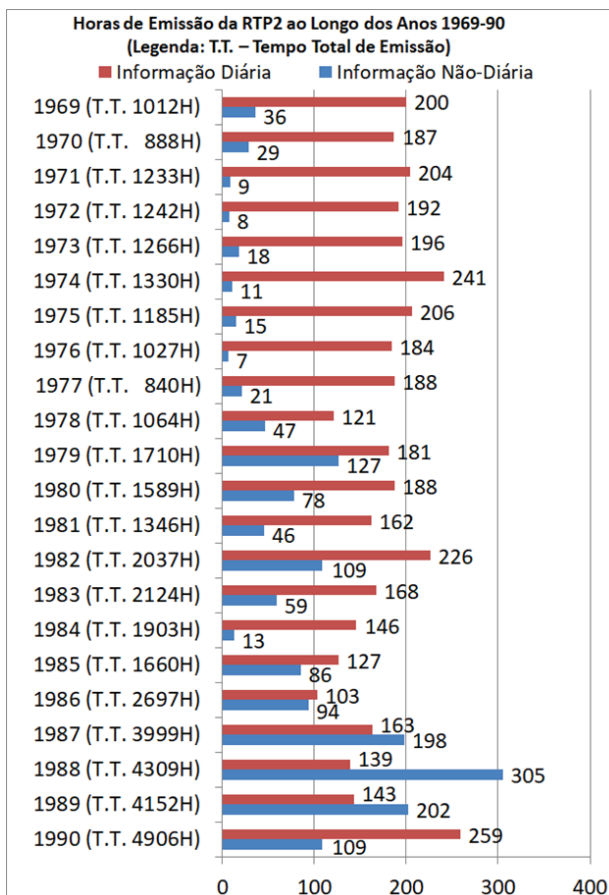
As emissões da RTP2 e o espaço dedicado à informação diária e à informação não diária

Como vimos ao longo deste estudo, com o surgimento de novos programas a RTP2 aumentou progressivamente, na década de 1980, as horas dedicadas a informação diária e não diária, assim como o seu tempo total de emissão. Neste sentido, considere-se o seguinte gráfico que sistematiza esta evolução de 1969 a 1990.

Veja-se do lado esquerdo os diferentes anos seguidos de T.T., que significa o tempo total de emissão nesse ano; a vermelho as horas de

Gráfico 1. Tempo Total de Emissão (T.T.), Informação Diária e Não diária na RTP2 de 1969 a 1990.

Fonte: Elaboração própria com dados recolhidos dos Anuários da RTP, de 1969 a 1990.



informação diária e a azul as horas de informação não diária, em cada ano na RTP2, de 1969 a 1990. De notar que decidimos não incluir 1991 pois os seus valores colidem consideravelmente com os restantes anos e dificultam por isso a leitura dos outros dados apresentados no presente gráfico (contudo, e por motivos de comparação, insere-se de seguida essa informação: 139 horas para informação não diária, 668 para informação diária e tempo total de emissão de 5637 horas). Importa dizer também que todos os dados recolhidos para este Gráfico 1 foram retirados dos Anuários da RTP e basearam-se no critério escolhido pela RTP para diferenciar programas diários de não diários. Vincamos este ponto pois, no nosso critério, alguns dos programas identificados como não diários são, aparentemente, pela descrição retirada dos Anuários da RTP, programas diários. Um exemplo disto pode ser visto nos programas *Trinta Minutos com...* (1987-1989) e *Ponto por Ponto* (1987-1988) que são descritos como não diários, mas foram na verdade emitidos todos os dias. Estes dois programas acabaram por inverter os números apresentados no Gráfico 1, sendo possível identificar que excepcionalmente nos anos de 1987 a 1989 o tempo de informação não diária supera a informação diária, segundo os critérios e organização dos Anuários da RTP sobre os programas de cada ano em estudo.

Assim, e regressando ao gráfico, é possível perceber que a RTP2, durante o período de análise para este estudo, aumentou progressivamente o seu tempo de emissão e horas dedicadas à informação não diária, sendo que o tempo de informação diária – maioritariamente dedicado ao telejornal e meteorologia – parece não aumentar significativamente neste período. De facto, se, como referimos anteriormente, a RTP2, entre 1969 e 1978, tinha cerca de 1000 horas de emissão anuais, de 1979 a 1985 passou a ter uma média de 1750 horas por ano (com valores a subirem gradualmente, passando sempre, a partir de 1992, a ser superior a 5000 mil horas de emissão por ano). E o tempo dedicado aos programas não diários de informação aumenta igualmente, passando de uma média de 17 horas por ano, de 1969 a 1977, para uma média de 63 horas, entre 1978 e 1980, o período que referimos há pouco como de mudança para a RTP2.

Nos anos seguintes, de 1981 a 1986, os programas de informação não diários ficaram na média de 67 horas anuais, com picos – 109 horas,

em 1982 – e descidas – 13 horas, em 1984. A partir de 1987, passou a ter 200 ou mais horas anuais. Esta aposta na informação, no fim da década de 1980, foi reforçada quando, em 1989, a RTP conheceu uma nova reestruturação interna: “Procurando, também, um novo e mais amplo envolvimento das várias áreas de actividade, a RTP foi alvo de profunda reestruturação interna, com (...) José Eduardo Moniz, para o canal 1; e Adriano Cerqueira, para o canal 2.” (Teves, 1992, p. 23). Adriano Cerqueira afirmaria, um ano depois, a vontade de tornar o canal da RTP2, na altura RTP Canal 2, uma assegurada alternativa no panorama nacional: “«Estamos a fazer uma programação que será, de facto, uma alternativa para as pessoas que estão em casa e que só vêm a RTP»” (Teves, 1992, p. 23). E, de facto, a década de 1990 seria uma altura de mudanças significativas no investimento em programas de informação na RTP2, como daremos conta no capítulo seguinte.

Conclusões

O surgimento da RTP2 foi o primeiro passo da expansão do universo RTP, depois de onze anos de emissões do primeiro canal. Na área da informação, a replicação marcou parte da sua existência, designadamente ao transmitir em simultâneo os noticiários da RTP1, como referimos.

Contudo, ao longo da sua existência, a informação na RTP foi ganhando outros espaços para além dos noticiários. Refere Jacinto Godinho, aludindo ao programa TV 7: “(...) em 1964, a informação televisiva deixara de ser apresentada exclusivamente nos telejornais. O recém-criado Serviço de Actualidades da RTP dá início a um magazine semanal onde se projectava um outro aprofundamento das notícias e da reportagem” (Godinho, 2011, p. 146). Esse programa, que durou cerca de dez anos e chegou a ser transmitido em simultâneo nos dois canais da RTP, entre 1969 e 1971, indiciava essa vontade de conferir à área da informação outras possibilidades, que passariam por trabalhos jornalísticos de maior profundidade.

Como percebemos pela análise apresentada, o segundo canal da RTP não se afirmou imediatamente como alternativa ao primeiro canal. Só em 1978, com o programa semanal *Directíssimo*, o público tem acesso

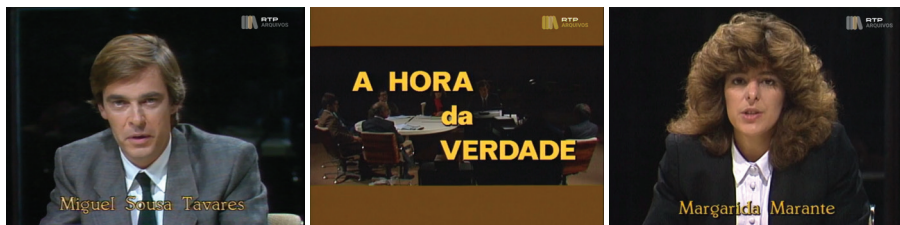
a informação não diária autónoma, na atual RTP2. O formato assentava na entrevista a individualidades de vários setores da vida portuguesa. Dois anos depois, deu lugar a *Cartas na Mesa*, cujo modelo não diferiu substancialmente do antecessor.

Em 1980, iniciam-se as emissões a cores da RTP e seis anos depois dá-se outra mudança significativa: a empresa instala-se na Av. 5 de Outubro, em Lisboa, com equipamentos substancialmente melhores. Alarga-se o número de horas de emissão e em 1989 dividem-se os dois canais.

Mas já na segunda metade da década de 1980 assistiu-se à entrada de programas de grande informação, na RTP2, nos quais a reportagem era central. No caso de *Sinais do Tempo*, um programa já aqui referido como marcante na identidade da RTP2, dada a sua longevidade considerável – de 1988 a 2003 –, era emitido semanalmente (por vezes, quinzenalmente) apresentando uma grande reportagem sobre um tema de especial relevância. A amplitude temática era significativa – o assunto poderia ser da área da saúde, mas também da política nacional ou internacional. José Mensurado, Paulo Dentinho e Vasco Matos Trigo alternaram na apresentação do programa, que tinha duração média de uma hora e que contou com reportagens de jornalistas conceituados, como é o caso de José Manuel Barata-Feyo.

Outros dois nomes relevantes do jornalismo televisivo, Miguel Sousa Tavares e Margarida Marante, foram os rostos d'*A Hora da Verdade*, que se centrava em assuntos nacionais, como o sistema prisional português, a despenalização da interrupção voluntária da gravidez, a sinistralidade nas estradas portuguesas, entre muitos outros. Também neste programa quinzenal, no ar de 1988 a 1990, a reportagem esteve presente; no caso, como base de debate em estúdio conduzido pelos referidos jornalistas.

Assim, podemos afirmar que, de 1968 a 1991, os programas de informação não diária emitidos na RTP2 foram maioritariamente realizados com recurso a entrevistas em estúdio; contudo, o investimento técnico e humano na produção jornalística centrada na reportagem – o género nobre do jornalismo – manifestou-se de forma expressiva na segunda metade da década de 1980, através dos programas que destacámos, tendo havido um prenúncio desse caminho durante o curto período de 1978-80. As mudanças de administração e consequentes alterações na grelha



Figuras 10, 11 e 12. (esquerda) Miguel Sousa Tavares n' *A Hora da Verdade*, no episódio “O Algarve – Parte I” de 13 de Outubro de 1988; (centro) Genérico d' *A Hora da Verdade* do episódio “A Droga – Parte I” de 27 de Outubro de 1988; (direita), Margarida Marante n' *A Hora da Verdade*, no episódio “Panorama da Pesca Portuguesa – Parte I” de 4 de Janeiro de 1990.

Fonte: RTP Arquivos.

televisiva assinalavam uma intervenção governamental temporalmente correspondente, como lembra José Manuel Barata-Feyo: “O presidente do Conselho de Administração da RTP exercia funções com a assinatura da tutela. Não tinha qualquer espécie de independência funcional”⁵. Esta situação presente em ditadura, mas também durante os primeiros anos de democracia, condicionou as grelhas televisivas da estação pública, no seu todo; também a RTP2 ficou refém de decisões que a impediram de traçar, desde o seu início, um caminho coerente e constante, com uma oferta de programas de informação próprios e alternativos, dentro do panorama televisivo português.

⁵ V. entrevista realizada por Paulo Martins a José Manuel Barata-Feyo, publicada na revista *JJ-Jornalismo & Jornalistas*, n.º76, out/dez. 2021, p. 32.

Bibliografia

- Cádima, F. R. (1999). *Desafios dos novos media, a nova ordem política e comunicacional*. Editorial Notícias.
- Cádima, F. R. (2010). *Televisão, Cidadania e «História Única». Uma Análise da Bibliografia Portuguesa Sobre o Jornalismo Televisivo em Portugal*. [Online]. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/277711854_Televisao_Cidadania_e_Historia_Unica_Uma_Analise_da_Bibliografia_Portuguesa_Sobre_o_Jornalismo_Televisivo_em_Portugal/stats#fullTextFileContent
- Carvalho, A. A. (2009). *A RTP e o Serviço Público de Televisão*. Almedina.
- Fernandes, T. (2002). Uma “pedrada no charco”. *Público*. <https://www.publico.pt/2002/09/01/jornal/informacao-2-uma-pedrada-no-charco-174079>
- Godinho, J. (2011). *As Origens da Reportagem – Televisão*. Livros Horizonte.
- Lopes, A. S. & Coutinho, M. C. (2021). Os programas de informação no segundo canal da RTP: de 1968 a 1991. ICNOVA. Disponível em: <https://colecaoicnova.fcsh.unl.pt/index.php/icnova/article/view/78/83>
- Lopes, F. (2007). *A TV das elites: estudo dos programas de informação semanal dos canais generalistas: 1993–2005*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/41122>
- Martins, P. (2021). «“Os leitores hoje são mais exigentes”». Entrevista realizada a José Manuel Barata-Feyo in *JJ-Jornalismo e Jornalistas*, n.º76, out/dez 2021.
- Pinto, M. (coord.) (2005). *Televisão e Cidadania. Contributos para o debate sobre o serviço público*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/41881>
- Sena, N. M. de. (2009). A evolução da grelha programática pré- e pós-Telejornal (1959-2009). *Comunicação E Sociedade*, 15, 127-147. [https://doi.org/10.17231/comsoc.15\(2009\).1048](https://doi.org/10.17231/comsoc.15(2009).1048)
- Silverstone, R. (1994). *Television and Everyday Life*. Routledge.
- Sousa, H. e Pinto, M. (2004). *The Economics of Public Service Television and the Citizenship Rhetoric*. [Online]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/1003>
- Teves, V. (1992). *RTP 35 anos de experiência – 1957-1992*. Nova Força, CRL.
- Teves, V. (2007). *RTP, 50 anos de História*. Ed. Rádio Televisão Portuguesa. Disponível em: <https://museu.rtp.pt/livro/50Anos/Livro/DecadaDe50/default.htm>
- Torres, E.C. (2011). *A televisão e o serviço público*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Traquina, N. (1997). *Big Show Media – viagem pelo mundo do audiovisual português*. Editorial Notícias.

Outras fontes

- Anuários da RTP, de 1968 a 2002.
 História da Informação do Canal 2.

<https://ensina.rtp.pt/artigo/historia-da-informacao-no-canal-2/>

Relatório e Contas da RTP, de 1967 a 2002.

RTP Arquivos. (1988). *O Algarve – Parte I*.

<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-algarve-parte-i/>

RTP Arquivos. (1988). *A Droga – Parte I*.

<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/a-droga-parte-i/>

RTP Arquivos. (1988-90). *A Hora da Verdade*.

<https://arquivos.rtp.pt/programas/hora-da-verdade/>

RTP Arquivos (1990). *Panorama da Pesca Portuguesa – Parte I*.

<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/panorama-da-pesca-portuguesa-parte-i/>

RTP Arquivos. (2004). *Da Revolução à Normalização*.

<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/da-revolucao-a-normalizacao/>

A afirmação da identidade da RTP2: a informação não diária, de 1992 a 2010

Anabela de Sousa Lopes

Escola Superior de Comunicação
Social (ESCS/IPL) e ICNOVA
alopes@escs.ipl.pt
ORCID ID: 0000-0002-6587-1427
CIÊNCIA ID: 7B1B-2E0B-21BC

Manuel Carvalho Coutinho

CECC (FCH-UCP)
manueljoaocc@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-6562-0188
CIÊNCIA ID: 061B-4A3F-18B3

Introdução

Um dos períodos mais desafiantes para a RTP foi marcado pela entrada dos canais de televisão privados no panorama audiovisual português. Em 1992, a SIC rompe com o monopólio televisivo da RTP e, em 1993, ano de surgimento da TVI, a RTP passa a coexistir com esses dois canais privados. Assinalam-se nesse período transformações significativas na área do jornalismo televisivo: numa primeira fase pela forte presença de programas de grande informação em horário nobre, na RTP1, SIC e TVI; numa segunda fase, a partir do final dos anos 90, pelo declínio da informação semanal no *prime time* das televisões generalistas.

Claramente, a RTP1 assumiu-se como concorrente dos canais privados e entrou na luta pelas audiências a partir do início das emissões da SIC. Assim, para compreendermos a trajetória do segundo canal da RTP no período de 1992 a 2001 é necessário contextualizá-la no panorama da coexistência da RTP1, SIC e TVI.

Foi nosso propósito aferir qual o investimento realizado na investigação jornalística, que implica um tempo significativo de elaboração,

bem como meios humanos e técnicos mobilizados para um trabalho de maior profundidade, comparativamente com a produção jornalística destinada aos telejornais, por exemplo.

Interessou-nos perceber se a grelha de programas de informação do segundo canal mimetizou a oferta da RTP1, ou se foi orientada para ser uma alternativa; se a disputa pelas audiências entre a estação pública e as privadas se refletiu nas opções tomadas para o seu menu de programas de informação no *prime time*.

Assumindo uma abordagem cronológica, tal como no capítulo anterior, apresentamos uma análise que compreende dezoito anos de emissão. Para tal, realizou-se a caracterização dos programas mantendo as mesmas coordenadas principais, enunciadas no capítulo anterior: a duração, o formato, a/o jornalista que conduz o programa, a temática.

A análise continuou para além desse marco de 2001, com a aplicação dos mesmos critérios a uma fase em que a RTP2 revelou estabilidade na sua linha de programação própria, distinta da dos outros canais. Compreendemos que, ao longo do percurso agora em causa, o segundo canal consolidou o seu posicionamento como alternativa à RTP1, SIC e TVI, demarcando-se dos programas de informação do *prime time* dos três canais generalistas, essencialmente pelas temáticas escolhidas, situadas cada vez mais no campo da cultura, da ciência e das causas cívicas e ambientais.

RTP2: em busca de identidade própria

Como referimos no capítulo anterior, a produção científica sobre a televisão portuguesa tem sido expressiva, não só com enfoque na estação pública, mas também baseada em estudos comparativos que a incluem. Um desses estudos é o de Felisbela Lopes (2007), que centrou a investigação realizada no âmbito do seu doutoramento na caracterização de programas de informação semanal dos canais generalistas – RTP1, SIC e TVI –, entre 1993 e 2005. O interesse da investigadora coincide com o nosso no que se refere ao segmento temporal escolhido, aproximadamente, sob o prisma da coabitação dos três canais generalistas. Contudo, não foi contemplada a RTP2. Refere Felisbela Lopes: “Por ser um canal

com uma programação mais segmentada e dirigida a públicos minoritários, excluimos a RTP2” (Lopes, 2007, p. 20). Esta opção justifica-se pelos objetivos traçados para a sua tese de doutoramento, orientados em dois níveis, como explicou:

No primeiro, procuraremos caracterizar a informação televisiva difundida semanalmente em horário nocturno entre 1993 e 2005 e, simultaneamente, avaliar a sua evolução ao longo dos primeiros anos de coabitação da TV pública/TV privada. (...) No segundo nível, é nosso propósito conhecer com mais pormenor a esfera pública televisiva desenhada nos *plateaux* de determinados programas de informação semanal. Se do primeiro nível resulta o esboço global da oferta televisiva desse tipo de programação, no segundo nível procuraremos conhecer os actores que ocuparam as cenas mediáticas e as temáticas exploradas em programas de conversação televisiva (debates, grandes-entrevistas ou *talk shows*). (Lopes, 2007, p. 21).

Considerar a RTP2 nesse estudo comparativo seria, portanto, desadequado aos propósitos da investigação académica.

O nosso objetivo é distinto por pretendermos, numa primeira fase, captar o posicionamento da RTP2 num período conturbado, inicialmente marcado pela concorrência entre a RTP1 e os canais privados. Optámos por incluir o ano de 1992, quando se iniciam as emissões da SIC, e marcar o final dessa primeira fase em 2001, ano em que o universo televisivo português conhece outra novidade e lança novos desafios: surge o primeiro canal de notícias, a SIC Notícias.

Não são em grande número os trabalhos académicos desenvolvidos especificamente sobre o segundo canal da RTP. Assinalamos o artigo de Gabriela Borges, de 2006, realizado no âmbito do seu pós-doutoramento, “Televisão e cidadania: a participação da sociedade civil na 2:”, centrado na análise da qualidade de três programas – *Causas Comuns*, *Tudo em Família* e *Nós* –, no período de uma das reestruturações do canal, em 2003. Sobre a qualidade e relevância social dos programas analisados, conclui:

Se considerarmos a efetiva participação da sociedade civil na 2:, é possível constatar que nos três programas analisados temos a presença de diversas

instituições sociais na produção, com o fornecimento de temas, pessoal qualificado para discutir os temas propostos durante os programas e material de apoio (Borges, 2006, p. 11).

Gabriela Borges deu continuidade à investigação sobre a programação do segundo canal da RTP e no ano seguinte, em 2007, publicou “Questões de qualidade na RTP2 de Portugal: uma análise dos programas Kulto e Pica”. Nas considerações finais, a autora afirma:

Os programas Kulto e Pica mostram-se como uma “lufada de ar fresco” no panorama audiovisual português, principalmente no que diz respeito à oferta de programas dedicados ao público infanto-juvenil. Alguns aspectos positivos são dignos de nota, em especial a função exercida pelo serviço público de televisão na promoção da educação para os media. Estes dois programas mostram que é possível educar, entreter, informar e, mais que isso, capacitar as crianças e adolescentes de uma forma divertida e descontraída, mas nem por isso menos responsável (Borges, 2007, pp. 11 e 12).

Foi também sobre a programação infantojuvenil da RTP2, comparada com a do canal público espanhol La 2, que incidiu a pesquisa de Mercedes Román e Erika Fernández, e que deu origem ao artigo “Comparative analysis of television shows aimed at children and young people broadcast by the Spanish and Portuguese second public channels: La 2 and RTP2” (2012). Os resultados da pesquisa permitiram às autoras destacar que os dois canais dedicavam mais tempo a programas infantis do que a programas juvenis. Segundo a perspectiva das investigadoras, ambos deveriam reforçar a oferta de programas para jovens.

Quando se debate o serviço público de televisão, a RTP tem sobre si uma incontornável responsabilidade, observada e escrutinada por muitos investigadores. Um dos momentos em que a discussão sobre o rumo da RTP, enquanto prestador de serviço público, esteve em especial evidência respeita ao ano de 2003 (a que já aludimos), quando o segundo canal (à época, 2:) foi aberto à sociedade civil, depois de “afastada a polémica sobre o segundo serviço de programas (RTP2), que o Governo tinha admitido alienar ou mesmo encerrar” (Carvalho, 2009, p. 388).

Foi neste contexto que Helena Sousa e Manuel Pinto procuraram avaliar o grau de abertura à sociedade civil do segundo canal da RTP. Os autores sintetizaram desta forma as suas conclusões:

Em resumo, pode argumentar-se que o governo desenvolveu uma retórica de “comunicação directa” (cidadão a cidadão; sociedade civil a sociedade civil) mas, apesar de poucas dimensões interessantes, isto ainda está longe de qualquer modelo consistente. É muito provável que as assimetrias sociais sejam replicadas no canal 2: porque a “abertura participativa” não parece ser consistente com um acesso equilibrado ao novo meio. (Sousa e Pinto, 2004, p. 18).

A qualidade da oferta da RTP2 e o cumprimento dos valores de serviço público que a devem orientar foi a temática tratada por Mariana Augusto (2018), na sua dissertação de mestrado intitulada “Os conteúdos formativos nas grelhas de programação da RTP2 (2003 a 2017)”. A autora conclui que a qualidade da RTP2, nos últimos 15 anos, ficou comprometida devido a conteúdos pouco diversificados, mas que, ainda assim “se apresenta como um canal relevante na propagação de conteúdos formativos para todos os públicos e comprometido com a distribuição de cultura e conhecimento, ainda que não de forma ideal” (Augusto, 2018, p.3).

Possivelmente, por existir uma conceção da RTP2 não centrada na área da informação jornalística, a produção académica específica sobre este canal tem versado mais a difusão de outro tipo de programas, nomeadamente infantojuvenis, como percebemos pelo exposto anteriormente.

Para além da produção académica, não podemos ignorar a forma como a própria RTP tem dado a conhecer a sua história, nomeadamente no seu *site*, onde podemos consultar a obra de Vasco Hogan Teves, que trabalhou muitos anos na área de informação da RTP, alguns dos quais em cargos de chefia. Os 50 primeiros anos da RTP estão documentados com exaustividade e detalhes que suscitam o interesse de qualquer académico que estude o fenómeno televisivo português. Trata-se de “um bom exemplo de um intenso trabalho de inventariação de dados realizado fora do âmbito académico” (Godinho, 2011, p. 269). Acompanhamos, também, Felisbela Lopes, ao afirmar que essa documentação não

académica constitui “uma espécie de repositório a partir do qual poderemos iniciar um qualquer projecto de investigação” (2009, p. 11).

Destacamos um excerto da referida obra de Vasco Hogan Teves, a propósito do período em que a RTP se preparava para a concorrência:

O lançamento das novas grelhas de programas para os 2 canais, um mês antes da TV privada entrar no cenário televisivo nacional (e, como pareceu natural, sob forte suporte publicitário na imprensa) motivou a RTP a pôr em marcha a sua própria campanha que, no Canal 1, apostava nas suas “caras” de ecrã (“a TV desta gente toda é igualzinha à sua / Canal 1, a TV de todos os portugueses”) e numa selecção de programas, também espraída por páginas duplas (“Canal 1 / o primeiro de sempre, melhor do que nunca”), mas onde, sobretudo, se proclamava com slogan supremo: “Canal 1 – o primeiro”. A TV2, por seu turno, assumia-se, genericamente, como “a outra TV” (“nasceu uma nova TV / e é a sua cara”) e, na sequência de anúncio – diga-se que de gosto bastante duvidoso: uma montagem fotográfica que mostrava uma mulher grávida de um ecrã de Televisão – abria janelas sobre próximos conteúdos (“atracções para todos os gostos / cultura, diversão, informação, ficção e desporto”). Isto sem dispensa de uma mensagem (ou um compromisso?) cuja oportunidade era evidente, mas não, pela certa, em relação ao canal 1: “TV2 uma TV que não entra em guerra com ninguém, pois vive em paz com toda a gente”. (Teves, 2007, *RTP: uma antena para o mundo*, p. 9).

Os registos sobre a RTP2

Vivendo-se ainda sob as várias restrições impostas pela pandemia da covid-19, durante 2020 e 2021, a estrutura inicial planeada para desenvolver este estudo sofreu limitações. Apesar de não ter sido possível a consulta presencial dos arquivos e a visualização de programas, a RTP facultou vários documentos relativos aos anos em análise deste estudo¹. Destes documentos destacam-se os *Anuários* e os *Relatórios e Contas da*

¹ Os nossos agradecimentos a Pedro Jorge Braumann e à equipa que coordena: RTP/Núcleo Museológico/Arquivo Histórico.

RTP, documentos esses que incluíam informações sobre o segundo canal da RTP e que foram extremamente úteis para perceber o desenvolvimento dos programas, audiências e políticas ao longo dos dezoito anos em análise.



Figuras 1 e 2. A título de exemplo considere-se a (esquerda) Capa do Anuário de 1993 da RTP, e (direita) Capa do Relatório e Contas da RTP de 1995.

Fonte: *Anuário da RTP – 1993, 1993, e Relatório e Contas da RTP – 1995, 1995.*

Contudo, ao analisarmos esses documentos percebemos imediatamente que seria necessário recorrer a outras fontes, pois nenhum destes documentos referia o horário em que cada programa era emitido na televisão. Lembramos que o foco deste estudo incidiu nos programas de informação do horário nobre do segundo canal da RTP, por isso era necessário ter uma ideia exata dos tempos de emissão na grelha televisiva. Após considerarmos as nossas opções, decidimos que o melhor passo seria o de consultar as revistas de programação de televisão dos anos 90 e de fotografar toda a programação diária do segundo canal a partir 1992 a 2002, inclusive.

Neste ponto da investigação, e para começar este trabalho, considerámos que uma boa opção seria a de trabalhar com o arquivo da Biblioteca Nacional, pois no seu espólio havia pelo menos três revistas possíveis a consultar: TV 7 Dias, TV Guia e TV Mais. Destas três revistas, eliminámos a TV Mais por ter começado a publicação em 1993; e entre a TV 7 Dias e a TV Guia escolhemos a primeira por ter mais números

disponíveis para consulta no arquivo da Biblioteca Nacional (ambas as revistas possuem alguns números não disponíveis e/ou ausentes no arquivo). Passámos, então, ao processo de fotografar a capa e a programação de cada exemplar desta revista semanal, que resultou em mais de quatro mil fotos que foram depois catalogadas e organizadas, sempre com o foco principal na programação do segundo canal da RTP e com o propósito de evidenciar os programas de informação conduzidos por jornalistas, emitidos no horário nobre.

Delineada a metodologia, criou-se uma grelha com diferentes parâmetros: ano; canal; nome do programa; dia da semana/hora; duração média de cada emissão; periodicidade; tempo total (por ano); jornalista(s) que conduz(em) o programa; temática e descrição/tipo de programa. Sendo o ponto orientador o ano de emissão, interessa referir que alguns dos programas incluídos na grelha possuíam mais do que uma entrada, dado que os mesmos estiveram no ar em diferentes anos. Esta repetição de cada programa nos diferentes anos permitiu-nos destacar e apontar as alterações ao longo do tempo, em particular nas secções do dia da semana/hora; duração média de cada emissão; tempo total; e jornalista (já que nem sempre foi a mesma pessoa a conduzir o programa, ao longo do seu tempo de emissão). Acresce-se que não foi possível obter informação para todos os critérios da grelha, sobre cada programa elencado. Todavia, essas lacunas não impediram o recenseamento dos programas que fizeram a história da RTP2 durante o período escolhido.

Assim, foi possível ter uma perceção global da evolução de cada programa em termos do seu horário de emissão na grelha televisiva, informação essa que conseguimos graças aos dados retirados dos exemplares da revista TV 7 Dias e que incluímos na já referida secção dia da semana/hora, da grelha Excel. Através de uma breve análise da evolução do horário de emissão de cada programa foi possível verificar, por exemplo, que um programa de horário nobre, a começar às 21 horas, terminou o seu último ano de emissão com um horário diferente: a começar às 24 horas ou à 1 hora da manhã. Esta evolução possibilitou-nos uma visão mais global e completa de cada programa. Igualmente, outro ponto interessante que assinalámos a partir da grelha foi que a partir do fim de 1996 e início de 1997, começaram a aparecer menos programas de teor jornalístico conduzidos por jornalistas no horário nobre. A ocupar o

lugar destes programas na grelha do segundo canal da RTP surgem programas com diferentes temáticas, estando a larga maioria das vezes ligados à cultura e/ou à ciência.

O posicionamento da RTP com a chegada das televisões privadas

O primeiro ano de disputa pelas audiências entre a RTP1 e a SIC – 1992 – foi marcado por programas cuja estrutura era muito idêntica, considerando-se os parâmetros que elegemos para a realização da análise. A duração média dos programas dos dois canais era de 60 minutos (entre as 22h30 e as 23h). A RTP1 apostou em programas como: *Conversa Afiada* (Joaquim Letria); *Primeira Página* (Maria Elisa, entre outros); *De Caras* (José Eduardo Moniz); *Repórteres* (Artur Albarran), com reportagem e também entrevista em estúdio. Na SIC exibia-se *O Jogo da Verdade* (Paulo Alves Guerra e Calos Magno) e *Conta Corrente* (Margarida Marante).

Com o início das emissões da TVI, em 1993, Portugal passava a contar com três canais de televisão generalistas. A RTP1 manteve os programas que tinha até essa data, mas substituiu *Primeira Página* por *A Entrevista de Maria Elisa* (pelas 20h30). Tínhamos, assim, dois grandes nomes femininos: Maria Elisa na RTP e Margarida Marante na SIC. Em 1993, a SIC passa de dois para quatro programas. Juntando *Terça à Noite* (Miguel Sousa Tavares) e *Conversas Curtas* (António Carneiro Jacinto) aos anteriores. A estação de Carnaxide iguala assim a RTP em termos numéricos, apesar de a grande aposta ser na entrevista em estúdio e não na reportagem.

A TVI estreou-se com cinco programas: *Referendo* – programa de informação em colaboração com a Universidade Católica e com a presença de convidados em estúdio, apresentado por Graça Franco. Exemplos das temáticas: aparições em Fátima, segurança nas cidades portuguesas; *Rumores* – programa de apenas 25 minutos, com reportagens variadas. Exemplos das temáticas: o segredo da sopa da pedra, superstições; *Frontal* – programa de 60 minutos sobre os factos mais marcantes da atualidade, apresentado por Paula Magalhães e Jorge Nuno Oliveira; *Olhares* – programa de 30 minutos, com entrevistas a figuras da sociedade portuguesa, apresentado por Mário de Araújo Cabral.

Artur Albarran – programa de quase 2 horas, conduzido por Artur Albarran, com debates de temas controversos e entrevistas a figuras públicas.

Como refere Traquina, sobre o ano de 1993, “é interessante notar que o peso da informação na programação prime time dos canais privados era superior à da RTP1 (13%): 23% na SIC, 14% na TVI” (Traquina, 1997, p. 66).

O ano de 1994 é ainda marcado por uma forte concorrência entre a RTP1 e a SIC. A RTP1 passa de 4 para 7 programas: *Coisas da Vida* – programa quinzenal, de 65 minutos, com reportagens, entrevistas e debates sobre histórias do quotidiano. Conduzido por Luís Pires e Cristina Branco. Exemplo de temática: comunidade africana em Lisboa; *À Luz da Lei* – programa quinzenal, de 55 minutos, sobre tribunais e leis, com a participação de três advogados. Conduzido por Rui Vasco Neto; *Prova Oral* – terá sido o programa mais marcante desse ano: “o programa de Informação não-diária sobre que recaíam atenções especiais, até pelos seus protagonistas, Maria Elisa e José Eduardo Moniz, era «Prova Oral», onde os 2 jornalistas chamavam à entrevista (ou ao debate) personalidades das mais marcantes da vida nacional”. (Teves, 2007, *Entre a mudança e a reestruturação*, p.1).

Dos nove programas da SIC, destacamos dois, posicionados claramente nesta lógica de concorrência com a RTP1, em 1994: *20 anos, 20 nomes* – programa de entrevistas conduzidas por Miguel Sousa Tavares (tinha saído da RTP) a protagonistas da história do país, dos últimos 20 anos; *O senhor que se segue* – programa com um formato novo. Paula Moura Pinheiro, Rita Blanco, Laurinda Alves e Clara Ferreira Alves entrevistavam uma personalidade em foco na vida nacional (sempre um homem).

A TVI só em 1995 fez uma aposta mais forte neste género de programas informativos, predominando a entrevista (como o programa *Protagonistas*, apresentado por Fernanda Mestrinho) e o debate (*Prós e Contras*, conduzido por Inês Serra Lopes).

Entre 1996 e 1999, a RTP1 tem três programas a destacar: *Maria Elisa* (entrevistas); *Enviado Especial* (grande reportagem, por José Manuel Barata Feyo); *Figuras de Estilo* (entrevista e debate sobre temas fraturantes, com a presença de convidados nacionais e internacionais. Apresentado por Clara Ferreira Alves e Vasco Graça Moura).

Nesse mesmo período, a SIC respondia com irreverência nos seus formatos. *A Noite da Má Língua*, conduzido por Júlia Pinheiro, terá sido o mais inovador – na presença de uma plateia participativa, eram tratados temas sociais e políticos, da atualidade, a partir de uma reportagem; *Flashback* (apresentado por Carlos Andrade); *Crossfire* (Margarida Marante e Miguel Sousa Tavares); *Grande Reportagem* (vários jornalistas); *Casos de Polícia* (Carlos Narciso, com Arrobas da Silva e Paquete de Oliveira); *Esta Semana* (Margarida Marante).

Quanto à TVI, 1996 e 1997 são anos idênticos. A reportagem marca lugar no programa *Pontos nos Is*, com Dina Soares. Em 1998 mantém-se esse programa, mas a área da informação não diária fica enfraquecida. A recuperação inicia-se em 1999, com um pendor mais popular, nos programas *Quero Justiça* (Vitor Bandarra – cidadãos indignados) e *Em Legítima Defesa* (Pedro Rolo Duarte – discussão de um tema da atualidade).

A TVI protagonizará uma mudança no panorama televisivo português, ao lançar, no ano 2000, o *Big Brother*, programa de entretenimento que lhe garante a liderança das audiências. Na informação, o investimento fica-se pelos programas *Quero Justiça* e *Especial TVI* (conduzido por Paulo Salvador. Dá-se espaço à reportagem para temáticas como a anorexia, por exemplo).

A RTP1 manteve a sua linha orientadora nos programas de informação, com *Grande Entrevista* (conduzido por Judite Sousa); *Maria Elisa*; *Grande Repórter* (grandes temas de atualidade abordados em reportagens da responsabilidade dos jornalistas da Direção de Informação da RTP).

Na SIC, Margarida Marante conduzia entrevistas a políticos portugueses no programa *Esta Semana*; *Toda a Verdade* apresentava reportagens e documentários sobre temas da atualidade; *Imagens Reais* (com Artur Albarran), exibia reportagens sobre temas insólitos.

Deste périplo pelos programas de informação do horário nobre da RTP1, SIC e TVI, extraímos como principais conclusões que de 1992 a 1995 houve uma forte concorrência entre a RTP1 e a SIC, com programas de informação de formato semelhante, enquanto a TVI ainda procurava o seu caminho. Em 1995, a SIC ultrapassou, pela primeira vez, a RTP nas audiências médias durante o dia.

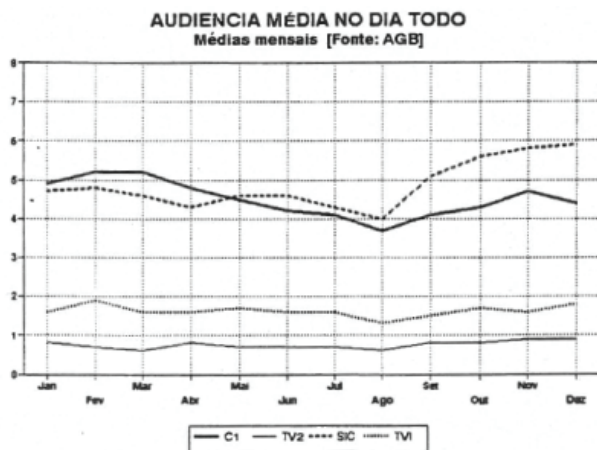


Figura 3. Gráfico de Audiência Média entre a RTP1, TV2, SIC e TVI em 1995.

Fonte: *Relatório e Contas – 1995*, 1995, p. 10.

A SIC apresentou-se com uma abordagem irreverente apostando em novos formatos informativos. Programas como *Enviado Especial* (RTP1) e *Grande Reportagem* (SIC) destacam-se pelos meios técnicos e humanos envolvidos. Na entrevista e debate, RTP1 e SIC contaram com nomes de peso – como Maria Elisa, Margarida Marante, Miguel Sousa Tavares –, emblemáticos da assunção de que era, de facto, um período de concorrência entre as duas estações televisivas. De notar que, nos dois canais, o entretenimento foi deslocando alguns programas de informação para horários mais tardios, muitos deles emitidos por volta das 23h.

A coexistência da RTP2 com os canais privados

Focando-nos no segundo canal da RTP, os resultados obtidos com a investigação realizada ao período compreendido entre 1992 e 2001/2002 permitem-nos comprovar que a atual RTP2 teve duas fases distintas.

Na primeira fase, de 1992 a 1996, o segundo canal não mudou radicalmente em termos do investimento em programas informativos conduzidos por jornalistas no horário nobre. Programas com documentários e grandes reportagens como *Sinais do Tempo* (1988-2003) continuaram

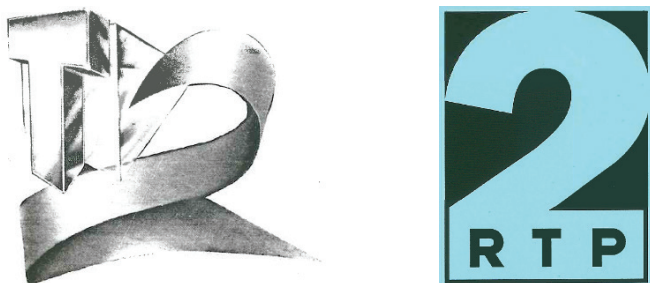


Figura 4 e 5. (esquerda) Logótipo da RTP2 utilizado no Anuário de 1992, (direita) Logótipo da RTP2 utilizado no Anuário de 1996.

Fonte: *Anuário da RTP – 1992, 1992*, p. 151 e *Anuário da RTP – 1996, 1996*, p. 94.

no ar com jornalistas como José Mensurado e Paulo Dentinho Mas, globalmente, durante este período houve uma clara aposta em novos programas. Por exemplo, surgiu o programa quinzenal *Serões na Província* (1993-1994) apresentado pelo jornalista Adriano Cerqueira, com reportagens e debates sobre os problemas de diferentes regiões nacionais; e o programa quinzenal de reportagens, entrevistas e debates chamado *Casa Comum* (1993-1994), com apresentação do jornalista Joaquim Furtado, um programa que continuou o trabalho que este jornalista já havia desenvolvido no anterior programa *Falar Claro* (1991-1992). Surgiram, igualmente, programas como *Actual Reportagem* (1994-1996), com o jornalista José Manuel Barata-Feyo a apresentar a atualidade nacional e internacional; o programa *A Semana ao Sábado* (1996-1997) com apresentação dos jornalistas José Cruz, Joana Sá Morais e Paulo Jerónimo, e comentadores em estúdio que debatiam os assuntos da semana; e o programa *Bombordo* (1996-2003, 2014-), com foco em reportagens ligadas à economia do mar e recursos da pesca. Outros programas que eram exibidos fora do *prime time* passaram a ter espaço neste horário, alternando quinzenalmente, como foi o caso do programa *Crimes* (1993-1994), com o jornalista Luís Pires a reportar casos policiais em Portugal, e o programa *Desaparecidos* (1993-1994), conduzido pelo jornalista Pedro Mariano, com reportagens e depoimentos sobre casos de pessoas desaparecidas.

A partir do fim do ano de 1996 e início de 1997, o segundo canal da RTP sofreu uma alteração ao nível do investimento em programas de



Figuras 6 e 7. (esquerda) Anúncio ao programa *Casa Comum* na *Revista TV 7 Dias* de 16 de Setembro de 1993; (direita) Anúncio ao programa *Sinais do Tempo* na *Revista TV 7 Dias* de 24 de Abril de 1996.

Fonte: *TV 7 Dias*, 1993, n. 336, p. 61 e *TV 7 Dias*, 1996, n. 473, p. 44.

informação conduzidos por jornalistas, constatando-se que a grelha televisiva deste canal mudou significativamente. O segundo canal, que era desde a sua génese um canal complementar do primeiro canal da RTP, começou a construir a sua diferença, desde logo cessando a emissão de telenovelas e de jogos de futebol e incluindo na sua grelha outras modalidades desportivas e a emissão de novos programas de teor cultural, ecológico, científico; e sempre com as minorias em consideração. Os programas conduzidos por jornalistas e ancorados em reportagens começaram a abandonar o segundo canal da RTP. De notar que em 2003 surge o terceiro canal da RTP, um canal inteiramente dedicado à informação com o nome RTPN (canal esse que viria a receber alguns dos programas da RTP2 e a assumir o seu perfil investigativo e de informação).

As alterações no segundo canal da RTP fazem-se sentir logo em 1996, ano em que terminam programas do horário nobre como *Crimes*; *Desaparecidos*; *Dinheiro em Caixa*; *Actual Reportagem*, *Vício Versa*, *A Semana ao Sábado*; entre outros. Refira-se que o ano de 1996 é o último ano em que a RTP2 atinge uma audiência média diária de 10% de share², sendo que este canal nunca mais recuperou valores similares

² Cf. Fernandes, A.P. (2000). *Televisão do Público: Um Estudo sobre a Realidade Portuguesa*, p.141. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/389>

desde então. Não podemos ignorar que estas alterações estão invariavelmente ligadas ao aparecimento da televisão privada em Portugal e à luta pelas audiências com a SIC – que em 1995 atinge a liderança ultrapassando a RTP1 –, e com a TVI, que viria a marcar o seu lugar no panorama televisivo nacional ao ultrapassar a RTP1 no ano de 2001. Outro fator que justifica esta necessidade de repensar o segundo canal da RTP e o investimento em novos programas prende-se à evolução das receitas e lucros deste canal. Em 1997, a RTP limitou a inserção de publicidade, com a RTP1 a ter “(...) apenas 7,5 minutos por hora (...)”³ e a RTP2 a eliminar a publicidade comercial da sua grelha. Todos estes factores contribuiriam para a necessidade de reflectir sobre o futuro da RTP e assim, quando a 19 de dezembro de 2002 se promulga o documento *As Novas Opções para o Audiovisual*, a RTP é parte da discussão referindo-se até que esta passava na altura por uma crise de identidade.⁴



Figuras 8 e 9. (esquerda) Anúncio ao programa *Crimes* na Revista *TV 7 Dias* de 30 de Maio de 1994; (direita) Anúncio ao programa *Actual – Reportagem* na Revista *TV 7 Dias* de 24 de Novembro de 1995.

Fonte: *TV 7 Dias*, 1994, n. 373, p. 51 e *TV 7 Dias*, 1995, n. 451, p. 45.

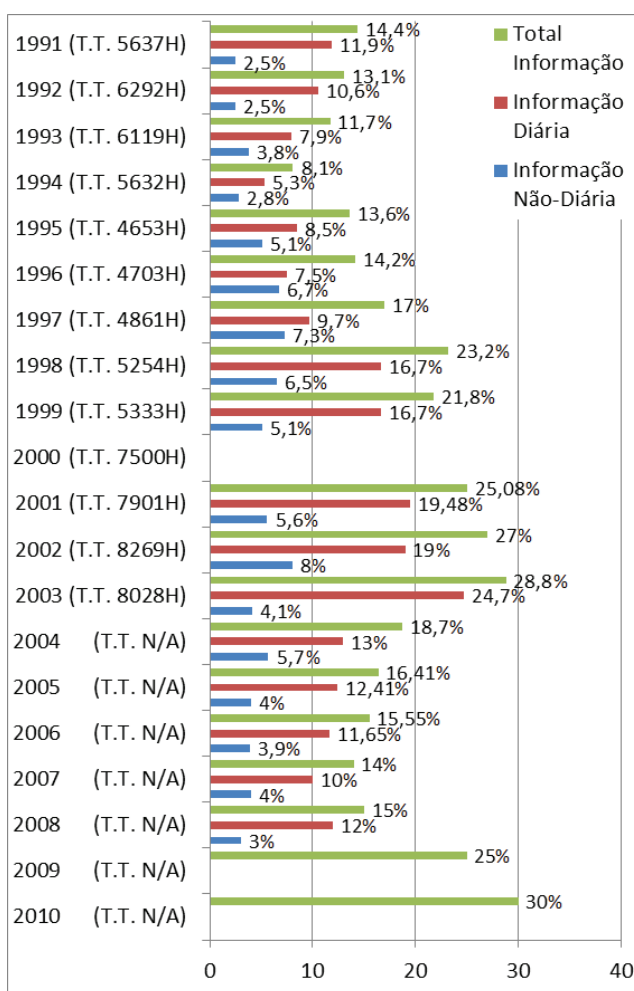
³ Relatório e Contas da RTP, 1997, p. 12.

⁴ Relatório “Novas Opções para o Audiovisual”, Presidência do Conselho de Ministros, 2002, pág. 6.

Entenda-se, contudo, que não estamos a afirmar que a RTP2, neste período de 1996 a 2002, abandonou por completo a emissão de informação na sua grelha televisiva. O gráfico que apresentamos de seguida permite-nos uma leitura mais clara da evolução da informação diária e não diária na RTP2:

Gráfico 1. Tempo Total de Emissão (T.T.), Total Informação (soma das percentagens de informação diária e não-diária), Informação Diária e Informação Não-Diária, de 1991 a 2010 na RTP2.

Fonte: Elaboração própria com dados recolhidos dos Anuários da RTP, de 1991 a 2010.



Note-se que por informação diária referimo-nos ao telejornal e a outros programas diários informativos na grelha da RTP2 e que por informação não diária, como o próprio nome indica, referimo-nos aos programas informativos emitidos de forma irregular ou com periodicidade quinzenal, maioritariamente. Igualmente, é importante esclarecer que os programas de informação não são sempre programas de teor jornalístico e/ou de reportagem, incluindo-se nestas horas de emissão outro tipo de programas (como por exemplo, programas de meteorologia ou de temas ligados à divulgação cultural). Através desse gráfico é possível perceber que, de facto, a RTP2, durante o período de análise para este estudo, nunca deixou de dedicar uma larga parte do seu horário à informação diária e não diária na sua grelha de programas (embora não tenhamos dados sobre o ano 2000). Aliás, como é possível distinguir ao observar o gráfico, o tempo dedicado a este tipo de informação subiu consideravelmente de 1996 em diante. Curiosamente, e como explicámos anteriormente, o tempo dedicado à informação não diária durante este período deixou de ser centrado essencialmente em conteúdos conduzidos por jornalistas e com um investimento em reportagens de investigação, havendo mais tempo dedicado a programas de teor cultural ou científico. Um olhar mais atento obriga-nos a esclarecer alguns pontos para perceber as suas alterações ao longo do tempo. Em 1998, por exemplo, o tempo dedicado à informação diária quase duplicou, comparativamente ao ano anterior; note-se que das 879 horas de emissão cerca de 330 horas foram dedicadas inteiramente à cobertura da Expo98 (logo, o salto não foi necessariamente de 473 horas para 879, mas antes para 549 horas). Já no ano de 1999 há um claro aumento de horas de emissão dedicadas à informação diária. Sublinhe-se que neste ano o Telejornal e o Jornal de Fim-de-semana da RTP2 duplicaram o seu tempo de emissão comparativamente aos anos anteriores. Outro ponto curioso é o facto de no ano de 2001 o tempo dedicado à informação diária ter subido significativamente. Efetivamente, neste ano a RTP2 foi o canal português de televisão que passou mais informação, com um total anual de 1539 horas de informação diária e 446 de informação não diária. Contudo, temos de ter em conta que nesse ano o programa *Euronews* – na grelha da RTP2 –, passou de 30 horas de emissão em 1999 para 713 horas em 2001 (praticamente metade do tempo total dedicado à informação diária na RTP2 desse ano).



Figuras 10 e 11. (esquerda) Logótipo da RTP2 utilizado no Anuário de 1997; (direita) Logótipo da RTP2 utilizado no Anuário de 2003.

Fonte: *Anuário da RTP – 1997*, 1997, p. 101 e *Anuário da RTP – 2003*, 2003, p. 1.

O que podemos concluir é que a RTP2 continuou a dedicar-se à informação neste período, ainda que não necessariamente através de programas de origem nacional ou através de programas informativos alicerçados em reportagens, conduzidos por jornalistas. Com efeito, as produções nacionais de cariz informativo neste canal alteraram-se, tendo sido dado, como referido, maior destaque a programas de cariz cultural e científico.

A entrada nos anos 2000

A informação emitida de modo contínuo na SIC Notícias (a partir de 2001) e na RTPN (a partir de 2003) não constituiu concorrência à RTP2, nem desafiou o canal a mudar de rumo, uma vez que a sua identidade se consolidou no terreno dos programas de cariz cultural e científico, predominantemente. De facto, durante este período a RTP2 continuou a sua aposta em programas como *Acontece* (emitido de 1994 a 2003) “o único jornal diário de cultura existente no mundo” (*Anuário 2001*, 2001, p. 23), que marcou a história da televisão pública pelo seu carácter inovador e pela presença diária, em horário nobre nos ecrãs portugueses, de assuntos da cultura e das artes. Carlos Pinto Coelho, seu autor, terminava cada emissão com a frase “E assim acontece”.⁵

⁵ Sobre o desaparecimento deste espaço diário, ver a notícia do Público: <https://www.publico.pt/2003/07/26/portugal/noticia/programa-acontece-vai-mesmo-desaparecer-da-rtp2-1158796>

Não podemos deixar de referir outro programa diário que, neste caso, ilustra a abertura do canal à sociedade civil. Precisamente com esse nome, que se mantém até ao presente, *Sociedade Civil* apresentou-se com um formato novo na televisão portuguesa. Pode ler-se no *site* da RTP o descritivo da primeira fase do programa (2006-2011)⁶:

Sociedade Civil traz-lhe gente que se dedica a melhorar a nossa vida, pessoas de mais de 60 organizações mobilizadas para Soluções nas mais diversas áreas. De 2.ª a 6.ª feira, em directo, Sociedade Civil traz-lhe gente que se dedica a melhorar a nossa vida, cidadãos com uma larga experiência na resolução de problemas, pessoas de mais de 60 organizações mobilizadas para Soluções nas mais diversas áreas. Fernanda Freitas modera as participações dos vários Parceiros em cada emissão. Sociedade Civil será servido por uma equipa reforçada de jornalistas, por uma média de quatro peças por programa e, acima de tudo, pela especialização e experiência dos Parceiros. Os temas de Sociedade Civil serão agendados de acordo com as áreas de competência dos Parceiros e com a actualidade nacional e internacional.

A abertura do segundo canal da RTP a entidades da sociedade civil inicia-se em 2003, o que terá justificado o fim de três programas emblemáticos da RTP2: *Sinais do Tempo* (no ar desde 1988), *Lugar da História* e *Bombordo* (ambos emitidos desde 1996). Sublinhe-se que a evolução destes três programas na grelha da RTP2 é, de certa forma, uma indicação da mudança de paradigma neste canal e uma mudança de prioridades. Veja-se que o programa *Sinais do Tempo*, que começou a ser emitido em 1988, das 21h55 até às 22h55, passando depois para o período das 22h45 às 23h45, em 1998; e nos seus últimos anos de emissão foi emitido das 23h40 até às 00h40, claramente abandonando o prime time. Já o programa *O Lugar da História* começou a ser emitido das 22h10 até às 23h, passando depois progressivamente para o horário das 23h-00h. Por fim, o programa *Bombordo* foi alterando o seu espaço na grelha, tendo os seus episódios de 30 minutos sido emitidos em vários horários ao longo dos anos: 19h, 20h30, 21h, chegando a ir para o ar às 22h15. Obviamente, ao serem retirados estes programas, uma parte significativa

⁶ V. <https://www.rtp.pt/programa/tv/p21745>

de reportagens e documentários produzidos em Portugal e no estrangeiro deixa de ter tempo de antena⁷.



Figuras 12 e 13. (esquerda) Anúncio ao programa *Bombordo* na *Revista TV 7 Dias* de 10 de 24 de Janeiro de 1999; (direita) Anúncio ao programa *O Lugar da História* na *Revista TV 7 Dias* de 10 de Julho de 1999.

Fonte: *TV 7 Dias*, 1999, n. 618, p. 51 e *TV 7 Dias*, 1999, n. 642, p. 47.

Em 2004, ano em que o canal passou a designar-se por:2 (até 2007), a programação refletia o posicionamento definido por Nuno Morais Sarmiento (ministro do Governo de Durão Barroso e responsável pelo sector do audiovisual português), e posto em prática pela administração de Almerindo Marques – a cultura e a sociedade civil passaram a ser centrais no desenho da programação do segundo canal. Assim, os programas de teor ambiental, como *Bombordo* (1996-2004; anos seguintes desfazados)⁸, *Planeta Azul* (2001-2004, apresentado por Sílvia Alves), cederam o seu lugar a *Biosfera* (emitido até ao presente), um magazine semanal de ambiente com enfoque na sustentabilidade no território nacional, que era apresentado por Maria Grego, todos os sábados, pelas 20h30, com

⁷ O jornal Público deu a notícia dessa decisão, com o título *RTP2 acaba com programas de informação*. V. <https://www.publico.pt/2003/07/09/portugal/noticia/rtp2-acaba-com-programas-de-informacao-1156359>

⁸ Note-se que este programa conheceu períodos de interrupção na sua transmissão, ao longo dos anos, e 2021 foi, à data, o ano da emissão mais recente. V. <https://www.rtp.pt/play/p5794/bombordo-vida-das-berlengas>

duração de 25 minutos. Aos domingos, pelas 22h30, seria a cultura a ocupar o espaço televisivo do horário nobre da RTP2, com o programa *Câmara Clara* (2006-2012), conduzido por Paula Moura Pinheiro, durante 60 minutos. A reportagem e a entrevista estavam presentes no diálogo que a jornalista ia desenvolvendo com os seus protagonistas, como pintores, músicos, cineastas, encenadores, mas também cientistas e historiadores. Lançado também em 2006, *Eurodeputados* é um dos programas da RTP2 com maior longevidade, ainda no ar, aos sábados, durante 30 minutos, sempre com moderação de Fernanda Gabriel. Pode ler-se na página do canal: “Os Eurodeputados, dos diferentes partidos políticos representados no Parlamento Europeu, a partir da sede em Estrasburgo abordam, semanalmente, as grandes questões que preocupam os Europeus, entre os quais evidentemente os portugueses”.⁹



Figuras 14 e 15. (esquerda) Maria Grego no programa *Biosfera*, episódio “O Jardim Botânico da Universidade de Lisboa”, emitido na RTP2 a 10 de Julho de 2012; (direita) Paula Moura Pinheiro no programa *Câmara Clara*, episódio “Paulo Varela Gomes e Abel Barros Batista”, emitido na RTP2 a 2 de Junho de 2006.

Fonte: RTP Arquivos.

Durante o período de 2004 a 2009, outros programas sobre a atualidade política, e não só, habitaram o segundo canal. É o caso de *Diga lá Excelência* (2004-2006), programa de entrevistas em estúdio a diversas personalidades, conduzidas por jornalistas da Rádio Renascença e do jornal *Público*, como Raquel Abecasis, Graça Franco, Marina Pimentel, Paulo Magalhães, entre outros. A abertura a jornalistas exteriores ao

⁹ V. <https://www.rtp.pt/programa/tv/p41783> O programa, classificado como informação especializada, é igualmente emitido na RTP3 e na RTP Internacional.

canal estendeu-se a outros dois programas: *Clube de Jornalistas* (2004 a 2009), quinzenal, com duração de 50 minutos. Em estúdio estavam o “pivot” e três convidados que analisavam o tratamento dado pelos *media* nacionais e internacionais a grandes acontecimentos; *Clube de Imprensa* (2006-2009, mas com um passado na década de 80). A moderação cabia à jornalista Maria Elisa Domingues, num formato com cerca de 1h30m, estando em destaque grandes temas contemporâneos, “com depoimentos de personalidades conexas com as propostas em análise”.¹⁰



Figuras 16 e 17. (esquerda) Maria Elisa Domingues no programa *Clube de Imprensa*, episódio “A Nova Europa”, emitido na RTP2 a 27 de Maio de 2009; (direita) Fernanda Gabriel no programa *Eurodeputados*, episódio “Combate à Violência Contra as Mulheres e a Pobreza Infantil”, emitido na RTP2 a 29 de Dezembro de 2015.

Fonte: RTP Play e RTP Arquivos.

Conclusões

Como se percebeu ao longo deste estudo, o percurso da atual RTP2 conheceu direções e opções programáticas diversas. O período aqui em causa foi particularmente desafiante. Em 1992, perante o aparecimento da televisão privada no panorama nacional (SIC em outubro de 1992 e TVI em fevereiro de 1993), o Canal 2 sofre uma nova mudança e orientação. Mais uma vez acompanhada de uma alteração de nome, de Canal 2 para TV2, este canal ganha um novo slogan: “A Outra TV”. Numa primeira fase, a sua remodelação parece ser uma tentativa de competir diretamente com a televisão privada em Portugal, isto porque o conjunto

¹⁰ V. <https://www.rtp.pt/programa/tv/p21746>

dos seus programas se mantinha alinhado com a orientação da RTP1. Gradualmente, foi destoando da programação dos outros canais, ao retirar da sua grelha a transmissão dos programas de entretenimento com maiores audiências – jogos de futebol e telenovelas – e começou a centrar-se mais em programas ligados à cultura, artes, público infantil, minorias, documentários e outras modalidades desportivas que não o futebol.

Esta nova identidade demoraria, contudo, algum tempo a afetar significativamente a programação do segundo canal; nos primeiros anos da competição televisiva o investimento em novos conteúdos de informação continuaria com o aparecimento de programas como: *Frente a Frente* (1992-93), com duas personalidades da vida pública num debate liderado por Adriano Cerqueira; *Fogo Cruzado* (1992-1995), programa de debate entre dois convidados, conduzido por Miguel Lemos; *Serões na Província* (1993-94), com debates e reportagens sobre regiões portuguesas, de Adriano Cerqueira; *Casa Comum* (1993-94), programa sobre a actualidade nacional e internacional, conduzido por Joaquim Furtado; *Actual Reportagem* (1994-96), de José Manuel Barata-Feyo.

Em 1996, após este investimento na informação e numa tentativa de reflectir sobre esta nova vida do segundo canal da RTP, o *Relatório e Contas* desse ano parece anunciar um sucesso, notando que o canal “(...) cresceu significativamente, mercê do facto do seu *share* de audiência ser bastante superior ao seu *share* de investimento publicitário. Assim, o crescimento registado, em relação a 1995, foi de 102%” (*Relatório e Contas – 1996*, 1996, p. 18). Contudo, importa notar que este elogio no crescimento deste canal tem uma vertente claramente apoiada na ideia de investimento e retorno e não contém necessariamente um foco na audiência. A verdade é que o público-alvo se contraiu consideravelmente neste período dos primeiros anos da televisão privada em Portugal, sendo o ano de 1996 o último em que o segundo canal atingiu um *share* de 10% de audiência média diária¹¹. E se o argumento prévio do investimento publicitário *versus* o público podia fazer sentido até à data, a verdade é que deixaria de fazer sentido nos anos seguintes, uma vez que

¹¹ Neste ponto veja-se Fernandes, A., 2000, pp. 140-141. Igualmente, sobre a evolução do *share* da RTP2 durante este período, veja-se os *Relatórios e Contas da RTP* de 1995 a 1999.

já não conta com a publicidade nas suas emissões, abandonando assim o lucro da sua componente comercial.

Assim, em 1996, a TV2, que recuperou nesse ano o nome de RTP2, começou por fim a alterar-se de forma significativa e a assumir esse papel de um canal virado para a cultura e para as minorias, com o estatuto de uma real alternativa no panorama televisivo da época. Nesse ano de 1996, a RTP2 terminou muitos dos programas de informação não-diária na sua grelha, continuando este investimento de forma mais reduzida com apenas dois programas: *A Semana ao Sábado* (1996-97) que teve como comentadores José Cruz, Joana Sá Morais e Paulo Jerónimo; e *Zoom* (1998-2000) com reportagens apresentadas por Vasco Matos Pinto. Em face desta nova identidade surgem programas ligados à ciência, como por exemplo *Rumo à Lua* (1996) com apresentação de Clara Pinto Correia, e ligados à economia, como *O Dinheiro nunca Dorme* (1996) com Marina Ramos e Nicolau Santos. Foi também neste período que surgiram programas de maior longevidade e que notoriamente marcaram o novo rosto da RTP2, como foi o caso de *O Lugar da História* (1996-2003), com Fátima Campos Ferreira, centrado em temas de história e cultura, com recurso a reportagens, e *Bombordo* (1996-2004) com informação e reportagens dedicadas a temas relacionados com o mar. De notar que estes programas tiveram sete e oito anos de emissão respetivamente, algo pouco comum quando comparado com os restantes programas de informação não diária mencionados, o que pode ser interpretado como um sinal desse novo investimento na RTP2 e no tipo de programação que se ambicionava para a nova grelha.

Ainda que seja claro que a RTP2 abandonou lentamente, neste período da segunda metade da década de 1990 e início do novo milénio, o seu investimento em programas de informação não diária, a verdade é que nem por isso o canal, nesta fase, deixou de contemplar espaços de informação. De facto, é de salientar que o *Anuário da RTP* de 2001, renomeado para *Planeta RTP*, aponta nesse ano que: “(...) a RTP2 é o canal português de televisão que mais informação emitiu em 2001: nada menos do que 2.683 horas, ou seja, 33,96% da sua emissão global.” A razão, contudo, é atribuída às emissões do programa da *Euronews*, que desde 1994 passava na RTP2 sempre entre 30 e 70 horas de emissão anual, mas que no ano de 2001 sobem consideravelmente, como o próprio

anuário indica, notando: “Há porem uma razão especial para que assim tivesse acontecido: grande parte do «bolo» informativo da «2» (713 horas) ficou a dever-se ao *Euronews*, que apenas transmite em língua portuguesa graças à RTP” (*Planeta RTP – 2001, 2001*, p. 23). Não sendo as transmissões da *Euronews* de origem nacional, é de notar que, ainda assim, o largo espaço dado a este programa espelha o objetivo da RTP2 de passar conteúdos informativos, apesar de esses conteúdos não representarem, para todos os efeitos, um investimento em produções nacionais alicerçadas no trabalho de jornalistas portugueses.

No fim de 2002, contudo, quando se promulgou o documento *As Novas opções para o Audiovisual*, antecipou-se mais uma revolução para o segundo canal já que a RTP ocupava grande parte da discussão, referindo-se que esta passava na altura por uma crise de identidade e que era necessário por isso refletir sobre o seu futuro (*Relatório “Novas Opções para o Audiovisual”*, 2002, p. 6). Aliás, terminou neste período a polémica sobre a alienação ou mesmo encerramento do segundo canal. Em resposta, a RTP2 reforçou a sua oferta de conteúdos para os públicos mais jovens, bem como de programas ligados à cultura e à ciência, tornando-se de facto um canal virado para as minorias. E, como vinha sendo habitual com as restantes transformações no canal, mudou também o seu nome, desta vez para 2., nome que mantém de 2004 a 2007, voltando depois para RTP2, a sua designação mais conhecida. Reforçou-se também neste período o aparecimento de novos programas de informação dedicados a temas científicos e culturais, como a série documental *O Planeta Azul* (2003-04), com apresentação de Sílvia Alves, dedicada a temas de ecologia e ambiente; o magazine semanal *Biosfera* (2006-), sobre ambiente para caminhos sustentáveis, apresentado por Maria Grego; o programa de debates sobre a atualidade cultural *Câmara Clara* (2006-2012), com Paula Moura Pinheiro. Para além deste âmbito da cultura e da ciência, outros programas – focados no jornalismo, na política, e na cidadania –, não ficaram fora da grelha televisiva. Foi o caso de *Clube de Jornalistas* (2004-09), o programa sobre os *media* nacionais e internacionais; *Eurodeputados* (2006-) sobre os grandes temas da Europa, com apresentação de Fernanda Gabriel; *Sociedade Civil* (2006-) apresentado por Fernanda Freitas e depois por Luís Castro.

Numa perspetiva geral, e como fomos testemunhando, a RTP2 tem tido sempre, ao longo da sua existência, asseverado a presença de programas de informação não diária, sendo muitos deles programas de debate, conduzidos por jornalistas. Ainda assim, importa relevar que se durante muito tempo fazia sentido pensar no segundo canal como uma fonte de informação jornalística, no século XXI essa componente não se configura como prioritária. Efetivamente, com o aparecimento do canal RTPN, em 2004, e a sua programação própria de 24 horas por dia a partir de 2008, essa importante voz e responsabilidade jornalística que a RTP2 teve ao longo do seu percurso passou, em larga medida, para esse novo canal. A RTP2 abriu espaço às chamadas minorias (religiosas, étnicas, culturais, etc.) e constitui-se como uma alternativa aos canais privados no campo da programação infantojuvenil. Também os temas culturais e científicos, para além do desporto, que não o futebol, encontraram lugar neste segundo canal da RTP.

A rota escolhida para a RTP2 retirou este canal da concorrência vivida nos primeiros anos da década de 90 no campo televisivo português, o que lhe permitiu afirmar a sua singularidade, sendo que os programas de informação com reportagem, entrevista e debate – que assinalámos, especialmente no confronto entre a RTP1 e a SIC – cedem lugar a outros formatos, nomeadamente ao documentário.

Os dez primeiros anos deste século trouxeram à RTP2 a consolidação da sua identidade, que não se afirmou pela produção de programas de grande informação – presentes em meados dos anos 90, como vimos –, mas por uma grelha televisiva em que a informação é oferecida com formatos e temáticas menos presentes (e até ausentes!) nos restantes canais televisivos portugueses. Assinale-se, ainda, a forte presença feminina na condução dos programas do período analisado, situação bem diferente da que se observou até finais dos anos 90. Considerando a sua longevidade na RTP2, destacam-se: no ambiente, Maria Grego; na área da política, Fernanda Gabriel e Maria Elisa Domingues; na cultura, Paula Moura Pinheiro.

Apesar de o período analisado não ir além de 2010, podemos afirmar que o século XXI tem sido marcado pela manutenção desta identidade alternativa da RTP2, que certamente continuará a merecer a atenção de quem se interessa pela história da televisão portuguesa.

Bibliografia

- Augusto, M. (2018). *Os conteúdos formativos nas grelhas de programação da RTP2 (2003 a 2017)*. Tese de mestrado apresentada à Universidade Católica Portuguesa. [Online]. Consultada a 16 de novembro de 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.14/27578>
- Borges, G. (2006). *Televisão e cidadania: a participação da sociedade civil na 2: portuguesa*. [Online]. Consultado a 15 de novembro de 2020. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/borges-gabriela-televisao-e-cidadania.pdf>
- Borges, G. (2007). *Questões de qualidade na RTP2 de Portugal: uma análise dos programas Kulto e Pica*. [Online]. Consultado a 20 de novembro de 2020. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/borges-gabriela-questoes-qualidade-rtp2.pdf>
- Cádima, F. R. (1999). *Desafios dos novos media, a nova ordem política e comunicacional*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Cádima, F. R. (2010). *Televisão, Cidadania e «História Única». Uma Análise da Bibliografia Portuguesa Sobre o Jornalismo Televisivo em Portugal*. [Online]. Consultado a 3 de novembro de 2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/277711854_Televisao_Cidadania_e_Historia_Unica_Uma_Analise_da_Bibliografia_Portuguesa_Sobre_o_Jornalismo_Televisivo_em_Portugal/stats#fullTextFileContent
- Carvalho, A. A. (2009). *A RTP e o Serviço Público de Televisão*. Lisboa: Almedina.
- Fernandes, A. P. (2000). *Televisão do Público: Um Estudo sobre a Realidade Portuguesa*. [Online]. Consultado a 31 de outubro de 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/389>
- Godinho, J. (2011). Estado da Arte da Investigação sobre Jornalismo Televisivo. *Alicerces*. Lisboa: Edições Colibri / Instituto Politécnico de Lisboa, 267-276. https://www.ipl.pt/sites/default/files/alicerces_4.pdf
- Godinho, J. (2009). *As Origens da Reportagem*. Lisboa: Horizonte.
- Lopes, A. S. & Coutinho, M. C. (2021). Os programas de informação no segundo canal da RTP: de 1992 a 2001. ICNOVA. <https://colecioicnova.fcsh.unl.pt/index.php/icnova/article/view/27/12>
- Lopes, F. (2007). *A TV das elites: estudo dos programas de informação semanal dos canais generalistas: 1993–2005*. Consultado a 3 de novembro de 2020. [Online]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/41122>
- Lopes, F. (2009). Estudos Televisivos: Perspectivas Diacrónicas. *Comunicação e Sociedade*, vol. 15, 2009, pp. 7-27. Consultado a 3 de novembro de 2020. [Online]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/59942>

- Pinto, M. (coord.) (2005). *Televisão e Cidadania. Contributos para o debate sobre o serviço público*. Consultado a 3 de novembro de 2020. [Online]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/41881>
- Román, M. & Fernández E. (2012). Comparative analysis of television shows aimed at children and young people broadcast by the Spanish and Portuguese second public channels: La 2 and RTP2. *Communication & Society*, 2, Vol. XXV, 375-410. Consultado a 23 de novembro de 2020. Disponível em: <https://revistas.unav.edu/index.php/communication-and-society/article/view/36173/30697>
- Sena, N. M. de. (2009). A evolução da grelha programática pré- e pós-Telejornal (1959-2009). *Comunicação E Sociedade*, 15, 127-147. [https://doi.org/10.17231/comsoc.15\(2009\).1048](https://doi.org/10.17231/comsoc.15(2009).1048)
- Sousa, H. & Santos, L.A. (2003). RTP e serviço público: um percurso de inultrapassável dependência e contradição. In Pinto, M. (Coord.). *Televisão e cidadania: contributos para o debate sobre o serviço público*, 61-80. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/1002>
- Sousa, H. & Pinto, M. (2004). *The Economics of Public Service Television and the Citizenship Rhetoric*. [Online]. Consultado a 10 de outubro de 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/1003>
- Teves, Vasco (2007). RTP, 50 anos de História. Disponível em: <https://museu.rtp.pt/livro/50Anos/Livro/DecadaDe50/default.htm>
- Torres, E.C. (2011). *A televisão e o serviço público*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Traquina, N. (1997). *Big Show Media – viagem pelo mundo do audiovisual português*. Lisboa: Editorial Notícias.

Outras fontes

- Jornal Público: <https://www.publico.pt/2003/07/09/portugal/noticia/rtp2-acaba-com-programas-de-informacao-1156359>
- Jornal Público: <https://www.publico.pt/2003/07/26/portugal/noticia/programa-acontece-vai-mesmo-desaparecer-da-rtp2-1158796>
- Relatório e Contas da RTP, de 1967 a 2002.
- Relatório “Novas Opções para o Audiovisual”, Presidência do Conselho de Ministros, 2002.
- RTP Arquivos:
<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/a-nova-europa/>
<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/paulo-varela-gomes-e-abel-barros-batista/>
<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-jardim-botanico-da-universidade-de-lisboa/>
- RTP Play:
<https://www.rtp.pt/play/p94/eurodeputados>

Parte IV

A Evolução da Infografia Jornalística em Portugal

Infografia Impressa: das primeiras experiências do século XVIII à afirmação como género jornalístico no final do século XX

Assunção Gonçalves Duarte

Universidade Nova – FCSH

assuncaoduarte@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8231-3945

Introdução

A palavra infografia surgiu na língua portuguesa nas últimas décadas do século XX ao tomar por empréstimo expressões e palavras como *information graphics*, em inglês, ou *infographie* em francês, formada a partir da junção das palavras *informatique* e *graphique*. A expressão inglesa designa a informação visual criada a partir de gráficos ou diagramas e a expressão francesa designa as técnicas de processamento de imagem utilizadas na informática, tendo ambas surgido com o advento dos primeiros computadores pessoais do final da década de 70 e início da década de 80 desse século.

Com o amadurecimento do termo infografia na década seguinte, *info* de *informatique* perdeu terreno para *info* de *information* pelo que a palavra infografia não ficou limitada à exclusividade do enquadramento informático que a viu nascer. Hoje ainda é possível encontrar nos dicionários de língua portuguesa online definições que vão beber às duas origens: a infografia é a “*aplicação da informática à representação gráfica e ao tratamento da imagem*” (Priberam, 2022) ou uma “*modalidade de informação que se caracteriza pela apresentação visual de desenhos,*

fotografias, gráficos, diagramas etc., acompanhados de curtos textos informativos” (Infopédia da Porto Editora, 2022).

A infografia jornalística, como foi entendida pela nova linguagem visual do jornalismo saído das redações recém informatizadas do século XX, tem de transmitir informação, tem de explicar um acontecimento, tem de contar uma história, e tem de o fazer conjugando linguagem verbal e visual numa unidade única de leitura que, ainda que possa ser complementada pelo texto da notícia que a acompanha, não pode depender dele para ser compreendida. Para além de trazer para o jornalismo as características da infografia científica, que recorre aos dados e às representações simbólicas e icónicas para amplificar a cognição e a memória humana, a infografia jornalística oferece uma versão abstrata da realidade (Cairo, 2006), como se fosse o contador de histórias menos emocional do jornalismo, mas que não deixa de cumprir com os fundamentos técnicos e deontológicos da profissão.

Neste texto utilizaremos o termo infografia para designar os trabalhos jornalísticos produzidos na imprensa a partir dos anos 90 do século XX, período onde diferentes autores colocam o nascimento da infografia enquanto género jornalístico (Alberto Cairo, De Pablos, Gonzalo Peltzer, Joaquim Brigas), e ilustrações infográficas para designar as ilustrações com características infográficas – as proto infografias – que foram surgindo na imprensa nacional anteriormente, muito antes do termo infografia ser utilizado.

A história da proto infografia e da infografia de imprensa em contexto nacional, testemunha etapas diferentes de uma evolução lenta, mas persistente, dos processos cognitivos e tecnológicos que a humanidade foi concebendo para criar novos modos de escrita e de leitura e que começou muito antes do aparecimento dos computadores pessoais ou dos primeiros jornais. Não iremos recuar até esse período, mas apenas até ao momento em que a comunicação gráfica começou a competir com a palavra escrita pelo protagonismo nos primeiros suportes precursores da comunicação de massas.

A cultura gráfica nos manuscritos medievais portugueses do século XII

Imagem e texto estabeleceram entre si relações de intensa complementaridade que incorporaram e propiciaram saltos evolutivos essenciais na história do *homo sapiens*. Essa complementaridade, de cariz cultural, habitou diferentes épocas e diferentes cenários de evolução tecnológica que permitiram ao homem trabalhar a dialética entre imagem e palavra, numa relação simbiótica com o seu próprio pensamento, legitimando-as como ajuda cognitiva determinante para expandir as suas capacidades biológicas. Foi a este caldo cultural e evolutivo que a infografia jornalística de imprensa veio beber a sua origem.

Nenhuma evolução da relação entre a imagem e texto antecipa de forma tão evidente o que se viria a passar com a chegada da ilustração à imprensa escrita como a evolução testemunhada pela chegada da iluminura aos códices medievais Europeus que nos séculos I e II depois de Cristo começaram a substituir os rolos de papiro como principal suporte da escrita para os textos religiosos. Por serem mais práticos e resistentes, estes primeiros livros, constituídos por folhas escritas à mão e costuradas entre si numa lombada, começaram a ocupar um lugar importante na disseminação do cristianismo. No seu processo evolutivo os clérigos, que os produziam na clausura das suas ordens monásticas, começaram a decorar com pigmentos coloridos as letras iniciais de cada texto a que chamaram iluminura¹, prática que se expandiu entre os monges europeus durante os séculos VII e IX, inclusive em Portugal.

Com o primeiro objetivo de louvar a Deus, estas iluminuras, ao mesmo tempo que atribuíam propriedades mágicas e sagradas aos textos porque traziam luz à Sua palavra (os pigmentos utilizados eram essencialmente cores brilhantes e luminosas como vermelho, laranja e amarelo – este último podia ser ouro), ajudavam também o leitor, que era frequentemente orador, a encontrar o seu caminho na leitura dos longos textos manuscritos. O códice iluminado europeu impressionava e atraía

¹ A palavra iluminura teve origem no verbo latino *illuminare* que significa destacar ou tornar luminoso, e passou a ser utilizada para designar qualquer tipo de ornamentação ou ilustração nos manuscritos medievais a partir do século IX. (À Descoberta da cor na Iluminura Medieval. Departamento de Conservação e Restauro Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. 2007.)

também quem o vislumbrava de longe e os missionários, reis e príncipes feudais tiravam partido do estatuto que a posse de um livro mágico e raro lhes poderia oferecer.

Entre os séculos X e XIII a iluminura expandiu-se para as margens das páginas e ganhou progressivamente um espaço maior dentro da página. Estas primeiras ilustrações testemunharam um salto cultural essencial para a germinação dos primeiros fundamentos do arranjo gráfico de uma página manuscrita e que mais tarde iriam influenciar a paginação das primeiras páginas na imprensa. Portugal não ficou alheio a este enquadramento europeu que criou novas práticas de leitura e de produção de mensagens escritas, ainda que circunscritas a estreitas franjas sociais como o clero e a nobreza, mas que podiam tocar visualmente todos os iletrados que ocasionalmente a elas eram expostos (fig.1).



Fig. 1. O poder sugestivo e simbólico das ilustrações presentes nas páginas do mais emblemático dos códices medievais nacionais.

Fonte: *Apocalypse de Lorrão*, 1189.

Legenda: Este manuscrito, datado de 1189, terá sido criado pela pequena comunidade dos monges copistas do Mosteiro de Lorrão, no distrito de Coimbra. No texto escrito em gótico primitivo, acessível a muito poucos, as figuras humanas, animais e outros elementos decorativos, geométricos e abstratos, misturam-se em cenas narrativas que interpretam e materializam a mensagem escrita do saber sagrado do último livro do Novo Testamento, ao mesmo tempo que retratam detalhes importantes sobre a vivência da época (trajes, arquitetura ou os utensílios de trabalho).

O códice do Apocalipse de Lorvão, testemunha a passagem da iluminura que decora e destaca a letra, para a ilustração iluminada que cresce dentro da página e interpreta o texto e materializa a sua mensagem. Nesta fase, a imagem já tem o poder de descodificar e interpretar o saber sagrado e é através dela que o valor do saber humano é introduzido no suporte de comunicação.

O homem medieval encontrou na iluminura uma forma de espelhar o seu imaginário criando uma expressão artística intimamente relacionada com a escrita (Cunha, 2008, p. 13). À medida que a imagem ganha terreno dentro do texto religioso, o valor quotidiano passa a ser introduzido dando protagonismo ao homem e à sua vivência dentro do conhecimento sagrado. Para o homem medieval com acesso a estes manuscritos, a imagem revela-se como um dos meios mais eficazes e imediatos de adquirir conhecimento sobre o saber sagrado da mensagem escrita e também de o transformar acrescentando-lhe o seu próprio conhecimento, uma ferramenta que se viria a revelar essencial para o aparecimento da ciência moderna (Harari, 2013, p. 291-304).

A invenção e o aperfeiçoamento da prensa tipográfica em meados do século XV provocou o declínio na produção dos manuscritos iluminados em Portugal e na Europa, mas foi essa produção que criou o enquadramento cultural necessário para que a nova tecnologia replique o modelo de paginação medieval. À medida que a capacidade técnica de reprodução tipográfica assim o permite, os elementos gráficos presentes nas primeiras folhas noticiosas foram introduzidos repetindo o percurso feito pelas ilustrações nas páginas manuscritas. Inicialmente ficam limitados às letras das primeiras páginas, às decorações que separam ou destacam parcelas de texto, mas rapidamente começam a oferecer complementaridade ao texto da notícia escrita para posteriormente, em casos específicos, virem mesmo a ocupar o espaço total da notícia (exemplo: reportagens ilustradas). Já o equivalente ao salto cultural dado pelas ilustrações dos códices medievais que criavam conhecimento sobre o saber sagrado, materializando-o em imagem, esse só viria a acontecer bem mais tarde, com a chegada nos séculos XVI e XVII das primeiras ilustrações com características infográficas (mapas e diagramas) divulgadas pela imprensa europeia de cunho enciclopédico e pedagógico.

As primeiras ilustrações infográficas da imprensa portuguesa entre os séculos XVIII e XIX

1. A literacia na visualização da informação criada pelo pensamento científico europeu

Até ao século XVI-XVII, a visualização de dados governamental, mercantil e científica, não foi muito além da criação de mapas que ilustravam marcos geográficos, cidades, estradas e recursos, mas o século seguinte mudou este cenário. É nesta altura que começam as primeiras experiências no contexto europeu com diagramas e gráficos estatísticos que tentam de forma inovadora resolver as questões que mais tinham preocupado a ciência no século anterior e essas questões estavam quase todas relacionadas, direta ou indiretamente, com as medições físicas do tempo, da distância e do espaço (Friendly, 2005).

A vontade cada vez maior de avaliar para fazer mapas capazes de ajudar à navegação e às empreitadas militares, expandir territórios e gerir os mesmos, proporcionou a ascensão da geometria analítica e dos sistemas de coordenadas no plano cartesiano (Fermat e Descartes), levou ao desenvolvimento das teorias de erro da medida, da estimação e da probabilidade (Galilei, Fermat e Pascal) e desencadeou o início da estatística demográfica e da aritmética política (Graunt e Petty). Procurar compreender a natureza da riqueza de um Estado para criar impostos e avaliar o valor dos bens de uma população passou a ser mais fácil.

Em 1644 surge a que é considerada a primeira representação visual de dados estatísticos, com o gráfico de linhas que o astrónomo flamengo Van Langren² desenhou para ilustrar valores de uma tabela convencional e, até ao final do século, irão emergir muitas das formas gráficas que ainda hoje são utilizadas para exibir dados: os gráficos de linhas, de barras e circulares, incluindo histogramas, e os gráficos de séries temporais, com curvas de nível e de dispersão. A proto infografia jornalística tem raízes nesta ilustração quantitativa que demonstra uma vontade cada

² Michael Florent Van Langren desenhou um gráfico unidimensional que mostra as 12 estimativas, conhecidas na época, sobre a diferença de longitude entre Toledo e Roma, bem como o nome de cada astrónomo que forneceu essa estimativa. A opção pela representação gráfica e não por uma tabela, consegue mostrar visualmente e de forma imediata a amplitude das variações entre cada estimativa.

vez mais forte de entender e descodificar fenómenos através da representação visual de números ou dados que os possam descrever.

O mesmo acontece com as ilustrações qualitativas em formato de desenhos explicativos que também vão aparecendo por esta altura e se revelam verdadeiros instrumentos de investigação aos quais os percursores da ciência moderna deste século recorrem para anotar as suas ideias de investigação (os cadernos ilustrados de Leonardo da Vinci são um exemplo). Numerosas inovações tecnológicas provenientes do alvoroço da Revolução Industrial na última metade do século XVIII e início do século XIX, também desenvolveram os ingredientes necessários para tornar cada vez mais fácil reproduzir trabalhos gráficos a custos cada vez menores – a litografia (Alois Senefelder), a impressão cilíndrica (Friedrich Koenig) ou a linotipia (Otto Mergenthaler) – contribuindo para a entrada da ilustração, com e sem representação de dados, no universo imagético dos europeus. À medida que o desenho e a ilustração de números e dados vai otimizando o processo de aquisição de conhecimento na ciência, a literacia visual por ela proporcionada invade os meios intelectuais onde surge também a imprensa, uma criação resultante dos avanços da cultura tipográfica europeia que começa a deixar para trás definitivamente o homem da cultura oral e manuscrita.

Em Portugal, na génese do jornalismo impresso, encontramos as relações de naufrágios de periodicidade irregular que surgiram no século XVI e que adotam a ilustração para dramatizar o discurso informativo (fig. 2).

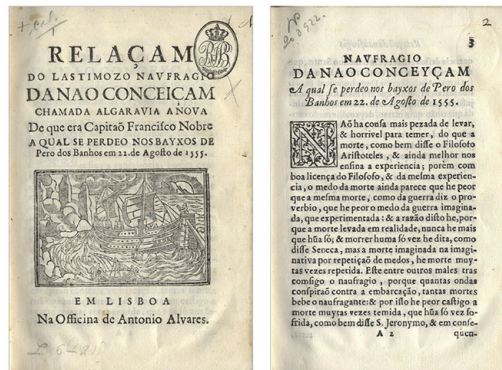


Fig. 2. Capa e segunda página de uma das primeiras folhas noticiosas portuguesas.
Fonte: *Relação do Lastimoso Naufrágio da Nau Conceição Chamada Algarvia a Nova de Que Era Capitão Francisco Nobre a Qual se Perdeu nos Baixos de Pero dos Banhos*, 1555.

Legenda: Segundo o historiador José Tengarrinha (1989), esta poderá ser uma das primeiras folhas noticiosas de que temos conhecimento em Portugal. A gravura da primeira página segue os trâmites das gravuras autónomas das páginas dos códices medievais, que utilizavam imagens simbólicas ou descritivas para ilustrar o texto e criar impacto. O mesmo acontece com o trabalho gráfico que aparece na primeira letra do texto da notícia na segunda página e que replica a estética da iluminura dos manuscritos, mas limitada à capacidade técnica do novo suporte impresso. Esta transposição vai criar tradição, em forma e função, nos futuros tratamentos gráficos dados aos títulos e antetítulos da primeira imprensa.

A intenção de dar continuidade à utilização da ilustração, não só para complementar, mas também para ampliar a compreensão do texto escrito, começa a ser uma prática mais frequente à medida que cresce o conhecimento sobre os processos de impressão. Seguindo a tendência europeia, que gradualmente introduziu a visualidade no jornalismo intelectual, literário e escrito, surgem em Portugal as revistas ilustradas que inovam ao expandir a utilização da linguagem visual à cobertura dos temas da atualidade, tal como o fizeram os códices medievais ao introduzir o quotidiano humano e terreno nos textos sagrados. Os jornais, mais renitentes em sair da esfera da escrita literária, acabam por aderir à ilustração utilizando-a primeiramente para escrever sobre desastres, guerras ou acontecimentos fora do vulgar, mais tarde para abordar temas sociais como a vida das famílias reais das cortes europeias e por fim para introduzir os temas do quotidiano rural, paisagens e costumes.

A Gazeta de Lisboa surgiu em 1715 e é um dos primeiros jornais nacionais a estrear-se nesta nova linguagem gráfica, publicando em 1716 a que é considerada a primeira notícia gráfica da imprensa portuguesa (Sousa, 2020, p. 12) (fig. 3) e, em 1723, a que é considerada a mais antiga ilustração da imprensa europeia de características infográficas sem recurso a mapas³ (Ribeiro, 2008, p. 98) (fig.4).

³ É no *Daily Courant*, o primeiro jornal diário inglês e um dos primeiros na Europa, que surge a que é considerada a primeira ilustração com características infográficas da imprensa, em 1702. Trata-se de um mapa desenhado na primeira página do diário e que mostra o cenário do conflito armado na baía de Cádiz que opôs a Inglaterra aos aliados França-Espanha.



Fig. 3. Uma das primeiras ilustrações da imprensa nacional que combina imagem com texto noticioso sobre a atualidade.

Fonte: *Gazeta de Lisboa*, 18 de agosto de 1716.

Legenda: A notícia refere-se ao nascimento de gêmeos siameses ocorrido na cidade de Castelo Branco no mês anterior.



Fig. 4. A que é considerada a mais antiga ilustração da imprensa europeia de características infográficas sem recurso a mapas.

Fonte: *Gazeta de Lisboa*, 21 de janeiro de 1723.

Legenda: A imagem mostra o desenho de uma baleia que terá entrado pela foz do rio Tejo em Lisboa para ir encalhar perto de Cacilhas, onde acabou por morrer. É a complementaridade que foi criada pelo ilustrador, entre o grafismo do corpo do cetáceo e o grafismo da régua adaptada à dimensão do animal, que a torna inovadora dentro da imprensa europeia. A imagem sobrevive bem fora do contexto da notícia escrita e cria, em poucos segundos, conhecimento e memória visual sobre o fenómeno, difícil de obter por outro meio, mesmo entre os que testemunharam o acontecimento ao vivo.

Como testemunham os exemplos das figuras 3 e 4, as temáticas que despertavam grande interesse por parte de público letrado e não letrado, foram cedo identificadas como as prediletas para compensar o investimento de tempo na produção de gravuras para a imprensa nacional do século XVIII.

2. A ilustração infográfica na imprensa nacional na transição do jornalismo literário para o jornalismo noticioso

No século XIX, Portugal vive um período de grande agitação política que marca o aparecimento de inúmeros jornais associados a doutrinas e ideologias opostas que se esgrimem nas páginas escritas que saem das tipografias invadidas por artigos de opinião. O aparecimento de mais títulos, ainda que muitos de vida efémera, fizeram com que a imprensa conquistasse pela primeira vez um lugar no espaço público nacional, cada vez mais acessível à população letrada, mas que ambiciona chegar aos menos letrados. Os textos de opinião vão gradualmente dando lugar a notícias da atualidade e a uma primeira idealização do que era e para o que deveria servir a escrita jornalística: escrever de forma neutra e independente notícias destinadas à população em geral. O aparecimento do Diário de Notícias em 1864 materializa a aprovação deste novo conceito de jornalismo noticioso e generalista em Portugal⁴.

⁴ Lia-se no primeiro número do Diário de Notícias: “O Diário de Notícias (...) será uma compilação cuidadosa de todas as notícias do dia, de todos os países, e de todas as especialidades (...) Em estilo fácil, e com a maior concisão informará o leitor de todas as ocorrências interessantes (...) Eliminando o artigo de fundo, não discute política, nem sustenta polémica”. (site do NewsMuseum@Lisboa_Sintra, 2022)

O Diário Popular em Lisboa (fundado em 1866) e o Jornal de Notícias no Porto (fundado em 1888) seguem-lhe as pisadas na procura de uma escrita mais concisa e simples, de conteúdo mais noticioso do que opinativo, dedicando mais atenção à paginação e baixando o preço de venda das suas edições. A tendência é europeia e ganha impulso com a chegada de novas tecnologias como o telégrafo, que permitem o aparecimento das primeiras agências noticiosas às quais os jornais nacionais também passam a recorrer (por exemplo a francesa Agence France-Presse em 1835 ou a britânica Reuters em 1851).

Neste enquadramento, o de um jornalismo que pela primeira vez quer chegar a mais portugueses e não só aos intelectuais, a ilustração é identificada como um requisito importante para atrair leitores-visualizadores. A aposta numa história visual bem contada, mais do que num artigo intelectual de fundo bem escrito, começa a atrair estes jornais apesar de continuar a ser utilizada com bastante modéstia já que, quando comparada com o texto escrito, é de impressão bem mais complexa. É no entanto neste século que os ilustradores vestem pela primeira vez o papel de “repórteres visuais” da imprensa internacional quando enviados para zonas de conflito armado (como a Guerra da Crimeia entre 1853 e 1856 ou a Guerra da Secessão nos Estados Unidos entre 1861 e 1865) ou para cobrir acontecimentos considerados de extrema importância que justifiquem o investimento. Nestas circunstâncias, o desenho que ilustra o evento revela-se como uma ferramenta de audiências que mais do que ilustrar de forma fiel o acontecimento, o pode dramatizar para cativar o leitor.

A ilustração na imprensa nacional, ainda que utilizada com parcimónia e recorrendo por vezes a estampas de produção internacional, foi abraçando as trajetórias distintas entre a notícia sensacionalista, opinativa e social que apela ao jornalismo dos sentidos, e a notícia pedagógica e elucidativa que simplifica os temas mais complexos e apela ao jornalismo do conhecimento. É nesta última que se desenvolve o primeiro desígnio atribuído à ilustração de características infográficas: a capacidade de explicar e instruir acerca de temas complexos e pouco visíveis, sejam eles de natureza social, política ou económica (fig. 5 e 6).



Fig. 5. Ilustração infográfica publicada na imprensa nacional
 Fonte: O Panorama, 10 de agosto de 1838.

Legenda: Esta ilustração, que acompanha um texto que ensina a calcular o peso líquido de um bovino, sobrevive de forma autônoma ao recorrer a elementos gráficos que materializam o conteúdo da mensagem escrita (desenhos, números, linhas de orientação e contorno). O Panorama é um dos primeiros jornais nacionais, de periodicidade semanal, a publicar regularmente este tipo de imagens, lado-a-lado com ilustrações sobre a realidade material portuguesa. A função que lhes atribui está claramente expressa no texto de introdução do seu primeiro número: o Panorama “(...) julgou dever seguir o exemplo dos países mais ilustrados, fazendo publicar um jornal que derramasse uma instrução variada, e que pudesse aproveitar a todas as classes de cidadãos, acomodando-o ao estado de atraso, em que ainda nos achamos” (Brito, 2010).

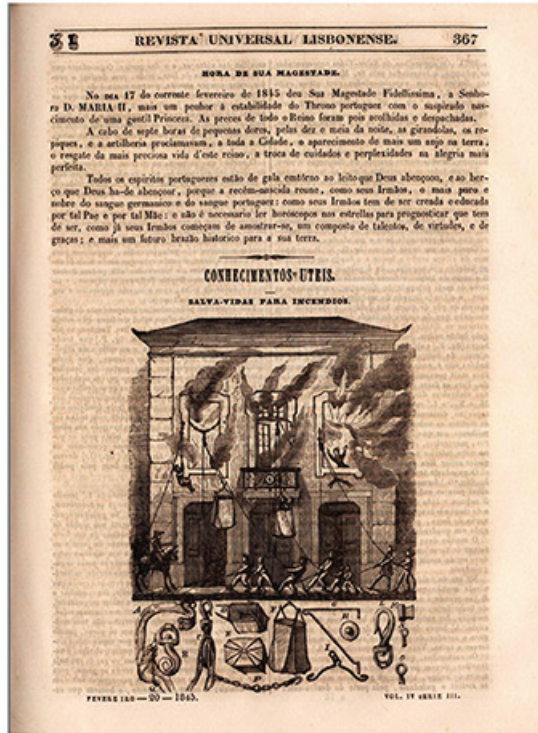


Fig. 6. Ilustração infográfica publicada na imprensa nacional
 Fonte: *Revista Universal Lisbonense*, 20 de fevereiro de 1845.

Legenda: A imagem une um título à ilustração de um incêndio e dos vários objetos que são identificados como capazes de ajudar a salvar vidas em circunstâncias idênticas. Serve de nota introdutória para o texto da página seguinte que faz uma descrição detalhada da experiência em que os diferentes objetos foram testados, mas sobrevive como notícia independente na própria página onde é exibida.

Apesar destes exemplos, a ilustração com características infográficas na imprensa nacional não tem grande expressão nos jornais diários deste período. Além das questões tecnológicas que ainda dificultam a sua impressão, o preconceito contra a imagem que permitia a apropriação da imprensa por parte dos não letrados (Ribeiro, 2008) ainda espelha a história recente do nascimento do jornalismo, dentro e para a elite cosmopolita nacional. O jornalismo escrito ainda é rei e este tipo de

ilustração aparece apenas pontualmente, sendo que os mapas e os diagramas são os mais frequentemente utilizados, considerados elementos gráficos inovadores que materializam a expansão da literacia visual conquistada pelo pensamento científico europeu (fig. 7, 8 e 9).

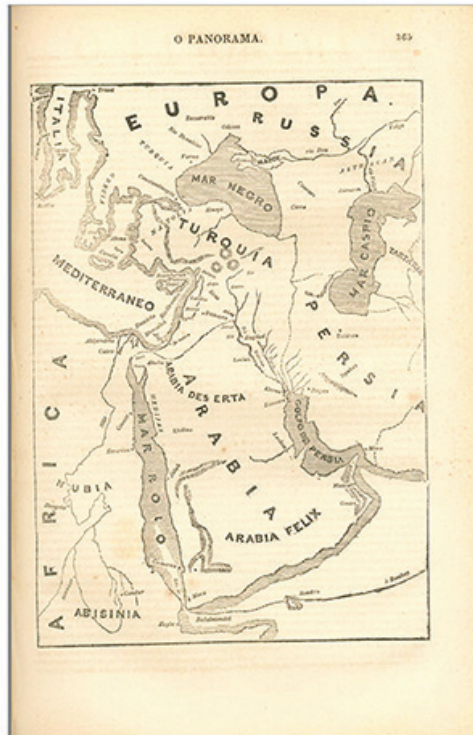


Fig. 7. Um dos primeiros mapas encontrados na imprensa nacional.
Fonte: *O Panorama*, 16 de novembro de 1839.

Legenda: Este mapa de página inteira descreve a localização da península arábica para ilustrar um artigo sobre a “Navegação da Europa à Índia pelo Mar Rôxo”.

Os mapas explicativos começaram por marcar presença na imprensa não diária que podia despender o tempo necessário a uma impressão mais complexa. Só mais tarde chegaram aos jornais diários (fig. 8) tal como os desenhos de esquemas e croquis que simplificam estratégias militares ou situações que envolvem algum tipo de teatro espacial (fig. 9).

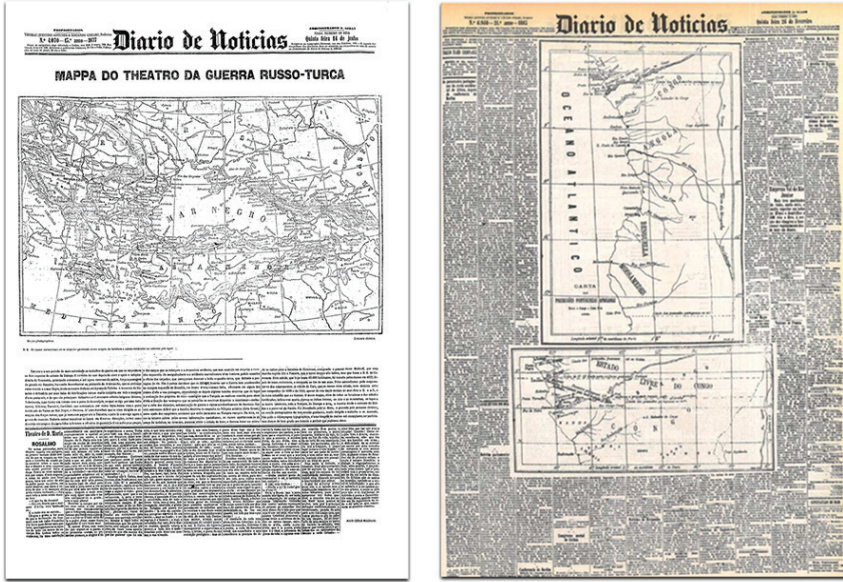


Fig. 8. Mapas publicados nas primeiras páginas do Diário de Notícias
 Fonte: *Diário de Notícias*, 14 de junho de 1877 (esquerda) e 26 de fevereiro de 1885 (direita).

Legenda: À esquerda temos uma gravura impressa na primeira página do Diário de Notícias que é acompanhada por uma legenda explicativa sobre os movimentos do exército do czar e os avanços militares do sultão. À direita vemos um mapa publicado no rescaldo das conferências de Berlim, onde vários países se juntaram para negociar e dividir as suas possessões em África. Com 10 anos de diferença, as duas capas mostram que a inovação gráfica não aconteceu nos mapas, que pouco ou nada tinham de novo face ao publicados nas revistas ilustradas de há 50 anos atrás, mas na crescente capacidade dos jornais diários em gerir de forma integrada a paginação e a impressão da mancha “texto + imagem”.

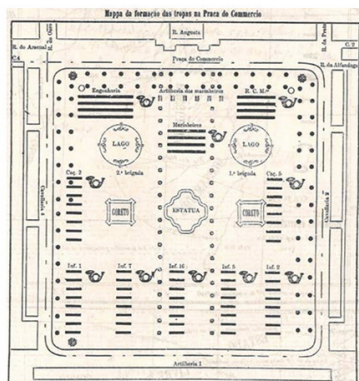


Fig. 9. Ilustração infográfica que conjuga um diagrama com elementos gráficos simbólicos.
Fonte: *Diário de Notícias*, 25 de maio de 1886. (Sousa, 2020)

Legenda: A imagem representa a disposição das tropas formadas em parada no Terreiro do Paço para os festejos do casamento do príncipe real D. Carlos com a princesa D. Amélia. Os elementos icónicos e simbólicos, utilizados em representações visuais simplificadas, começam a aparecer na cartografia explicativa que a imprensa foi publicando à medida que a impressão da gravura se torna mais fácil de conjugar com a impressão do texto.

O jornalismo de dados, que mais tarde será vital para a infografia moderna, faz também as suas primeiras e tímidas aparições, integrando-se numa linguagem visual gráfica que se combina com o uso de tabelas para criar conhecimento (fig. 10).



Fig. 10. Um dos primeiros exemplos nacionais da representação gráfica de dados contextualizada na notícia.

Fonte: *Diário Popular*, 9 de Março de 1868 (Alexandre, 2018, p. 4).

Legenda: Para questionar as conclusões da investigação de uma comissão pública que propunha, entre outras iniciativas, a construção de casas para solucionar a falta de trabalho no reino, o jornal reúne dados sobre os custos associados a essas construções e combina-os com um possível modelo de casa popular criando matéria para incentivar uma maior deliberação pública sobre o tema (Alexandre, 2018).

Na última década do século XIX começou a reprodução direta de fotografias na imprensa (Sousa, 2020, p. 54) e essa circunstância veio sentenciar o futuro da ilustração na imprensa em papel. Apesar do reconhecimento por parte dos governos ocidentais da importância dos dados e dos números – para definir estratégias de planeamento político, social, militar, industrial e comercial – ter marcado o século XIX como a “era dourada” da ilustração com gráficos estatísticos (Friendly, 2005), na imprensa do final do século, foi a fotografia que ganhou protagonismo, determinando a criação de um nova linguagem visual que arredou para segundo plano a tímida entrada que a ilustração infográfica fizera na imprensa noticiosa.

Da expansão dos formatos gráficos jornalísticos do início do século XX à verdadeira explosão da infografia na década de 1990

É no enquadramento de crescimento e expansão da imprensa na viragem do século XIX para o século XX que a profissão de jornalista se fecha e especializa. Uma profissão que tinha estado aberta aos intelectuais autodidatas com talento para a escrita, que podiam escolher com alguma liberdade as temáticas que abordavam e dar azo ao seu estilo próprio, passou a fechar-se e a especializar-se, criando a figura do repórter que é capaz de respeitar regras que limitam conteúdos e estilos, e que submete os seus textos ao espaço livre proposto pela paginação gráfica (Baptista *et al*, 2005, p. 1198).

Os artistas gráficos que colaboravam com a imprensa, vinham do mundo das artes e foram mais cedo confrontados com a necessidade de adotar competências técnicas que fechavam a sua profissão aos especialistas. Tinham evoluído do iluminador medieval, que concebe o grafismo

e ele próprio o materializa, sendo para isso obrigado a perceber e conhecer o receituário de pigmentos e a aperfeiçoar técnicas de fabrico e aplicação. Quando não eram os próprios artistas gráficos a imprimir os seus desenhos, eles tinham no entanto de se familiarizar com os processos de impressão de forma a conseguirem coordenar-se com os tipógrafos e os linotipistas da imprensa. Também integravam os numerosos movimentos artísticos que surgem neste período (Arts and Crafts, Art nouveau, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Bauhaus, Art Déco) e que ditam tendências em áreas tão variadas como a pintura e a publicidade. Muito dificilmente eram chamados de jornalistas ou “repórteres da imagem”, como mais rapidamente foram apelidados os fotógrafos de imprensa.

Os ilustradores, que tinham sido enviados esporadicamente para os locais de guerra ou de desastre para ilustrar os acontecimentos, eram agora substituídos pelos fotojornalistas que faziam a cobertura de todo o tipo de eventos, instituindo pela primeira vez a que viria a ser uma dupla profissional famosa: o repórter + fotógrafo. Apesar do foco dos jornais diários de carácter noticioso ainda ser dado à palavra e não à imagem, a reportagem gráfica iniciada pela ilustração ganhou um novo fôlego com a fotografia. O potencial de dramatização proporcionado pela ilustração em desenho não é igualado pela fotografia, mas a verosimilhança atrai os leitores e entusiasma os jornais que vêm na fotografia um recurso visual para divulgar informação séria e imparcial, em contraposição à ilustração sensacionalista. As próprias representações gráficas esquemáticas das realidades do mundo físico, que tinham dado origem às formas embrionárias de infografia, parecem ficar suplantadas pela “realidade” que os enquadramentos fotográficos oferecem à imprensa. O facto da publicação de fotografias se ter tornado progressivamente mais rápida do que a inclusão de gravuras ou desenhos na imprensa, foi também determinante para que a foto-informação ganhasse o dom da ubiquidade e uniformizasse a maneira de representar a realidade, pelo que a ilustração com características de infografia está pouco presente na imprensa nacional nas primeiras décadas do século XX.

Apesar dos mapas serem o grafismo infográfico que pontualmente mais emerge nos jornais noticiosos (fig. 11), há exemplos de ilustração com características infográficas que testemunham o interesse por parte dos artistas gráficos em apelar à criatividade para popularizar os recursos

de visualização de dados, tornando-os claramente acessíveis à compreensão por parte dos mais leigos em estatística (fig. 12 e 13).



Fig. 11. Um exemplo de utilização de mapas nas ilustrações de imprensa no início do século XX.

Fonte: *O Comércio do Porto*, 12 de agosto de 1917.

Legenda: Os mapas começam a ser utilizados não apenas como unidade visual isolada, mas integrados em cronologias temporais capazes de contar uma história *per se*, no intuito de comunicar compreensão sobre a evolução de eventos complexos e duradouros.

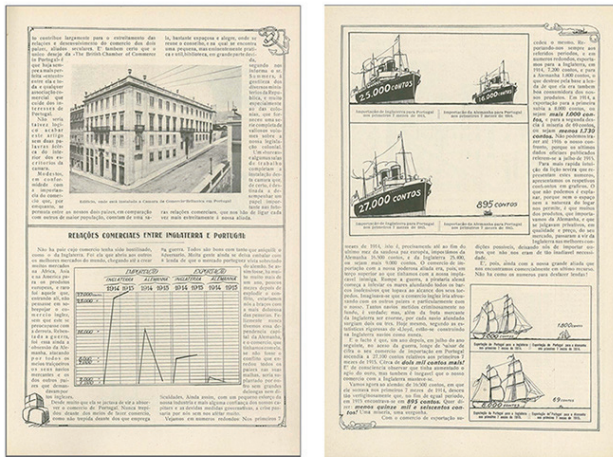


Fig. 12. Visualização de dados na ilustração infográfica da imprensa portuguesa. Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 27 de novembro de 1916.

Legenda: Esta infografia utiliza iconografia simbólica para ilustrar as relações de grandeza comerciais entre Portugal e Inglaterra e combina-se com o gráfico para contar uma história visual que vive fora do texto escrito.

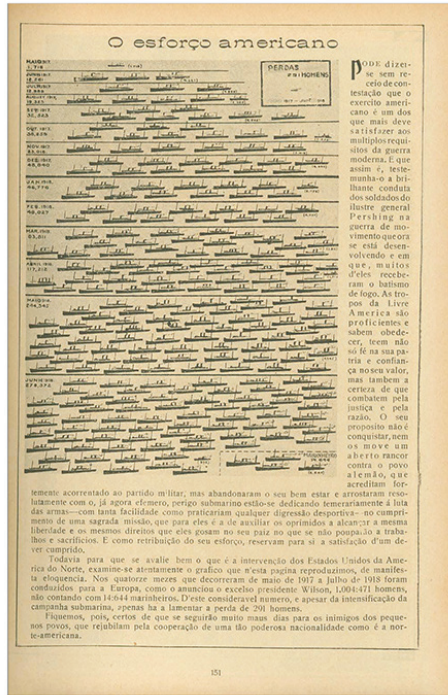


Fig. 13. Visualização de dados na ilustração infográfica da imprensa portuguesa.
Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 19 de agosto de 1918.

Legenda: A imagem representa o número de homens conduzidos pelos EUA à Europa durante a I Guerra Mundial. O contributo cognitivo criado pelo uso criativo do desenho das fragatas militares como ícone simbólico, não deixa de ser valorizada pelo texto escrito que acompanha a ilustração: “*Todavia para que se avalie bem o que é a intervenção dos Estados Unidos da América do Norte, examine-se atentamente o gráfico que n’esta página reproduzimos, de manifesta eloquência.*”

É também nesta altura que a proto infografia se demarca intencionalmente da ilustração associada às representações sensacionalistas, irónicas ou humorísticas, a ilustração que mais sobreviveu na iconografia de imprensa com a chegada da fotografia. Ainda que se encontrem exemplos mistos, onde a mensagem humorística se enreda nas características infográficas (fig. 14), essa relação é propositadamente distanciada com o intuito de atribuir à proto infografia o valor de informação “séria”.

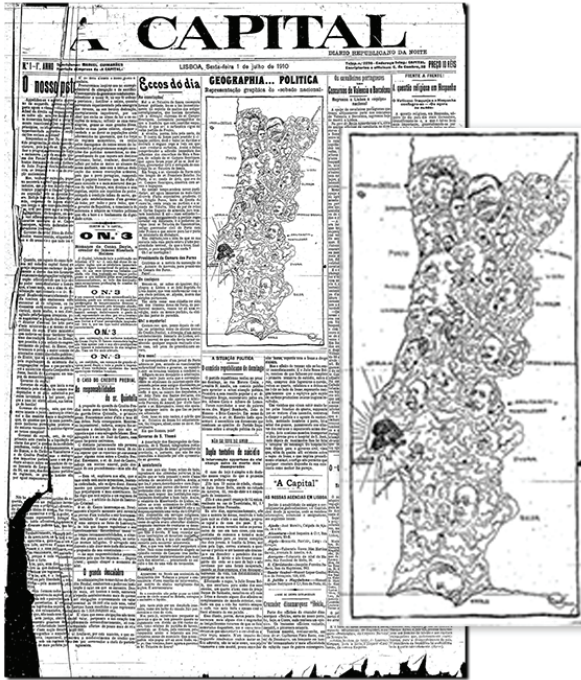


Fig. 14. O mapa publicado na primeira página da edição de lançamento do jornal *A Capital*.

Fonte: *A Capital*, 1 de julho de 1910.

Legenda: Dado o contexto de intensa luta política vivido no início do século, o jornal mostra na sua primeira página uma distribuição geográfica quase caricatural dos principais protagonistas da política nacional da época.

A ilustração de imprensa, como tinha sido conhecida até ao início do século XX, ganha com a fotografia um lugar cativo no cartoon, na ilustração editorial e também na infografia que só no final do século viria a ser largamente explorada. Já a ilustração de paginação, revivalista das tendências das iluminuras medievais dos séculos anteriores, essa será definitivamente substituída pelo design de informação e pelas modernas paginações que a partir das últimas décadas deste século atribuíram ao jornalismo de imprensa um carácter cada vez mais visual.

1. O audiovisual como estímulo para as mudanças gráficas da imprensa entre as décadas de 60 e 80

No início do século XX a estatística já tinha tomado conta da visualização de informação na ciência e a preocupação da representação estava centrada na exatidão dos números. A sua manifestação esporádica na imprensa generalista (ilustrada e noticiosa) contribuiu para uma disseminação lenta, mas persistente, deste tipo de imagens no ideário dos leitores. No entanto, condicionantes importantes do desenvolvimento da cultura humana neste século vieram retirar o protagonismo visual à exatidão dos números.

Uma delas foi o avanço da psicologia como ciência, nomeadamente a psicologia cognitiva e o estudo da percepção humana, que ofereceu informação nova sobre como o cérebro interpreta a informação visual. Estas pesquisas foram cruciais para desenvolver e apurar as melhores práticas na criação de visualização de informação tal como a emergência de estudos, no final dos anos 70 e início dos anos 80, de autores como Edward Tufte sobre a apresentação visual de informação quantitativa e de autores como Jaques Bertin com a sua semiologia gráfica, e que ainda hoje são utilizados como referência no design de informação, constituindo peças determinantes dos atributos das narrativas visuais. Mas o toque final para que o jornalismo adote uma tendência visual irreversível que vai muito além da representação dos números, e que fará com que os leitores dos jornais se afastem progressivamente dos conteúdos escritos para abraçarem os conteúdos gráficos, foi dado com a chegada da televisão em meados deste século.

Em Portugal a primeira emissão experimental pública da RTP aconteceu em 1956 e em poucos anos a sua audiência expandiu-se por todo o território nacional. Para a imprensa, a televisão, mais ainda do que fora o aparecimento da rádio, materializou o estímulo necessário para mudar o conteúdo e a forma de fazer notícias. Ainda que fortemente condicionados pela censura e restrições impostas pelo Estado Novo, que via o conteúdo da imprensa escrita como instrumento para criar opinião pública a favor do regime, os jornais nacionais apostaram na fotografia do acontecimento, na ilustração que enaltece os valores do Estado e enveredam pelo caminho de “orientador-explicador” do leitor em

inúmeros temas como a saúde ou a economia, dando conselhos e fazendo análises práticas sobre temas do quotidiano. Na forma, começaram a replicar as receitas gráficas dos meios audiovisuais, produzindo textos mais curtos, sintéticos e claros, aliando-os à fotografia que oferecia uma legibilidade cada vez mais célere e, acima de tudo, fácil e apelativa para os menos letrados.

Outro contributo importante foi a evolução tecnológica com a forte implantação da impressão offset⁵, que garantiu melhores e mais rápidas impressões dos elementos iconográficos que se tornaram essenciais para criar uma identidade própria nos jornais impressos. As novas marcas identitárias passam pela forma e destaque gráfico que é dado aos cabeçalhos e títulos dos jornais, pelo espaço destinado ao texto e à fotografia e pela forma como a primeira página é meticulosamente trabalhada. O jornal torna-se uma obra de arte gráfica, em que os conteúdos passam claramente a ser disciplinados pelo design que aplica fórmulas gráficas de sucesso, sustentadas pelos novos conhecimentos científicos sobre a perceção visual e pelas experiências de sucesso que chegam do marketing e da publicidade. Novas regras como garantir espaços em branco para o olhar do leitor “respirar”, limitar os textos que saltam para a outra página ou ordenar temáticas em páginas específicas, determinam o crescente apelo visual da imprensa nacional. Estas alterações são notórias não só nos jornais que já existiam, como também nos novos títulos que surgem nessa época, como por exemplo o Expresso que surge em 1973, ou o Correio da Manhã que surge em 1979. A ilustração sobrevive maioritariamente no cartoon ou nas tiras de banda desenhada, mas em momentos considerados excepcionais, ainda consegue roubar o protagonismo à fotografia (fig. 15).

⁵ O Diário de Lisboa foi dos primeiros jornais nacionais a abandonar a tipografia e a recorrer à impressão em offset em 1971 (Lencastre, 2020, p. 44).

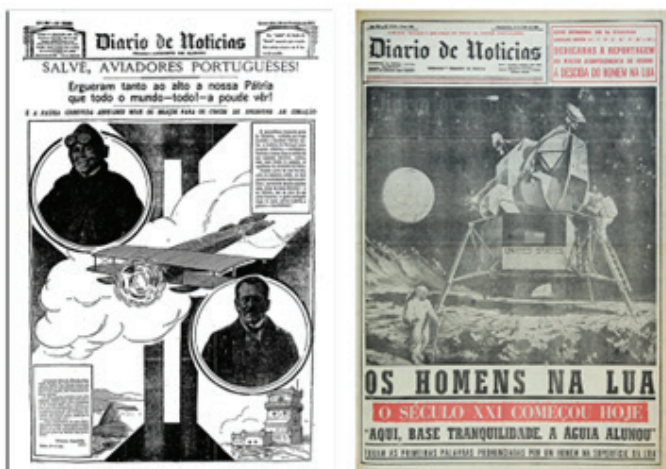


Fig. 15. As diferenças nas abordagens à ilustração editorial antes e depois da expansão do jornalismo visual.

Fonte: *Diário de Notícias*, 28 de outubro de 1922 (esquerda), 21 de julho de 1969 (direita).

Legenda: A chegada ao Brasil dos aviadores Sacadura Cabral e Gago Coutinho e a chegada dos primeiros homens à Lua devolve à ilustração um protagonismo de capa pouco habitual nos anos 20, onde o texto raramente era destronado pela imagem, e nos anos 60, onde a fotografia já tinha lugar cativo nas primeiras páginas dos diários.

Neste contexto, a ilustração infográfica marca passo na imprensa nacional e quando é publicada oferece pouco mais do que os mapas associados aos já habituais elementos simbólicos e icónicos publicados no século anterior (fig. 16).



Fig. 16. Os mapas iconográficos complementam a notícia, mas o espaço que ocupam é limitado.

Fonte: *Diário Popular*, 20 de outubro, 1950 (esquerda.). *Diário de Notícias*, 15 de maio de 1967 (centro). *Expresso*, 27 de abril 1974 (direita).

O grafismo da imprensa nacional, encabeçado pelo design da página e pelo uso da fotografia, emerge assim das primeiras lutas pelas audiências, como um componente do jornal tão válido como sempre fora o seu conteúdo escrito, um desenvolvimento que viria a ser determinante numa fase em que o jornalismo já deixara há muito de ter “medo” de ser considerado uma mercadoria e em que o negócio jornalístico atrai cada vez mais o interesse de investidores.

Nos anos 80 as influências gráficas vêm claramente do exterior, para as quais contribuem organizações internacionais como a *Society of Newspaper Design*, fundada em 1979, ou o jornal americano *USA Today*, que no início dos anos 80 protagoniza uma verdadeira revolução gráfica com vista a reafirmar a modernidade do novo modelo de jornalismo impresso fazendo frente à hegemonia da televisão. É neste contexto que os editores da imprensa internacional em papel irão em breve lançar um olhar renovado à ilustração com características de infografia, encarando-a como uma linguagem promissora para abordar temas complexos e mostrá-los de uma forma atrativa e condensada, capaz de reter a atenção dos leitores, rivalizando em forma e conteúdo com os efêmeros telejornais. Para a infografia como género jornalístico, prestes a nascer, o enquadramento estava criado, só faltava o impulso tecnológico necessário e

um acontecimento militar à escala global para que fosse adotada sem reservas por redações e por audiências no mundo ocidental.

O computador pessoal e a Guerra do Golfo de 1991 como promotores da infografia jornalística moderna

A comercialização da primeira série de computadores pessoais Macintosh da empresa norte-americana Apple em 1984 teve um efeito revolucionário na imprensa mundial. Em Portugal, o Comércio do Porto foi dos primeiros jornais a informatizar a redação, feito que destacou em reportagem na sua edição do dia 29 de novembro de 1985 (Alexandre, 2018), mas foi rapidamente acompanhado pela maioria dos jornais nacionais. Se a chegada dos computadores às redações imprimiu mudanças significativas no trabalho dos jornalistas da palavra, até então confrontados com poucos condicionalismos provenientes da evolução tecnológica, ela marca ainda mais o destino dos artistas gráficos que trabalham na imprensa. Pela primeira vez tornam-se independentes dos processos gráficos tradicionais, conseguindo assegurar no seu ecrã a quase totalidade das etapas de produção do grafismo impresso.

Do jornalismo assistido por computador dos anos 80 nasce a paginação eletrónica, modelar e hierarquizada, e as primeiras experiências com a ilustração de características infográficas a que se irá chamar infografia. Ambas exigem fortes competências informáticas. O entusiasmo pelas potencialidades que os softwares de tratamento de imagem parecem oferecer, leva muitos dos ilustradores que colaboram com a imprensa a serem autodidatas na exploração das novas ferramentas. Surgem em Portugal os primeiros infografistas que experimentam e criam infografia computadorizada. Esta nova dinâmica, abre as portas das redações a novos profissionais especializados, sem carteira de jornalista, e que chegam vindos de áreas como o design gráfico ou a publicidade para se articularem já não com as gráficos, mas com os jornalistas da palavra, na implantação de uma nova linguagem visual. Com os infografistas as redações ganham novos profissionais de fronteira (Ribeiro, 2008, p.127), aos quais se irão juntar no século seguinte os programadores e os gestores de bases de dados, alguns através das estruturas dos grandes grupos de

Legenda: Até à publicação da sua primeira edição, a 5 de Março de 1990, o jornal Público cria diversos números zero (Público, 2018) que ajudam a apurar um design de paginação cuidado e capaz de ser diferenciador no mercado. Esta é uma dessas versões, de 18 de Janeiro de 1990, que puxa para a capa uma infografia com mapa a cores, num design estilizado e limpo, como se pretendia que fosse a imagem do novo jornal.



Fig. 18. A infografia em destaque nas páginas do Diário de Lisboa.

Fonte: *Diário de Lisboa*, 7 de setembro 1983.

Legenda: Na maioria dos casos, a passagem da ilustração com características infográficas para a linguagem informática repetiu mais uma vez a história e fez-se replicando mapas e diagramas com iconografia diversa, associada a eventos militares.

Mas o grande momento de afirmação da infografia produzida em computador, como género jornalístico para redações e audiências, só aconteceu durante a Guerra do Golfo (1990/1991) (Brigas, 2012), o primeiro conflito armado à escala mundial transmitido em direto pela televisão. A aposta na infografia acabou por ser uma tentativa desesperada da imprensa internacional, já inserida na cultura audiovisual, de colmatar a pouca informação fotográfica disponível devido à limitação do acesso dos jornalistas ao cenário de guerra e também de contornar a informação de propaganda veiculada pelas partes envolvidas no conflito, inclusive pelos canais de televisão americanos e iraquianos.

Alguns títulos da imprensa nacional levaram para a primeira página notícias sobre a guerra, que acompanhavam com infografia maioritariamente constituída por mapas combinados com iconografia e ilustração sobre o arsenal bélico envolvido no conflito e sobre os locais dos bombardeamentos. A grande penetração da infografia durante este período foi dada pela reprodução ou adaptação de infografia divulgada na imprensa internacional ou pelos meios oficiais, governamentais e militares, (Sousa,1999), aparecendo maioritariamente, sem referência à fonte ou autoria, no Público, Comércio do Porto, Primeiro de Janeiro, Diário de Notícias e Correio da Manhã (fig. 19 e 20).



Fig. 19. Infografia ainda com ilustração em desenho manual no Jornal de Notícias.
 Fonte: *Jornal de Notícias*, 27 de janeiro de 1991. (Brigas, 2012, p. 84).

Legenda: O Jornal de Notícias aplicou grande parte do seu esforço infográfico durante a Guerra do Golfo à publicação de mapas que forneciam detalhes sobre as zonas geográficas onde os conflitos decorriam, mas também apostou na divulgação de ilustrações feitas à mão, pouco elaboradas e a preto e branco, denotando ainda o pouco *know-how* nacional quando comparado com os jornais internacionais que se evidenciaram na cobertura do conflito como por exemplo o El Mundo (Brigas, 2012).

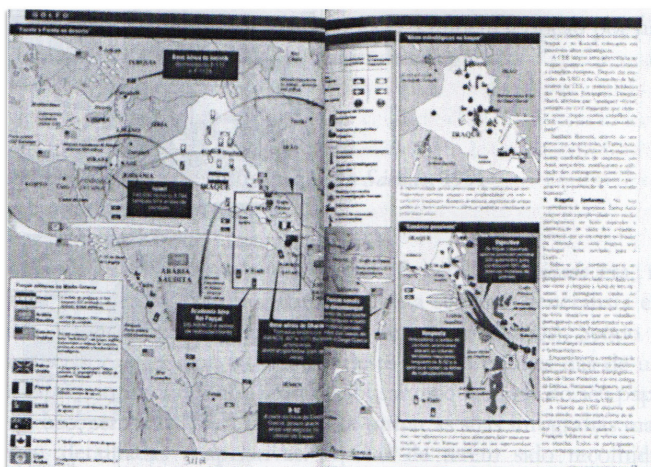


Fig. 20. As revistas estavam um passo à frente na cobertura infográfica.

Fonte: *Sábado*, 1 de janeiro de 1990. (Brigas, 2012, p. 88).

Legenda: A revista *Sábado* foi publicada na sua primeira edição sob a direção inicial de Joaquim Letria, entre 1988 e 1993 e, à exceção dos suplementos dos jornais diários, era a única no género em Portugal durante a Guerra do Golfo. De carácter semanal e generalista, pretendia oferecer no panorama nacional um produto intermédio entre os jornais diários e o audiovisual da televisão, onde a explicação dos acontecimentos ocorridos durante a semana tinha o maior destaque. A infografia utilizada em grande formato e autónoma do texto, preenchia em pleno esse requisito.

A infografia ocupou neste período um lugar prestigiado de análise e explicação na imprensa nacional através de uma acessibilidade visual que até a televisão começou a adotar. Mas a sua utilização para cobrir este conflito armado, com pouco acesso a fotografias ou vídeos feitos localmente, realçou uma particularidade singular na linguagem visual deste novo género. Enquanto que a cobertura de imprensa dos conflitos armados do século anterior (com a ilustração), e mesmo das duas grandes Guerras do século XX, (com a fotografia e o vídeo), atribuía uma representação dramática, emocional e de verosimilhança com a realidade de uma guerra, a cobertura feita pela infografia contribuiu para que, em Portugal e na generalidade do mundo ocidental, este fosse considerado um conflito asséptico e cirúrgico, uma versão que as fontes de divulgação

dos Aliados ocidentais alimentaram (Sousa, 1999). A cobertura feita pelos jornais, atribuiu pela primeira vez uma abordagem de vídeo jogo a duas dimensões a um conflito real que teve pesadas baixas entre os civis iraquianos, mas cujos efeitos locais passaram ao lado do protagonismo mediático nos países ocidentais. O interesse pela informação bélica e logística demonstrado pela imprensa e materializado na infografia, teve efeitos no desinteresse demonstrado pela informação sobre as consequências locais e humanas deste conflito e forneceu indicadores para uma reflexão sobre que papel a infografia poderia vir a ocupar dentro do jornalismo.

O protagonismo da infografia na imprensa internacional nos anos que se seguiram à Guerra do Golfo é crescente. Sem nunca ameaçar a primazia da fotografia como a linguagem indiscutível do jornalismo visual, a infografia ganha novos contornos estéticos e amplia as temáticas em que é utilizada, convencendo cada vez mais a imprensa de que este é um comboio de inovação no jornalismo escrito que ninguém pode perder. Entre quem produz infografia o entusiasmo é crescente e leva à criação em 1993 dos prémios Malofiej⁶ que, à semelhança dos prémios Pulitzer, vão premiar os melhores trabalhos de infografia internacionais, colocando no mesmo patamar de relevo o jornalismo escrito e o jornalismo visual. Por esta altura, também os desenvolvimentos do conhecimento científico proporcionados por pesquisas como as efetuadas pela escola de jornalismo norte-americana *Poynter Institute for Media Studies* (1991) sobre *eyetracking*, passam a ser determinantes para o apuramento das técnicas de paginação e para a definição de regras na localização a dar aos elementos visuais dentro da página. Estas regras permitem não só aproveitar os locais de maior foco de atenção para o olho humano, como também utilizá-los para induzir estados cognitivos específicos e a infografia irá também utilizá-las a seu favor.

⁶ Os Prémios Malofiej realizaram-se anualmente, durante quase 30 anos, em Pamplona, Espanha, pela SND (*Society for News Design*), uma organização internacional de profissionais de jornalismo com membros pertencentes a mais de 50 países. A competição promovia a inovação e a originalidade na infografia jornalística, impressa e digital, e é aberta à participação de jornais e revistas de todo o mundo. O certame é uma das ferramentas de análise desta investigação por oferecer um indicador de referência para a evolução das características gráficas da infografia jornalística no panorama internacional.

O final da década de 90 e o início do século XXI correspondem a um período de consolidação e de grande transformação para a infografia de imprensa a nível internacional que tem os jornais espanhóis *El Mundo*, *El País*, *Marca* e *La Vanguardia*, os jornais latino americanos *Clarín* e *Folha de S. Paulo* e o norte-americano *The New York Times*, à cabeça da inovação que é feita no género. Durante este período, as páginas da imprensa, principalmente das revistas noticiosas generalistas, são inundadas de signos visuais que abandonam de vez a exclusividade dos mapas. Surgem os grandes formatos que ocupam uma ou duas páginas, onde ilustração, fotografia, dados estatísticos e iconografia diversa são trabalhados numa profusão de estilos que vai desde o recurso a objetos do quotidiano para articular com os temas mais desconhecidos da ciência, à utilização de referências culturais históricas para abordar a atualidade da notícia.

São anos excitantes e experimentais para os profissionais que se dedicam à infografia e o certame internacional *Malofiej* testemunha anualmente esse esforço, criando tendências e ditando normas que alastram à medida que as competências dentro das redações crescem. A infografia é encarada então como a grande novidade do jornalismo do século XX, um género que dá um salto sem precedentes na história da comunicação de massas (de Pablos, 1999). A nova linguagem cumpre com o dinamismo imposto pela linguagem audiovisual, mas dá tempo ao leitor para ser fruída como obra artística, compreendida como informação jornalística e explorada como ajuda cognitiva e de memorização. Um conteúdo verdadeiramente alternativo aos conteúdos informativos televisivos de exposição temporal mais limitada e menos criativa.

A infografia nacional acompanha a “febre infográfica” internacional, mas de forma muito tímida durante os anos 90. São poucos os títulos que adotam a sua publicação de forma regular, recorrendo frequentemente à publicação de infografia estrangeira traduzida e adaptada e só na primeira década do século XXI é que conseguem aproximar-se da realidade da imprensa internacional. No retrato feito ao panorama das secções de infografia da imprensa nacional pela investigadora Susana Almeida Brito em 2007, é possível perceber que, salvo raras exceções, a integração dos profissionais da infografia nas redações dos jornais portugueses e do novo género jornalístico nas suas edições foi bastante mais lenta do que nos jornais espanhóis ou latino americanos (fig. 21).



* A revista Sábado já publicava infografia nesta data (Brigas, 2012). Não foi possível confirmar se já o fazia em data anterior.

** O jornal de Notícias já tinha publicado alguma infografia durante a Guerra do Golfo em 1991 (Brigas, 2012).

*** A infografia do jornal a Bola não é produzida em secção própria, mas externamente pela agência Anyforms.

Fig. 21. Ano de início da secção infográfica.

Fonte: Ribeiro (2008) e elaboração própria.

Legenda: Numa imprensa prestes a entrar numa séria luta pela sobrevivência na viragem do século, a infografia era uma linguagem que os jornais nacionais também quiseram adotar. Os títulos que nasceram na era dos computadores e mais perto do *boom* infográfico de 1991 (Público, Sábado e Visão) são os que mais cedo apostam no novo género jornalístico.

Para uma imprensa que perdia leitores desde o aparecimento da televisão, a infografia foi encarada como um *must-have* num jornalismo em papel que insistia em manter-se vivo. Na entrada do novo século, a Internet e o sucesso inicial da infografia em versão digital, fez com que os jornais nacionais partilhassem da “crença” de que mesmo a infografia impressa era uma inovação necessária para garantir audiência. Mas a sua disseminação não foi total entre os meios impressos e mesmo entre os que já se haviam transportado para o meio digital. Ela teve um percurso acidentado, flutuando à mercê dos entusiasmos e dos desânimos provocados por inovações tecnológicas constantes e por crises financeiras locais e mundiais.

O século XXI: a infografia impressa à boleia da infografia digital

Acontecimentos como os ataques terroristas nos Estados Unidos da América no 11 de Setembro de 2001 ou a Guerra no Iraque em 2003, foram decisivos para refletir sobre o potencial da infografia no jornalismo em papel e, pela primeira vez, perceber o seu potencial no jornalismo online

(ver CAPÍTULO II). Imprensa e audiências encararam a linguagem dinâmica da infografia como algo que tinha de fazer parte do jornalismo visual deste século, autonomizando a infografia digital como um novo género, e reforçando o papel da infografia no suporte papel.

A infografia, na vertente impressa e digital, revelou-se obrigatória durante o 11 de Setembro para noticiar e explicar a complexidade de tamanho acontecimento dramático. A inovação para o género veio da cobertura online, feita no próprio dia dos ataques, com as primeiras experiências com a infografia dinâmica, deixando para o papel das edições do dia seguinte versões infográficas mais pormenorizadas e complexas. Pela primeira vez os jornais nacionais rivalizavam com os jornais internacionais acessíveis de forma gratuita através da Internet. Para a imprensa tradicional, foi difícil disputar com as edições do dia seguinte um protagonismo completamente dominado pela cobertura feita na televisão e na Internet durante todo o dia do acontecimento. Os jornais em papel tentaram apostar na fotografia-testemunho e na infografia explicação que espelhavam de algum modo o frenesim visual e criativo do dia anterior (fig. 22), provocado pelas primeiras experiências da imprensa internacional com a infografia digital e interativa.



Fig. 22. Infografias explicativas sobre os ataques terroristas do 11 de Setembro na imprensa em papel.

Fonte: *Público*, 12 de setembro de 2001 (esquerda), 11 de setembro de 2002 (direita).
Créditos: Reuters/Público.

A produção de infografia sobre acontecimentos de última hora sempre fora uma das desvantagens do género para os *timings* dos jornais diários em papel pelo que o maior detalhe e criatividade eram normalmente reservados para os trabalhos que assinalavam datas e efemérides ou para os suplementos semanais. A fasquia para a produção de infografia em cima do acontecimento e como produto técnico capaz de ser visto na Internet, subira demasiado, deixando a quase totalidade dos jornais online nacionais fora da corrida, e levando-os a virar-se para a infografia estática e impressa. Paralelamente à publicação destas infografias, o Público foi a exceção ao ser o primeiro e único jornal nacional que investiu na tentativa de trazer para o seu site online o conteúdo das primeiras infografias dinâmicas e interativas criadas por esta altura pelo jornalismo internacional mais inovador no novo meio (ver CAPÍTULO II).

A primeira década do século torna-se assim um momento de afirmação para os infografistas que em Portugal lutavam para manter o formato vivo, num negócio em papel cada vez mais condicionado pela quebra nas vendas e nas receitas da publicidade, mas agora incentivados pelo entusiasmo com a inovação e o dinamismo que o género adquiriu no meio digital. Quando em 2003 um novo conflito armado surge, envolvendo igualmente o Iraque, já vários jornais nacionais tinham um ou mais profissionais alocados à produção de infografia impressa ou à adaptação de infografia de fontes internacionais. Outros recorriam à sua produção externa junto de agências especializadas como a Anyforms (criada em Lisboa em 2001) ou a I+G (criada no Porto em 2002).



Fig. 23. O interesse infográfico pelo arsenal bélico envolvido nos conflitos armados.
 Fonte: *Jornal de Notícias*, 12 de março de 2003.

Durante a invasão do Iraque, as infografias ganham detalhe e pormenor recorrendo à fotografia, à cor e aos grandes formatos, destacando não só os mapas, mas ainda mais o arsenal bélico e a logística militar das partes envolvidas. A imprensa nacional também assume a estética do videojogo inaugurada na infografia internacional produzida durante a primeira Guerra do Golfo.

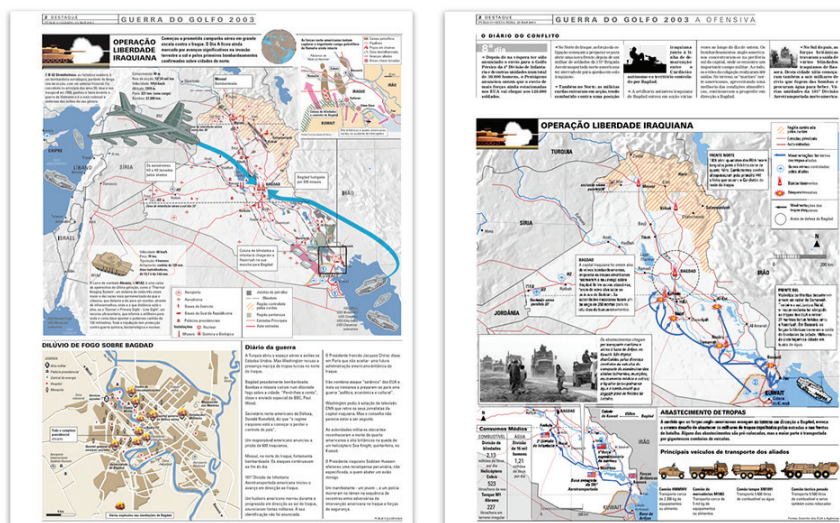


Fig. 24. Os mapas a cores combinados com iconografia diversa marcam a cobertura da guerra do Iraque em 2003.

Fonte: *Público*, 22 e 28 de março de 2003. Créditos: Público/Agências.

Legenda: Durante o tempo que durou o conflito, o *Público* atualizava as suas infografias de página inteira criando um verdadeiro diário visual da guerra que rentabiliza através da atualização o trabalho infográfico desenhado em computador.

Analisando a cobertura feita pela imprensa nacional ao conflito armado no Iraque em 2003 é possível testemunhar o salto evolutivo que a infografia nacional testemunhou desde 1991 (Brigas, 2012, p. 86). Os novos trabalhos publicados trazem teatralidade aos signos visuais e deixam definitivamente de ser considerados um recurso acessório e complementar do texto. É a infografia em grande formato e encarada como unidade gráfica autónoma de comunicação visual dentro do jornalismo,

que é considerada a mais inovadora nos certames internacionais que foram nascendo para premiar o seu grafismo na imprensa em papel (Malofiej, ÑH ou European Newspaper Awards).

Os investimentos financeiros no jornalismo português estão por esta altura limitados ao mínimo face à quebra nas vendas em papel e à dificuldade em adaptar o modelo de negócio ao mundo online, mas se ainda há esperança para a imprensa ela parece passar pela infografia, impressa ou digital, e os jornais nacionais apostam nela. Se até 2006 a infografia de imprensa em Portugal ainda se encontrava numa fase embrionária quando comparada com a imprensa internacional, o cenário muda nos anos seguintes e Portugal chegou mesmo a ocupar o 7.º lugar no Top 10 dos países mais premiados pela infografia impressa no certame Malofiej, numa avaliação feita até à 23.ª Edição do certame (em 2015) pelo infografista Alberto Cairo (Cairo, 2017, p. 216).

Entre os títulos nacionais que mais investem na produção própria de infografia para a imprensa em papel destacam-se os jornais Público e Expresso, mas jornais como o Diário de Notícias, o Jornal de Notícias ou o Record também contribuem para o bolo de nomeações e prémios conquistados nos certames internacionais. Alguns também são produzidos pelas agências Anyforms e I+G, que produzem igualmente para a imprensa estrangeira (El Mundo, La Vanguardia, Science et Vie ou National Geographic) (fig. 25, 26, 27).

Fig. 25. O especial do Diário de Notícias dedicado à história da República Portuguesa premiado no *European Newspaper Awards*.
Fonte: Blogue Anyforms, 27 de novembro 2006.

Legenda: As 11 infografias produzidas pela Anyforms, em cooperação com o Diário de Notícias, foram publicadas neste jornal para acompanhar a campanha para as eleições presidenciais de janeiro de 2006.



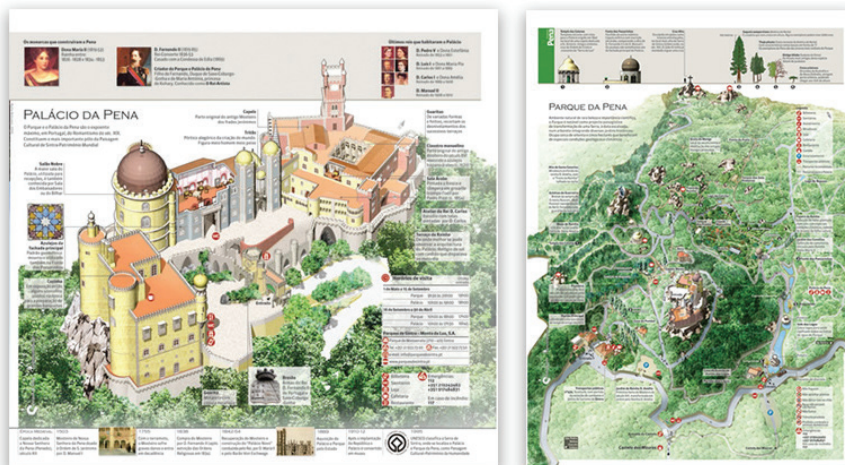


Fig. 26. O trabalho da Anyforms, premiado no certame Malofiej em 2006.
 Fonte: Blogue Anyforms, 27 de agosto 2007.

Legenda: O trabalho da Anyforms criado para a Parques de Sintra – Monte da Lua, foi distribuído como encarte no jornal Público a 4 de agosto de 2007 e incluía a oferta de uma entrada no Parque e Palácio da Pena. A rentabilização de recursos que surgia nas parcerias com entidades públicas e privadas tentava minimizar as perdas com a quebra das receitas das vendas e da publicidade, esta última já maioritariamente focada no meio digital.

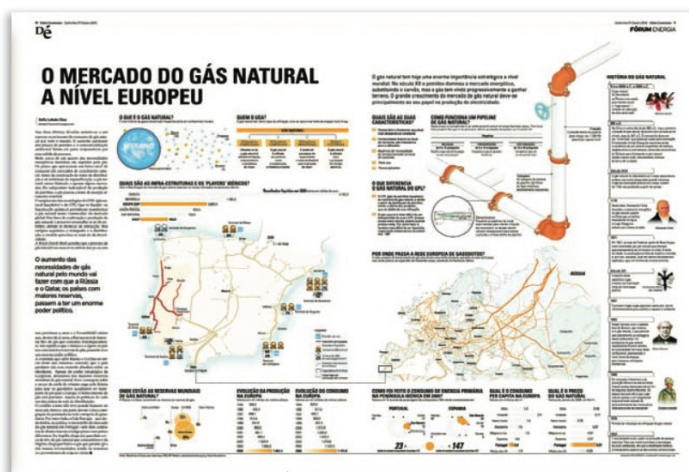


Fig. 27. Trabalho do Diário Económico premiado no certame Malofiej em 2007.
 Fonte: *Diário Económico*, 2006. (Site SND-Malofiej).

Por esta altura já a infografia impressa tinha cedido protagonismo à infografia digital no panorama internacional e era na sua versão digital que nasciam as maiores inovações para este género jornalístico. Em menos de 10 anos, desde a data da criação da categoria digital no certame Malofiej em 2000, os trabalhos digitais tornam-se preponderantes sendo os que despertam maior entusiasmo entre os participantes. Em 2007 o prémio “Best of Show” é entregue pela primeira vez a uma infografia digital (produzida pelo The New York Times) num culminar de uma contínua adoção desde o início do século de iconografia inovadora relacionada com recursos visuais facilitadores do movimento, da animação e da interatividade.

Nos jornais nacionais, ainda com poucos títulos a conseguir incorporar infografia dinâmica nos seus sites, a adoção da estética digital considerada inovadora é aplicada à infografia estática das suas versões em papel (fig. 28, 29) apesar de ainda persistirem os formatos iconográficos mais tradicionais (fig. 30).

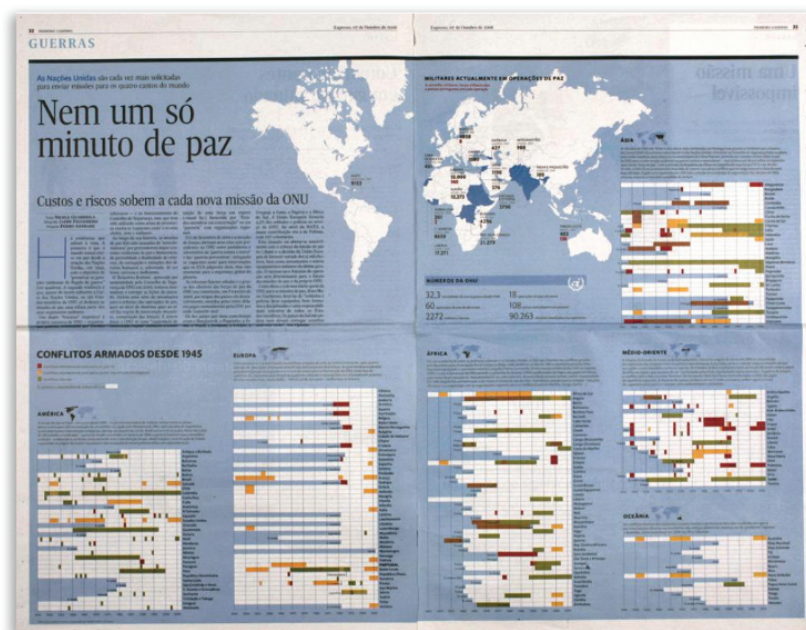


Fig. 28. Infografia do semanário Expresso premiada no certame Malofiej em 2007.

Fonte: *Expresso*, 7 de outubro de 2006.

Créditos: Jaime Figueiredo.

Legenda: Intitulada “Nem um só minuto de paz”, a infografia do Expresso faz uma análise aos conflitos armados ocorridos à escala mundial desde 1945, adotando já uma estética oriunda do tratamento de dados das infografias em meio digital.

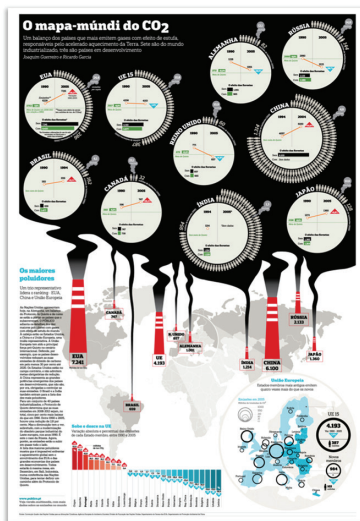


Fig. 29. Infografia do diário Público premiada no certame Malofiej em 2008.

Fonte: *Público*, 2007.

Legenda: Intitulada “O mapa-múndi do CO2”, esta infografia do Público faz já uma introdução ao que viriam a ser as grandes temáticas do ambiente na infografia jornalística da próxima década.

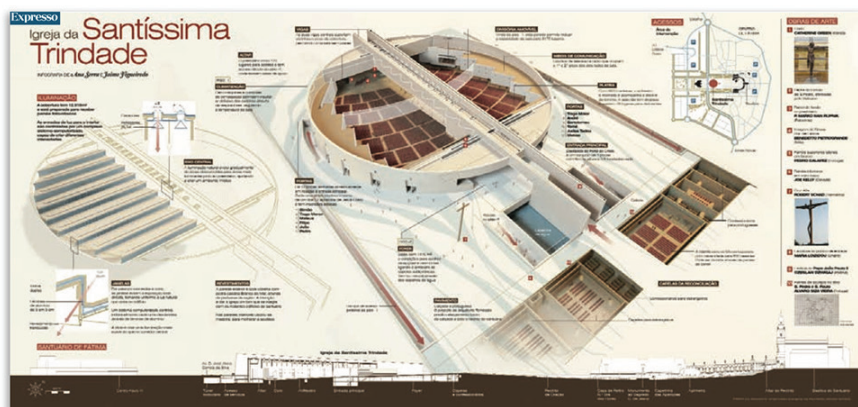


Fig. 30. Infografia do semanário Expresso premiada no certame Malofiej em 2008.

Fonte: *Expresso*, 2007.

Créditos: Ana Serra e Jaime Figueiredo.

Legenda: Com o título “Igreja da Santíssima Trindade”, a infografia foi publicada num destacável especial da Revista Única sobre o Santuário de Fátima, a maior Igreja portuguesa e aquela que era considerada a quarta maior do mundo católico. A sua iconografia ainda espelha o grafismo clássico da infografia explicativa e científica que desde cedo marcou presença nos artigos de fundo da imprensa.

Em 2009, em plena crise financeira internacional e nacional, surge um novo título no panorama dos jornais diários nacionais, o jornal *i*, que aposta num grafismo inovador para a sua edição impressa. O novo jornal faz uma utilização da cor, da fotografia e da infografia, considerada revolucionária para a época e mostra que ainda é possível inovar no universo do papel. O início da sua vida foi promissor, com o jornal *i* a arrecadar em 2009 o prémio de Melhor Jornal Europeu, atribuído pela *European Newspaper Award* e prémio do Jornal Melhor Desenhado da Península Ibérica, atribuído pela *Society News of Design*. Nos anos seguintes também faz parte dos títulos nacionais mais premiados nos Malofiej pela sua infografia impressa (fig. 31 e 32).

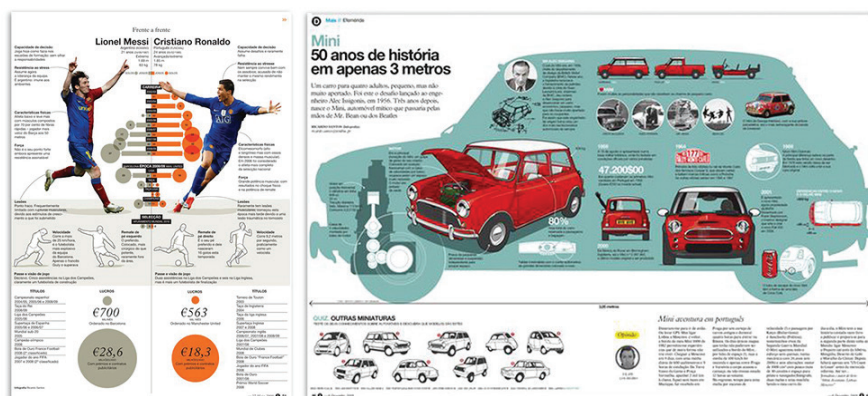


Fig. 31. Trabalhos do jornal *i* premiados no certame Malofiej em 2010.
 Fonte: *Jornal i*, 27 de maio de 2009 (esquerda) e 2009 (direita).

Legenda: Com os títulos “Lionel Messi/Cristiano Ronaldo” e “50 anos de história em apenas 3 metros” o jornal revisitou a ilustração e o grafismo clássico numa altura em que neste certame internacional as atenções já se viravam para as primeiras experiências com as visualizações abstratas das infografias digitais provenientes do tratamento de dados. Créditos: Ricardo Santos.

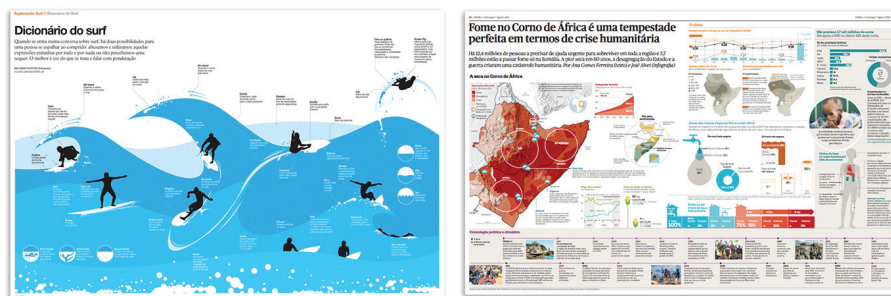


Fig. 32. Trabalhos nacionais premiados no certame Malofiej em 2011 e 2012.

Fonte: *Jornal i*, de 2010 (esquerda). *Público*, 7 de agosto de 2011 (direita).

Créditos: Ricardo Santos (esquerda).

Legenda: A infografia “Dicionário do Surf” do jornal *i* premiada em 2011 e a infografia “Fome no corno de África”, que integrava o portfolio do jornal *Público* premiada em 2012, testemunham a ambivalência do reconhecimento dado à infografia em papel quer à ilustração clássica quer à exuberância da nova iconografia associada ao jornalismo de dados digital.

A partir de 2008 e 2009, assistimos à emergência de novas ferramentas visuais, apoiadas nas gigantescas bases de dados produzidas pelos algoritmos da Internet, que exploram novas estéticas emergentes da sua gestão informática. A infografia em papel da imprensa nacional vai introduzindo essa estética, criando iconografia estática que reproduz e simula o dinamismo animado da sua congénere digital (fig. 33 e 34).

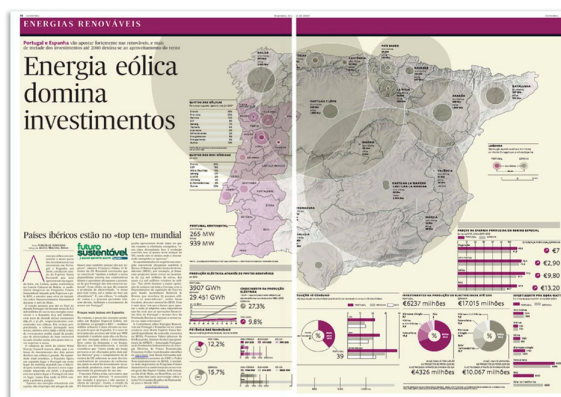


Fig. 33. A infografia do *Expresso* premiada no certame Malofiej em 2008.

Fonte: *Expresso*, 12 de maio de 2007.

Créditos: Sofia Miguel Rosa.

Legenda: A infografia com o título, “Energia eólica domina investimentos” foi publicada no Jornal de Economia do semanário.

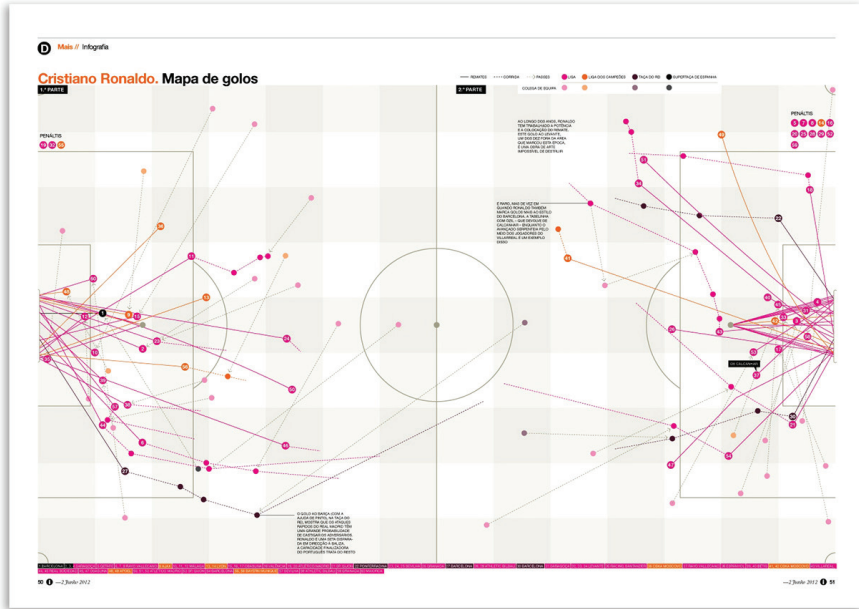


Fig. 34. A infografia do jornal *i* premiada no certame Malofiej em 2013.
 Fonte: *Jornal i*, 2 de junho de 2012. Créditos: Carlos Monteiro.

Legenda: A infografia “Messi & Ronaldo, Relatório e Contas”, recorre à mancha gráfica computadorizada e mais abstrata, popularizada pelo tratamento visual dos dados.

Entre 2008 e 2013, jornais nacionais como o *Expresso*, o *Público*, o jornal *i*, o *Diário de Notícias*, o *Semanário Económico* e o *Diário Económico* arrecadam prémios pela sua infografia em papel nos certames internacionais. Mas os resultados efusivos que a infografia nacional teve nesses certames, fruto do interesse que a infografia sempre despertara entre pares, não colhem os frutos desejados junto das audiências. Uma situação que não é exclusiva da realidade portuguesa.

Apesar da infografia ser apelativa e eficiente na transmissão de informação sobre assuntos complexos, ela não é suficiente para que as audiências, cada vez mais habituadas a conteúdos gratuitos e imediatos do audiovisual e do digital, queiram pagar para as visualizar ou perder

tempo na sua exploração. Este balde de água fria sobre o entusiasmo dos infografistas surge logo nos primeiros anos de sucesso vividos pela infografia no início do século XXI e abre a discussão sobre o papel que a infografia deverá ter num jornalismo em crise financeira e de audiências. Primeiramente debatem-se os excessos artísticos praticados na fase da experimentação e questionam-se se integraram as causas do distanciamento do público face ao que a infografia jornalística foi capaz de oferecer. Um dos coordenadores do certame Malofiej, Javier Errea, escreve em 2004 que os infografistas trabalhavam mais para ganhar prémios do que para os leitores (Teixeira, 2010, p. 29) e que talvez a infografia pudesse ter percorrido outro rumo se tivesse dado primazia à audiência. Mas acima de tudo, o que se torna evidente é que a cautela financeira dos editores, pressionados por um negócio em queda livre, ocasionou a perda de protagonismo do género. Este enquadramento viria a revelar-se ainda mais complexo com a popularização dos telemóveis inteligentes a partir de 2008 (o primeiro iPhone, lançado em 2007, e o sistema Android em 2008) que veio alterar por completo a forma como as audiências consomem informação.

Portugal partilha este cenário e a infografia apenas parece encontrar adeptos fiéis junto dos infografistas que acompanharam o seu nascimento. São eles os principais responsáveis pela manutenção da infografia jornalística em formato autónomo na agenda de produção de conteúdos editoriais – ocupando uma ou duas páginas em papel ou a totalidade do ecrã digital – propondo trabalhos a editores e grupos de media mais ocupados em procurar novos formatos financeiramente eficientes, do que em encomendar peças infográficas (Luís Taklin, Anyforms, 2019⁷).

1. A breve história da Sociedade Infográfica portuguesa

A Sociedade Infográfica surgiu em Portugal em 2008 com o objetivo principal de criar a AILP – Associação de Infografistas em Língua Portuguesa. Dinamizada por Mário Cameira, na altura infografista e web designer no jornal Público, a Sociedade contava em 2011 com 25

⁷ Comentário obtido por entrevistas, em 2019.

associados provenientes de diferentes órgãos de comunicação de Portugal, Moçambique e Brasil.

Lista dos associados da Sociedade Infográfica atualizada em junho de 2011:

Aline Britto Fialho (Jornal de Santa Catarina, br)
 Álvaro Rosendo (Visão, pt)
 Ana Caldas (Controlinvest, pt)
 Ana Gabriela (Universidade Fernando Pessoa, pt)
 Carlos Esteves (Expresso, pt)
 Cátia Mendonça (Público, pt)
 Célia Rodrigues (Público, pt)
 Gerson Mora (Época, br)
 Helder Brites (Sol, pt)
 Ivan Kemp (Sábado, pt)
 Jaime Figueiredo (Expresso, pt)
 Joana Franco Martins (Sol, pt)
 João Ramos (IT University, dk)
 Joaquim Guerreiro (Público, pt)
 José Alves (Público, pt)
 Lyn Jannuzzi (Gazeta do Povo, br)
 Luís Bila (O País, mz)
 Luís Gonçalo (Correio da Manhã, pt)
 Manuela Tomé (Visão, pt)
 Mário Cameira (The Times, uk)
 Mário Malhão (EconomicaSGPS, pt)
 Marta Carvalho (Economica SGPS, pt)
 Nuno Benoliel (Sol, pt)
 Nuno Semedo (Proteste, pt)
 Olavo Cruz (Expresso, pt)
 Pedro Monteiro (Visão, pt)
 Sara Ribas (Sapo, pt)
 Sofia Miguel Rosa (Expresso, pt)
 Telmo Fonseca (Sol, pt)

Fonte: Blogue da Sociedade Infográfica, publicado em 2011.

A Sociedade tinha como missão unir esforços no acolhimento à “nova profissão” de infografista, promovendo-a através de workshops, encontros e conferências. Testemunho de um entusiasmo e de uma vontade de lutar contra a corrente que mergulhava a infografia nos impasses e dilemas da crise financeira, a Sociedade testemunhava a vontade em continuar a investir no formato. Na sua génese está também a preocupação face ao papel do jornalista-infográfico, que acumula competências de designer e programador, até então estranhas às redações. Primeiramente integrada no departamento artístico do jornal (direção de arte e design) ou num departamento técnico exterior à redação (programação), a produção da infografia tinha acabado por ganhar espaço na redação onde jornalistas se transformaram em designers e web designers ou vice-versa. A sua integração inicial nem sempre foi isenta de polémica já que o infografista tinha um ritmo de trabalho bem diferente do jornalista do texto ou da imagem (fotógrafo), podendo perder uma ou mais semanas para investigar e criar o seu produto final, o que numa situação de instabilidade laboral generalizada causava desconforto a estes profissionais de fronteira (Cameira, 2019⁸).

O projeto de criação da APL acabou por cair no esquecimento à medida que a infografia impressa e digital perdeu protagonismo. A última publicação no seu domínio online data de 2015.

Infografia complementar e infografia autónoma: um percurso paralelo na infografia de imprensa na segunda década do século XXI

A partir de 2013 o número de prémios internacionais conquistados pela inovação da infografia em papel nacional cai face ao número de prémios conquistados nos anos anteriores. Se os jornais impressos foram os grandes responsáveis pela popularização da infografia como género jornalístico, foi a sua mudança para o suporte digital que desencadeou as maiores transformações visuais no género (Figueiras *et al.*, 2020) pelo que, à semelhança do que acontecia na imprensa internacional, os jornais nacionais foram simplificando a infografia nas suas páginas impressas,

⁸ Comentário obtido por entrevistas, em 2019.

concentrando os esforços na sua congénere digital. Nesse ano e nos dois seguintes, o jornal *i* foi o único meio nacional a ser distinguido nos prémios Malofiej pela sua infografia em papel (fig. 35).

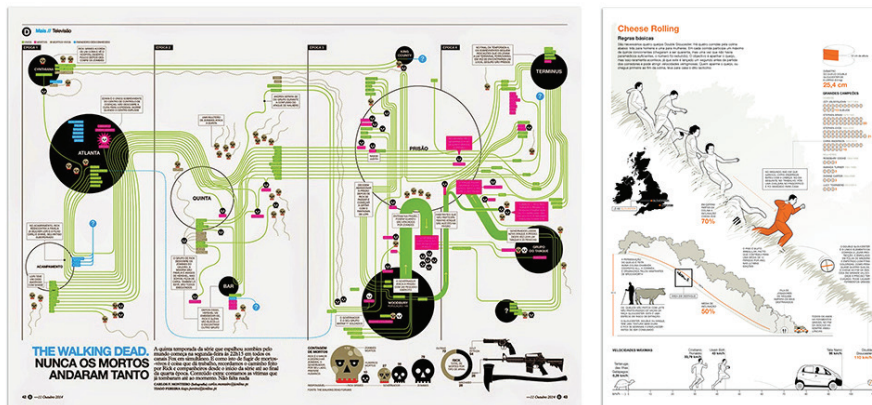


Fig. 35. Infografias do jornal *i* premiadas no certame Malofiej em 2015 e 2016.

Fonte: *Jornal i*, 11 de outubro de 2014 (esquerda), 2015 (direita).

Créditos: Carlos Monteiro

Ao aproximarmo-nos do final da segunda década do século XXI encontramos a infografia impressa disseminada na produção de conteúdo jornalístico visual na sua versão complementar e de pequeno formato, integrada no corpo da notícia escrita, e a infografia autónoma de grande formato, a mais premiada nos certames que avaliam a inovação no género, cada vez mais ausente das páginas dos jornais em papel. Este formato ainda marca presença nos títulos que a viram nascer, como é o caso do jornal Público que em 2018 volta ter uma infografia impressa distinguida nos Malofiej, numa altura em que o jornalismo em geral e o jornalismo em papel em particular, testemunham uma tímida, mas persistente revalorização nas sociedades modernas. (fig. 36).

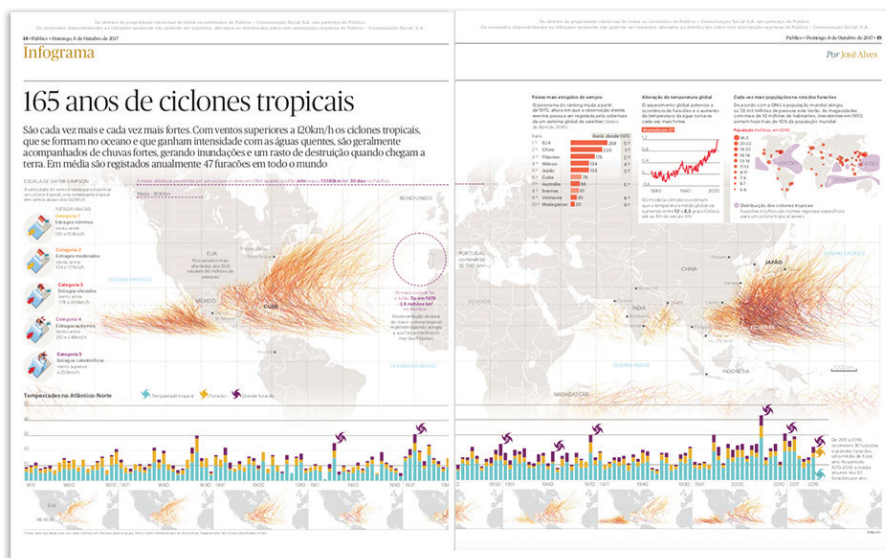


Fig. 36. Infografia do Público premiada no certame Malofiej em 2018.

Fonte: Público, 8 de outubro 2017.

Créditos: José Alves.

Dadas as circunstâncias especiais provocadas pela pandemia de Covid-19 em 2020 e pela consciência cada vez mais presente da proliferação das notícias falsas no meio digital, vários títulos da imprensa nacional e internacional testemunham crescimentos nas assinaturas online, mesmo que as suas vendas em papel tenham sofrido no período dos confinamentos. Esta demonstração de interesse vem renovar também o interesse pelo jornalismo em papel, como demonstram o regresso em 2020 do Diário de Notícias à edição diária em papel, interrompida em 2018, e a renovação gráfica que o Público fez em 2020 na sua edição em papel, a primeira em oito anos. Ambas são situações sintomáticas de um novo estado de espírito que se vive dentro do jornalismo impresso nacional.

O jornalismo em papel, que já antes da pandemia começara a afastar-se da tendência das atualizações “ao minuto” ou do imediatismo da cultura digital, passa a valorizar movimentos contra corrente como o *slow journalism*, aplicado quer ao processo de consumo por parte das audiências, mais demorado e atento, quer ao processo de produção de conteúdo, mais reflexivo, profundo, de investigação ou narrativo. Alguns dos títulos mais antigos reveem-se nestas tendências, mas também novos

projetos de jornalismo digital independente que vão surgindo no panorama nacional (Fumaças, Divergente, Shifter, Interruptor, entre outros).

Contra todas as previsões, a infografia autónoma impressa de grande formato sobreviveu duas décadas a uma crise permanente do modelo do negócio jornalístico. No panorama do jornalismo visual digital internacional foram surgindo propostas inovadoras como os movimentos de jornalismo imersivo (De-la-Peña et al., 2010) que exploram novos campos como as reportagens em realidade virtual e realidade aumentada, ou o recurso a formatos emblemáticos da linguagem digital como o Gif animado. Este permanente estado de experimentação digital acabou por incentivar, de forma contracorrente, algumas experiências com o jornalismo visual em papel no campo da infografia impressa, que procuram comungar do espírito dinâmico do meio digital oferecendo ao leitor capacidade de interação e manipulação física com o trabalho infográfico (fig. 37 e 38).



Fig. 37. Exemplos de infografia interativa em papel na imprensa internacional.
Prémio Print “Best of Show” – Malofiej 2015.
Fonte: Site SND-Malofiej.

Legenda: A infografia *On the Ball*, do jornal Times of Oman é uma infografia dedicada ao Mundial de futebol de 2014 e foi fornecida como suplemento colecionável para apresentar dados estatísticos sobre as seleções. Podia ser destacada, dobrada e montada para construir um modelo 3D de uma bola de futebol em tamanho real.



Fig. 38. Exemplos de infografia interativa na imprensa internacional.
Print “Best of Show” – Malofiej 2019.
Fonte: Site SND-Malofiej.

Legenda: A infografia *When Children Lack Nutrition*, da National Geographic (EUA), permite que o leitor-utilizador destaque uma régua, impressa no grafismo da infografia, para utilizar na visualização das unidades de medida mencionadas no trabalho.

Estas experiências não têm eco no panorama da imprensa em papel nacional que, no entanto, não deixa de resgatar regularmente a infografia quando quer oferecer um conteúdo visual diferenciador, situação que acontece com maior frequência nos títulos que sempre acarinharam o formato nos últimos 20 anos (fig. 39 e 40).

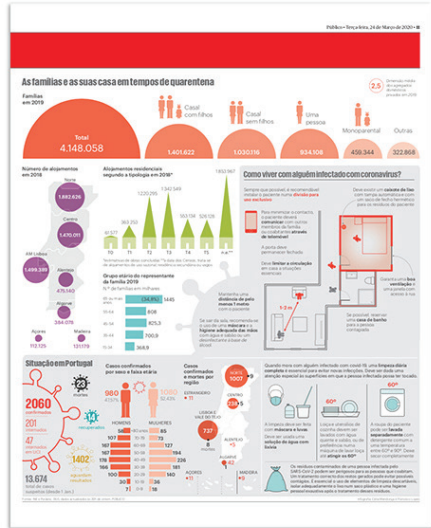


Fig. 39. Infografia complementar e infografia autónoma no jornal Público.
 Fonte: Público, 2 de outubro de 2018 (esquerda). Público, 24 de março de 2020 (direita).
 Créditos: Cátia Mendonça e Francisco Lopes (direita).



Fig. 40. Novas abordagens à infografia como visualização de dados.
 Fonte: Público, 3 de abril de 2020 (esquerda). Público, 2 de fevereiro de 2022 (direita).
 Crédito: José Alves (direita).

Conclusão

A história da infografia remonta ao tempo em que a ilustração começou a ser encarada como uma valorização da narrativa do texto escrito e é uma história partilhada e contemporânea de várias geografias humanas. Ela integra o processo de transição entre cultura oral, escrita e visual vivido pelo *homo sapiens*, numa história que foi identificando na informação gráfica as propriedades mais eficientes e estimulantes para ajudar a humanidade a compreender o mundo e a melhorar a sua capacidade de agir sobre ele.

A história da infografia jornalística remonta também ao momento em que, na Europa Ocidental, a imprensa concebeu um novo conceito de comunicação de massa e fez da informação visual um instrumento de ampliação da perceção do significado contido no texto escrito com o propósito de transformar leitores em cidadãos, capazes de criar e expressar opiniões, agir e tomar decisões informadas.

Os exemplos escolhidos para ilustrar este texto são pequenos testemunhos do que foi este percurso na infografia de imprensa em Portugal. Não esgotam toda a diversidade gráfica dos trabalhos que terão sido publicados, mas sustentam uma tendência evolutiva que mostra a infografia como um dos mais recentes e mais versáteis géneros na história do jornalismo. Um género que foi capaz de materializar, em diferentes suportes de comunicação de massas, não só o esforço contínuo do homem para tornar visíveis e compreensíveis fenómenos desconhecidos e complexos, mas também o seu profundo fascínio por ser um contador de histórias.

Infografia digital: de formato emblemático do jornalismo online do início do século XXI à integração nas narrativas multimodais do jornalismo digital moderno

Assunção Gonçalves Duarte

Universidade Nova – FCSH

assuncaoduarte@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8231-3945

Introdução

A popularização da Internet no início da década de 1990 fez com que entre 1995 e 1998 a imprensa nacional inaugurasse a sua presença no novo meio, criando domínios online onde reproduzia os conteúdos da sua versão impressa. Nos dois anos seguintes, o entusiasmo com a Internet foi grande e os jornais nacionais investiram no reforço das redações digitais para garantir atualizações à margem dos suportes tradicionais, experimentando pela primeira vez a criação de conteúdos originais para Internet (Bastos, 2015). Mas o entusiasmo foi rapidamente refreado à medida que um novo cenário surgia no panorama dos média.

Os grandes portais, que tinham popularizado a Internet junto dos utilizadores ao oferecerem conteúdo e acesso gratuito aos sites dos jornais, pressagiaram desde muito cedo os moldes do que viria a ser a dura concorrência para o jornalismo: a proliferação da produção e divulgação gratuita de conteúdos online. As audiências deixaram de estar dispostas a pagar por informação mesmo antes do aparecimento de gigantes tecnológicos como a Google ou o Facebook, que vieram monopolizar o mercado da publicidade “roubada” ao jornalismo. O impacto económico que este cenário terá sobre a imprensa será tão devastador que colocará

em causa a sua viabilidade e a sua qualidade a longo prazo (Salaverría, 2019).

A busca permanente por um modelo de negócio viável durante as duas primeiras décadas deste século, tornou a história da infografia digital refém da história dos sucessos e insucessos do novo jornalismo digital em Portugal. Se a infografia de imprensa já integrara a luta gráfica para manter à tona o jornalismo em papel face ao impacto do audiovisual, no meio digital a infografia, dinâmica e interativa, foi a primeira a liderar essa luta ao assumir um papel emblemático e inovador na produção de conteúdo editorial original para a Internet. Ainda que a infografia estática do papel seja reproduzida nos jornais que tinham feito a transição para o novo meio, o elemento diferenciador da infografia digital e que criou para o jornalismo um formato de linguagem visual independente é sem dúvida o dinamismo.

Neste texto vamos referir-nos a infografia digital sempre que falarmos de trabalhos publicados nos sites da imprensa nacional onde a infografia apresenta grafismo animado, quer ele seja ilustrado ou recorrendo a imagens de fotografia ou vídeo, texto ou som, ou através de um interface interativo que permite a personalização do conteúdo informativo a apresentar por intermédio da navegação ou da introdução de dados por parte do leitor-utilizador.

O 11 de Setembro de 2001: o momento em que o potencial da infografia digital incorpora o potencial do jornalismo no novo meio digital

Os ataques terroristas do dia 11 de Setembro de 2001 nos Estados Unidos da América tiveram cobertura jornalística em direto pelas televisões e rádios de todo o mundo, mas isso não impediu que os principais sites noticiosos e portais internacionais da jovem Internet registassem um aumento record nos seus acessos. O jornalismo, recém-chegado ao meio digital, reinventou-se nas 24 horas que se seguiram ao embate do primeiro avião no *World Trade Center* de Nova Iorque. A resposta que conseguiu dar a esta procura de informação online, desvendou de imediato as propriedades que iriam marcar o futuro do jornalismo no meio

digital: a atualização ao minuto, a notícia hipertextual, a narrativa multimodal e a interatividade com a introdução de conceitos novos como os da personalização ou da usabilidade do jornalismo. No próprio dia dos ataques do 11 de Setembro, os jornais El Mundo e The New York Times, à cabeça da inovação que aconteceu no jornalismo digital internacional, criaram versões mais simplificadas das suas páginas sobrecarregadas de acessos e utilizaram janelas *popup* para garantir que o visitante pudesse acompanhar a visualização dos diretos em vídeo ao mesmo tempo que podia ler ou ver outras notícias.

O desafio de então foi oferecer conteúdos diferenciados dos apresentados pela televisão, o meio por excelência da cobertura do 11 de Setembro, e foi com a infografia, transposta para o meio digital, que os jornais mais inovaram naquele dia, inaugurando uma linguagem visual jornalística que adotava finalmente as especificidades do novo meio. A infografia, pela primeira vez dinâmica, interativa e animada, permitia visualizar o que se escondia atrás da nuvem de fumo filmada e fotografada pelas televisões. Oferecia um lugar de análise lógica e construtiva sobre um evento complexo e traumático, onde o leitor, promovido a utilizador, poderia gerir a sua ansiedade e adquirir conhecimento sobre o tema. A cobertura noticiosa feita pela imprensa na sua versão digital, embalada pelo impacto emocional e político do primeiro acontecimento global da Era Internet, garantiu que jornalistas e audiências reconhecessem a Internet como meio de comunicação social informativo de pleno direito e que, através da infografia, vislumbrassem o que poderia ser o futuro das narrativas visuais no ciberespaço.

Em Portugal, os jornais que já tinham iniciado a transposição dos seus conteúdos para o novo meio, possuíam ainda poucas competências técnicas para acompanhar o turbilhão de novidades que apareciam na imprensa internacional. Se foi menos complicado adotar algumas das inovações que introduziam atualizações constantes no texto, comentários nos artigos e hiperligações nas notícias para fóruns de discussão ou sites de ajuda às vítimas, mais difícil foi conseguir introduzir nos seus sites a nova infografia digital, dinâmica e interativa. Muitos adaptavam a infografia impressa estática ao novo suporte, como se de uma fotografia se tratasse, mas só o publico.pt avançou para as novas funcionalidades do género (fig. 41 e 42).

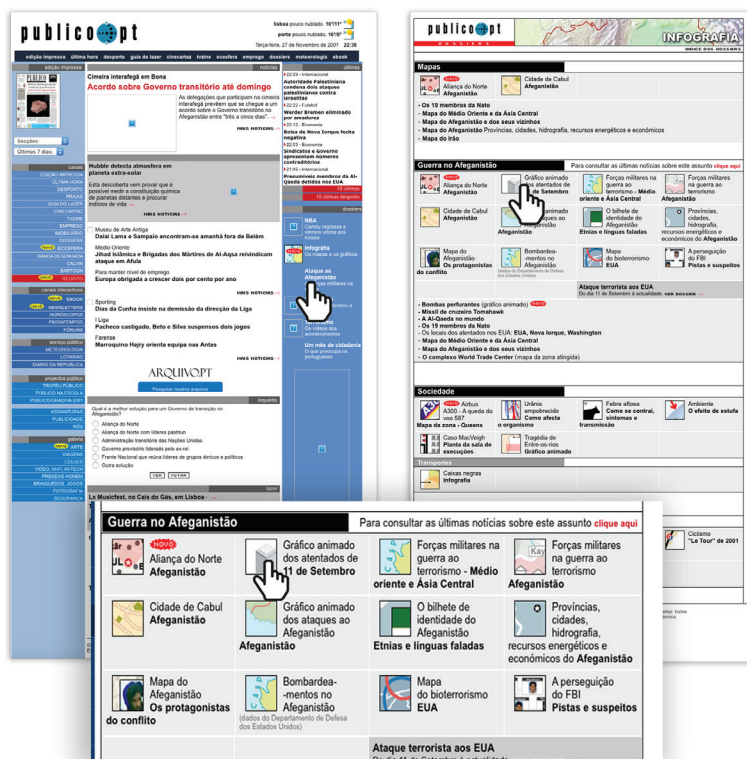


Fig. 41. Páginas do publico.pt com galerias de infografia dedicada aos ataques do 11 de Setembro.

Fonte: publico.pt, 27 de novembro de 2001, 22h38.

Legenda: Esta página apresenta no menu Infografia um link de acesso para a infografia interativa que podemos ver na Fig. 42¹.

¹ As páginas do publico.pt do dia 11 de Setembro de 2001 não se encontram visíveis no Arquivo. pt ou no Waybackmachine da web.archives.org. Devido às limitações de acesso aos arquivos físicos do jornal, provocadas pela pandemia da Covid-19, não nos foi possível confirmar se existem registos dessas páginas nos seus arquivos, pelo que fazemos a nossa análise com base nas páginas mencionadas neste texto. Cabe-nos acrescentar que a infografia digital do início do século XXI sobrevive pouco no arquivo digital nacional e internacional, afetada pela permanente evolução tecnológica que descontinuou regularmente hardware e software capaz de produzir e deixar visualizar estes trabalhos. Os próprios jornais prestaram pouca atenção ao seu arquivo digital nos primeiros anos de adaptação online e que é hoje claramente deficitário neste período, numa amnésia que autores como Rui Cádima prenunciam como um progressivo apagamento da própria história da *World Wide Web* (Cádima, 2020).

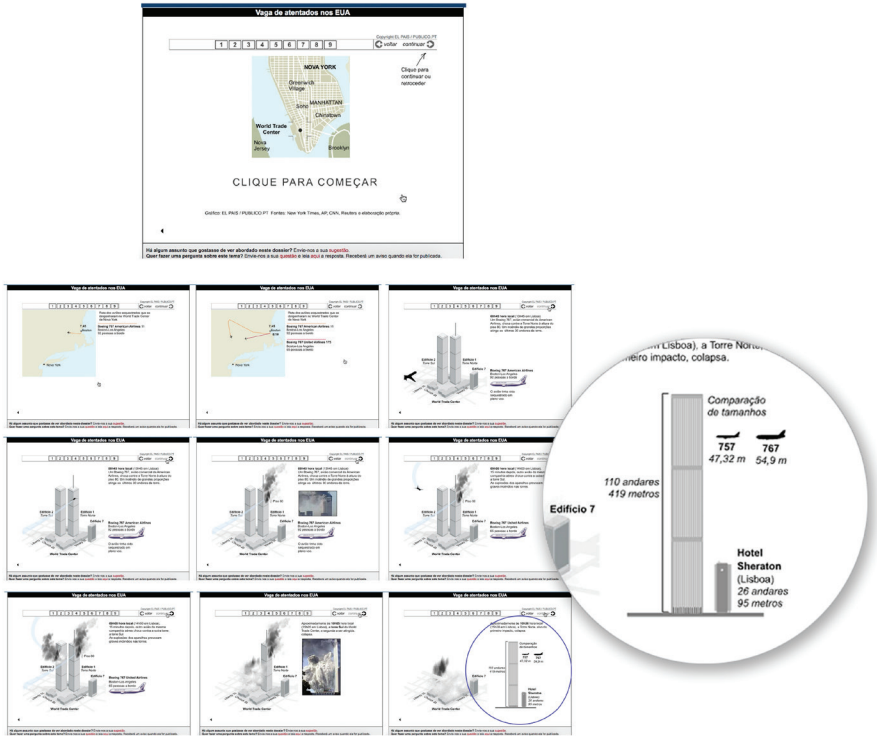


Fig. 42. Infografia disponível no publico.pt nos dias a seguir ao 11 de Setembro.
 Fonte: publico.pt, 27 de novembro de 2001, 22:38.

Legenda: Para além da infografia estática criada para visualização no meio digital, o Público conseguiu incorporar também infografia animada, importada de jornais estrangeiros (neste caso do elmundo.es) fazendo ligeiras adaptações ao contexto nacional. Neste caso, foi utilizado o ícone do Hotel Sheraton – na altura o edifício mais alto do centro de Lisboa – para uma visualização imediata da dimensão dos edifícios destruídos pelos ataques terroristas. Créditos: El país/ Público.pt (Mário Cameira).

A informação disponibilizada pelos sites dos jornais durante todo o dia 11 de Setembro de 2001 foi rica e abundante. Veio tirar qualquer protagonismo às edições impressas das versões em papel do dia seguinte, e fez com que os recursos que a Internet começara apenas a aflorar no final da década de 1990 ganhassem credibilidade junto dos jornalistas portugueses e também junto das audiências, que deixaram de estar

limitadas aos conteúdos informativos nacionais. O impacto que a infografia dinâmica teve neste período parecia prometer algo de redentor para um jornalismo que rapidamente refreara o entusiasmo provocado pela Internet em 2000 e desinvestia nas estruturas recentemente criadas para abraçar as suas versões online (Bastos, 2015).

A primeira década da infografia digital no século XXI: da Era Dourada à crise financeira de 2008-2009

O momento de afirmação das narrativas visuais da infografia digital durante o 11 de Setembro veio oficializar o seu reconhecimento como género jornalístico distinto da infografia em papel². Em Portugal, esse reconhecimento, pelos jornalistas e pelas audiências cuja literacia visual estava em expansão dentro do novo meio, levou a imprensa a renovar o seu interesse pela infografia impressa e pela forma como ela conseguia transpor esta visualidade crescente para o papel (ver CAPÍTULO I). Se esta primeira década corresponde ao reconhecimento em certames internacionais da qualidade e inovação da infografia portuguesa em papel, o reconhecimento pela infografia digital chegará bem mais tarde já que, à exceção do *publico.pt* que mais cedo a adotou, ela só é adotada por outros títulos da imprensa nacionais quase uma década depois (fig. 43).

² Apesar de ser muito difícil visualizar os primeiros trabalhos de infografia digital criados no início do século (ou por falta no arquivo ou pelo descontinuar dos softwares e sistema operativos que permitem a sua visualização) é razoável assumirmos que o género já tinha sido introduzido no panorama dos jornais digitais internacionais antes do 11 de Setembro, já que os Prémios Malofiej, introduziram uma categoria dedicada à infografia digital no ano 2000, intitulada Gráficos Multimédia, reconhecendo-a como género distinto da infografia em papel.

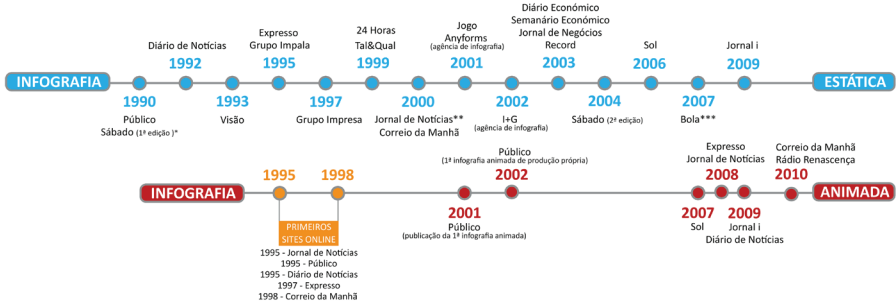


Fig. 43. Ano de início da secção infográfica e da produção de infografia animada.
 Fonte: Ribeiro (2008), Bastos (2009), Cardoso (2010) e elaboração própria.

Entre os anos de 2003 e 2004 vive-se a nível internacional um período áureo para a infografia digital, um período em que meios e audiências convergiram no seu interesse mútuo pelo formato. Em Portugal, só o Público entrou na corrida para a sua produção e nesse período chega a publicar no seu site uma média de dois a três trabalhos de infografia animada por mês (Cameira, 2019³). Para este jornal fora crucial a aposta e o *know-how* obtido com a adaptação da infografia dinâmica estrangeira durante os ataques terroristas do 11 de Setembro e que fez com que rapidamente se tenha aventurado na produção própria. Em 2002 publica no seu site a que é considerada uma das primeiras infografias jornalísticas digitais de produção nacional (Cardoso, 2010, p.24, Fidalgo, 2015, p. 26) (fig. 44).

³ Comentário obtido por entrevistas em 2019.

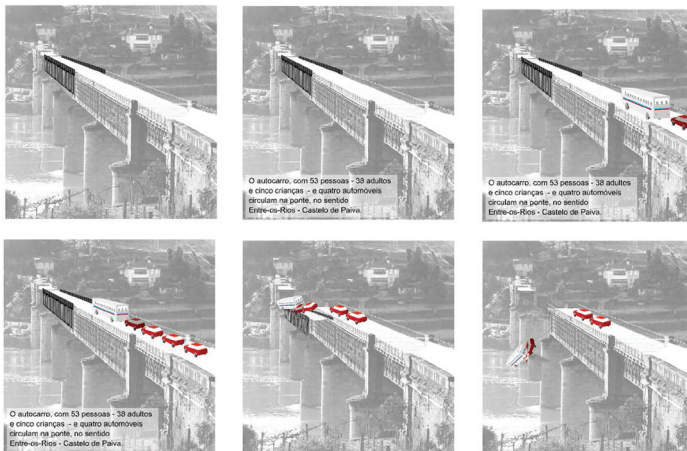


Fig. 44. Primeira infografia digital de produção nacional.

Fonte: publico.pt, 8 de abril de 2003, 18:17.

Legenda: Com o título “Cronologia da Tragédia de Entre-os-Rios” a infografia foi criada para assinalar a passagem do primeiro ano sobre o evento traumático que marcou a atualidade nacional: a queda da Ponte de Entre-os-Rios. Créditos: Mário Cameira.

A época de ouro da infografia digital em Portugal, estende-se até 2008, ano em que mais jornais nacionais iniciam a sua produção de conteúdo específico para a Internet e numa altura em que surgem em Portugal os prémios Obciber, criados em 2008 pelo Observatório do Ciberjornalismo da Universidade do Porto, com o objetivo de analisar regularmente a evolução do jornalismo em meio digital e distinguir

os melhores trabalhos produzidos entre nós em diversas categorias.⁴ A infografia digital faz parte dessas categorias, à semelhança do que já acontecia com o certame Malofiej em Espanha que começou a avaliar o género no panorama internacional a partir do ano 2000. Este é também o ano em que é criada a Sociedade Infográfica (ver CAPÍTULO II), numa altura em que a nível internacional a infografia digital já se confrontava com a perda de audiências e a experimentação com formatos mais eficientes, num jornalismo online que em breve seria pressionado pelos novos hábitos de consumo de conteúdo em dispositivos como o *tablet* ou o *smartphone*.

Analisando os trabalhos premiados nesta Categoria, é possível constatar que os recursos visuais mais valorizados nos Obciber seguem as tendências mais galardoadas internacionalmente nos prémios Malofiej, ainda que com algum desfazamento temporal (atraso de 1 a 2 anos) e fazendo uma aposta mais tímida na visualização aplicada ao jornalismo de dados. Até ao final da primeira década do século XXI, os recursos gráficos utilizados pela infografia digital nacional valorizam o registo pictográfico herdado da imprensa (ilustração e mapas), complexificando-o com visualizações de modelo (3D) e com interatividade exploratória de navegação com botões *next* e *previous* aplicada a notícias de atualidade e reportagem. O primeiro premiado, na primeira edição dos Obciber, pela sua infografia digital foi o jornal Sol que em 2008 já exibia no seu site um separador próprio para os trabalhos que produzia em infografia digital (fig. 45).

⁴ O certame teve início em 2008 com 6 categorias de prémios: Excelência Geral, Infografia Digital, Última Hora, Reportagem Multimédia, Videojornalismo e Ciberjornalismo Académico. A categoria Videojornalismo, foi substituída em 2018 pela categoria Narrativa Vídeo Digital, ano em que, refletindo o carácter experimental dos novos formatos digitais, foram introduzidas duas novas categorias: a Narrativa Sonora Digital e o Ciberjornalismo de Proximidade.

O certame é uma das ferramentas de análise desta investigação por oferecer um indicador de referência para a evolução das características gráficas da infografia digital jornalística no panorama nacional.

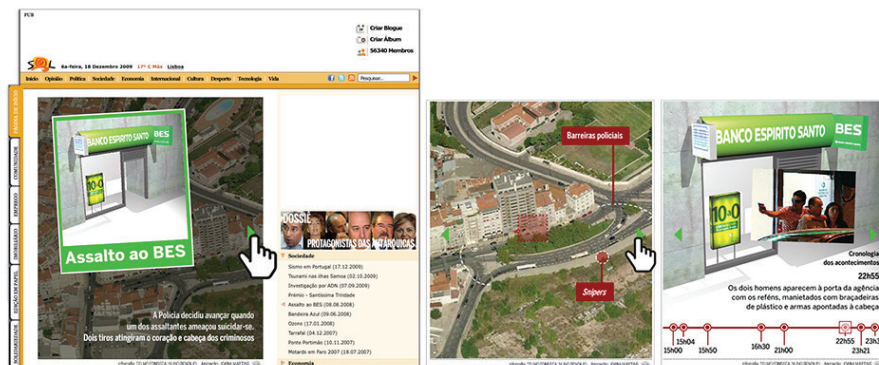


Fig. 45. A primeira infografia digital premiada nos Obciber em 2008.

Fonte: sol.pt, 18 de dezembro de 2009 (página arquivada em Arquivo.pt).

Créditos: Telmo Fonseca e Nuno Benoliel

Legenda: As nove horas que durou a tentativa de assalto a uma agência do banco BES em Lisboa, que originou interesse mediático porque resultou no sequestro de seis pessoas, permitiram ao jornal produzir uma infografia interativa com a cronologia do assalto.

No final da primeira década do século XXI, o entusiasmo inicial com a infografia digital arrefece também na imprensa nacional. Às limitações na existência de *know-how* nas redações capaz de a produzir, ou ao tempo mais alargado de produção que reclama, sempre superior ao tempo imediato exigido na produção de conteúdos para online, vem juntar-se o enquadramento da crise generalizada vivida na indústria jornalística, em permanente queda de receitas, e a crise financeira de 2008 que afetou a economia mundial. À medida que o jornalismo nacional é marcado por despedimentos nos grandes grupos de média, pela redução nos vencimentos e pelas constantes reformulações nas redações dos grandes jornais, testemunhando um cenário geral de depressão e desinvestimento, a produção de infografia digital recua face às experiências que vão sendo feitas com novos conteúdos e com novos formatos que se revelam mais eficientes financeiramente como os vídeos ou as galerias de imagens e que parecem ser suficientes para agarrar as magras audiências.

A quantidade de trabalhos publicados em infografia digital, passa a espelhar o entusiasmo e o esforço autodidata dos infografistas e jornalistas nacionais ainda “apaixonados” pelo formato, que abraçam novas

ferramentas numa tentativa de acompanhar as tendências internacionais e que produzem por iniciativa própria, propondo trabalhos a editores e administrações cada vez mais conservadoras ou desconfiadas da sua eficiência económica. Nos Obciber, os prémios entregues à categoria de infografia digital testemunham o reconhecimento entre pares do esforço feito contra corrente por estes entusiastas na produção do género e o interesse transversal que sempre despertou junto dos profissionais do meio, mesmo junto de meios não nativos da visualidade como é o caso da Rádio Renascença que inicia as experiências com infografia digital em 2008 e de forma mais regular a partir de 2010, ano em que conquista um prémio pela sua infografia digital nos Obciber (fig. 46).



Fig. 46. Infografia da Rádio Renascença premiada nos Obciber em 2010.
Fonte: rr.sapo.pt, 26 de maio de 2011, 14:53 (página arquivada em Arquivo.pt).

Legenda: A Rádio Renascença é frequentemente premiada neste certame em categorias como Excelência Geral em Ciberjornalismo, Reportagem Multimédia ou Narrativa Vídeo Digital, numa clara confirmação da cultura da convergência dos meios de comunicação social nas suas versões digitais.

Mas é em jornais como o publico.pt, o expresso.pt ou o jn.pt que vão surgir os trabalhos considerados mais inovadores para a infografia digital no panorama nacional (tabela 1).

Tabela 1. Os meios mais premiados na categoria de Infografia Digital dos prémios Obciber (edições entre 2008 e 2021)

Meio	Infografias vencedoras	Infografias finalistas	Total
Público	10	13	23
Jornal de Notícias	6	9	15
Expresso	1	4	5
Rádio Renascença	2	2	4
Sol	1	-	1
Visão	0	1	1

Fonte: Elaboração própria.

A infografia digital na segunda década do século XXI: a afirmação na visualização de dados e a diluição nas narrativas multimodais

A entrada na segunda década do século XXI é marcada pelo protagonismo assumido pelo jornalismo móvel, que reconfigura a interface de acesso à notícia e cria hábitos de consumo multiplataforma. As tendências internacionais começam a premiar a noção de *transmedia storytelling*, uma história informativa que assume múltiplos formatos em cada plataforma e que pode ser alargada à participação do público, via comentários e partilhas. Por esta altura surgem as primeiras aplicações móveis para os média, estimulando a leitura personalizada com alertas e marcação de páginas para consulta offline (Canavilhas e Santana, 2011, p. 56).

No panorama internacional, a infografia digital interativa e exploratória sobrevive mal no consumo móvel. Nas redes sociais que ganharam progressiva popularidade a partir de 2004 ou nos motores de busca que “entregam” conteúdo informativo em formato texto nos ecrãs dos telemóveis – sítios onde as audiências passam a procurar cada vez mais as suas notícias – a infografia animada perde as suas características interativas, sendo reproduzida como imagem estática. O protagonismo conquistado na primeira década por estas narrativas, com menus ou locais de clique para exploração, diluiu-se rapidamente face a uma linguagem

visual que agrega e revisita recursos visuais mais tradicionais como a fotografia ou o vídeo, ou formatos como o Gif animado, menos exigentes em orçamento e tempo de produção e com maior usabilidade nos ecrãs mais pequenos e nas redes sociais.

Apesar deste enquadramento, que leva a uma aposta ainda mais reduzida na produção de infografia em formato autónomo e a ocupar a página inteira em ambiente desktop (*longform*), este continua no entanto a ser considerado, nacional e internacionalmente, como o formato mais inovador para o género. Os jornais que mais cedo nele investiram, continuam a ser os que vão publicando alguns trabalhos, criando versões adaptadas a uma visualização móvel. Nos meios, ressurgem as infografias estáticas e verticais, que mais facilmente podem ser visualizadas no ecrã do telemóvel, mas que escapam à conotação de inovação e excelência do género.

O grande agitador de águas para a infografia digital da segunda década deste século, foi introduzido pelas ferramentas digitais de visualização de dados popularizadas a partir de 2009. As gigantescas bases de dados que se tinham vindo a criar com a transição das diferentes atividades humanas para o mundo virtual, influenciaram a criação de instrumentos que permitiam retirar informação desses dados visualizando-a. No panorama internacional, o primeiro impacto destas ferramentas na infografia jornalística foi premiar como inovadores os trabalhos infográficos que exploram uma estética mais abstrata, resultante de manchas, padrões ou distorções de mapas e diagramas, criadas pela gestão computacional dos números.

Em Portugal, esta tendência é inicialmente muito insipiente. Os trabalhos de infografia digital premiados e que chegam à final do certame Obciber durante este período, ainda dão conta do uso maioritário de recursos gráficos convencionais e das funcionalidades interativas da década anterior (fig. 45).

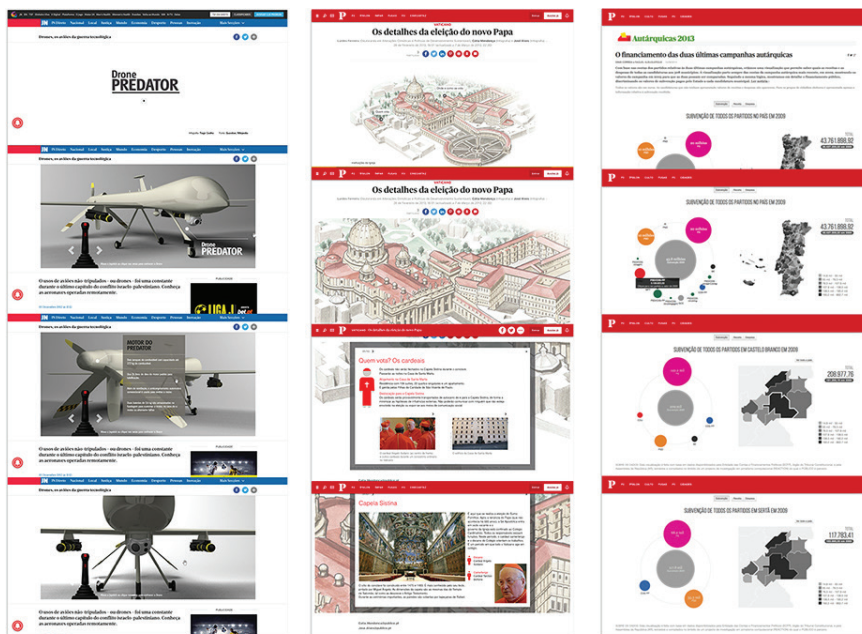


Fig. 45. Infografias finalistas na edição de 2013 dos prémios Obciber.

Fonte: jn.pt, 3 de dezembro 2012 (esquerda). publico.pt, 28 de fevereiro de 2013 (centro). publico.pt, 15 de setembro de 2013 (direita).

Créditos: Tiago Coelho (esquerda), Cátia Mendonça e José Alves (centro) e Dinis Correia e Raquel Albuquerque (direita).

Legenda: Apesar do prémio ter sido entregue a um trabalho de infografia que aposta no jornalismo de dados (direita), os trabalhos que chegam à final ainda apostam nas características popularizadas pela infografia digital do início do século.

Para o Público, cuja aposta pioneira na infografia digital lhe granjeou a fama de órgão moderno e inovador, com competências para manter o jornalismo digital nacional a par e passo com o que de melhor se fazia no exterior, os seus esforços em acompanhar mais de perto as tendências internacionais, são compensados com o primeiro prémio conquistado pela sua infografia digital nos Malofiej em 2014 (fig.47).

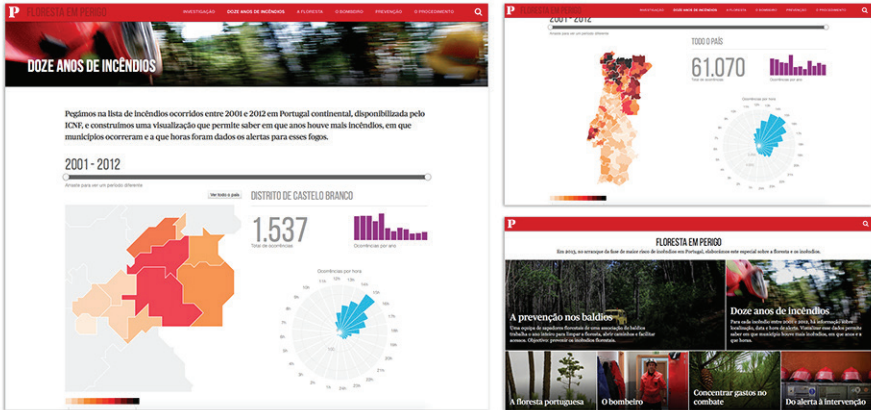


Fig. 47. Infografia digital do Público premiada nos Malofiej em 2014.
 Fonte: publico.pt, 18 de agosto de 2013.

Legenda: A infografia “Doze anos de incêndios” é uma visualização de dados que permite a navegação sobre mapas e diagramas e que integra uma série de reportagens multimédia no dossier “Floresta em Perigo” publicada no site do jornal em 2013.

A inovação testemunhada pela linguagem visual do jornalismo de dados, incentiva a experimentação com formatos de visualização inovadores para a imprensa digital que adotam e apuram o receituário da infografia em contexto televisivo. É o exemplo da Secção 2:59 do Expresso, criada em 2016, e que semanalmente publica no seu site pequenos vídeos (de 2 minutos e 59 segundos), que explicam um tema da atualidade recorrendo a uma narrativa que já não é uma infografia, mas não deixa de a incluir na sua gênese (fig. 48).

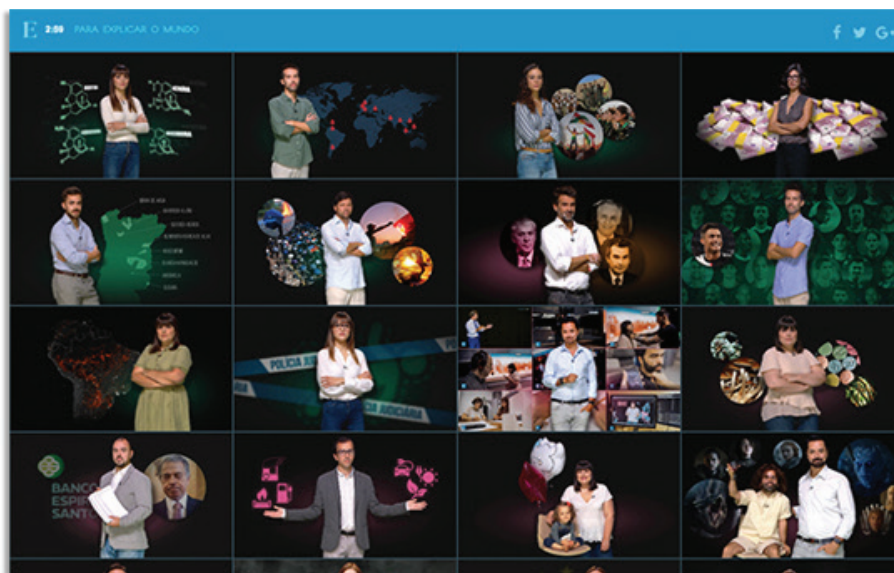


Fig. 48. Diversos vídeos disponíveis no site do Expresso na Secção 2:59 em 2009.
 Fonte: expresso.pt, 2019 (print-screen da página da secção disponível nesta data).

A introdução dos gráficos em movimento (*motion graphics*) nas infografias e nas outras narrativas visuais do jornalismo online já marcava presença, ainda que de forma pouco sofisticada, nas infografias digitais jornalísticas de primeira geração (no início do século), mas estava diretamente associada à navegação do leitor-utilizador e dependente do seu clique num botão ou da deslocação do seu cursor num local específico da infografia para que esta exibisse informação complementar. A progressiva utilização de técnicas de *motion graphics* na infografia digital depois de 2015, faz com que o dinamismo na infografia passe a estar presente não só no momento em que a informação carrega no ecrã – quando uma imagem vai ganhando nitidez, quando uma cor se intensifica no ponto de análise ou quando um gráfico de barras cresce sozinho até atingir o valor numérico que lhe corresponde – mas também quando o leitor-visualizador faz *scroll down* e a infografia apresenta, sem necessidade de mais interação, um zoom nos pontos que quer destacar ou faz pequenas animações de transição. Esta nova forma de interação pré-definida, introduz o entretenimento na navegação e tem por objetivo prender a atenção cada vez mais volátil da audiência digital, através de

um guião muito similar ao que é criado para os produtos audiovisuais tradicionais.

Nos anos seguintes, apesar da infografia digital no panorama internacional já valorizar estes novos recursos e ter caminhado para o uso da imagem representativa da realidade, recorrendo cada vez mais à fotografia em formato *longform*, e cada vez menos à interação exploratória, ainda são premiadas no panorama nacional infografias que recuperam a ilustração e o interface dos menus de navegação mais tradicionais (fig. 49).



Fig. 49. Infografia digital do Jornal de Notícias vencedora dos Obciber em 2016.

Fonte: jn.pt, 29 de março de 2016.

Créditos: Tiago Coelho.

Em 2017 a infografia digital dos jornais portugueses também recupera a estética abstrata saída das ferramentas de tratamento de dados online, que tinha cativado temporariamente o entusiasmo internacional em 2009 (fig. 50).

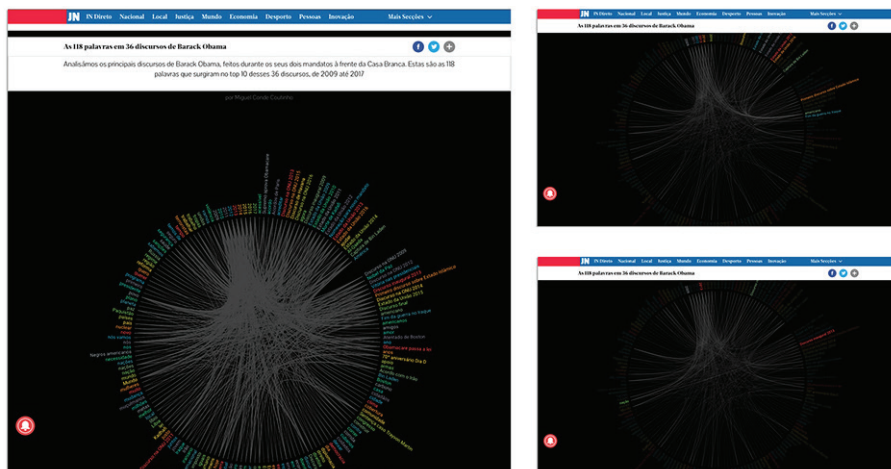


Fig. 50. Infografia vencedora nos Obciber em 2017.

Fonte: jn.pt, 19 de janeiro de 2017.

Legenda: Com o título “As 118 palavras em 36 discursos de Barack Obama”, esta infografia analisava os principais discursos de Barack Obama, feitos durante os seus dois mandatos à frente da Casa Branca.

A estética abstrata vencedora em 2017 nos Obciber é encarada como inovação no panorama da infografia digital nacional, oito anos depois dessa tendência ter começado a ser premiada nos certames internacionais. A sua reduzida aplicação pela imprensa online nacional denota atraso e pouco interesse na criação de competências para manipular as ferramentas de visualização de dados que foram introduzidas desde 2009 e também limitações no acesso, na criação e na gestão de bases de dados pelos média nacionais. O esforço dos infografistas portugueses em acompanhar o que se passa no panorama internacional, em contracorrente ao enquadramento adverso, é notório neste caso e também nos prémios de 2018, onde surgem traços de inovação já mais alinhados no tempo com as tendências consideradas inovadoras nos certames internacionais como a narrativa multimodal, a narrativa personalizada ou o uso da fotografia em formato *longform* (fig. 51).



Fig. 51. Duas infografias premiadas e um trabalho finalista nos Obciber de 2018. Fonte: jn.pt, 17 de junho de 2018, prêmio do público (esquerda). publico.pt, 24 de julho de 2018, prêmio do júri (centro) e 16 de setembro de 2018, finalista (direita). Créditos: Tiago Coelho (esquerda), Francisco Lopes (centro) e Rita Marques, Miguel Feraso Cabral e David Costa Mano (direita).

Cabe mais uma vez a jornais como o Público, claramente o título nacional que nunca deixou cair a infografia digital autónoma, e ao Expresso, com publicação mais esporádica, a adoção célere da tendência internacional para as narrativas mistas integradas do jornalismo, que assimilam a infografia, explorando os seus recursos gráficos tradicionais (mapas, ilustrações, diagramas) agora animados e combinados numa cadência quase cinematográfica que entretém ao mesmo tempo que informa, sem exigir muito dos utilizadores. Os recursos gráficos são frequentemente sobrepostos às imagens reais, ou combinados em novos arranjos que demonstram a permeabilidade do formato ao modelo de cultura visual popularizado pela Internet (fig. 52 e 53).



Fig. 52. Infografia digital nacional premiada nos Malofiej em 2020.

Fonte: publico.pt, 14 de julho de 2019.

Créditos: Célia Rodrigues, José Alves e Francisco Lopes.

Legenda: Visualização em ecrã desktop (esquerda) e visualização em ecrã móvel (direita).

À medida que a infografia integra uma narrativa cada vez mais multimodal, cresce a Ficha Técnica associada aos créditos de cada trabalho que passa a incluir não só infografistas e jornalistas, mas também os responsáveis pelo web design e pelos recursos multimédia.

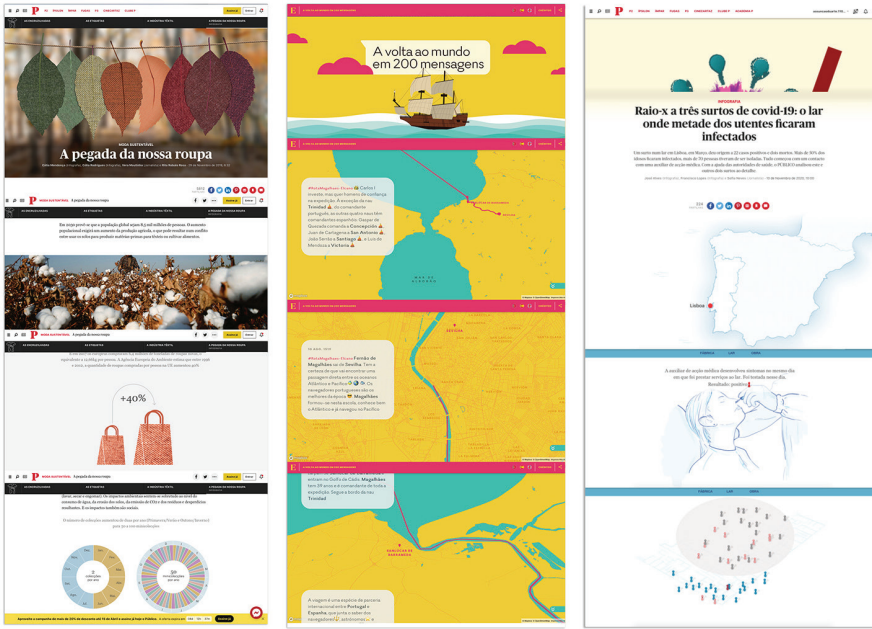


Fig. 53. Trabalhos de infografia premiados nos Obciber em 2020 e 2021.

Fonte: publico.pt, 29 de novembro de 2019, prémio do público (esquerda). expresso.pt, 18 de maio de 2020, prémio do júri (centro). publico.pt, 10 de novembro de 2020 (esquerda).

Créditos: Cátia Mendonça e Célia Rodrigues (esquerda) e José Alves e Francisco Lopes (direita).

Legenda: Os temas de fundo mais complexos e que se desdobram para mais fácil compreensão, como a questão ambiental focada na infografia do Público “A pegada da nossa roupa” (esquerda); os temas da memória e das efemérides que surgem na infografia do Expresso “A volta ao mundo em 200 mensagens”, produzida para assinalar o V Centenário da viagem da circum-navegação de Fernão de Magalhães (centro); ou os temas da atualidade que marcam o mundo como os desastres, guerras ou a pandemia, no caso a infografia do Público “Raio-x a três surtos de covid-19: o lar onde metade dos utentes ficaram infectados” (direita); evidenciam as três grandes áreas temáticas onde a linguagem infográfica marca mais frequentemente presença no jornalismo online.

No final da segunda década do século XXI, a infografia digital considerada inovadora pelos pares, assegura o seu lugar dentro das narrativas multimodais mistas e autónomas da imprensa online nacional, especialmente junto dos títulos que testemunharam o seu nascimento.

Sobrevive em pouca quantidade, é certo, num nicho de mercado dentro da produção de conteúdos editoriais que não entra na corrida às audiências, mas que ainda assim é identificado como espaço da inovação para o jornalismo iconográfico digital. Aparece arredada das páginas principais dos meios online, mesmo que nunca tenha deixado de existir na versão em pequeno formato e complementar à notícia, dentro da estratégia de produção de conteúdos jornalísticos digitais. Ela é produzida dentro das redações, onde se pratica o *digital first*, que cria conteúdos primeiro para a Internet e depois para o suporte tradicional, fazendo com que a mesma infografia possa ter uma versão estática no papel e animada no digital, produzida pela mesma redação.

Já no que diz respeito aos projetos de jornalismo digital que surgiram depois do entusiasmo suscitado pela infografia digital do início do século ter arrefecido, a infografia neste formato é rara ou omissa. Se jornais de origem digital como o Observador (criado em 2014), ainda apostam na produção de infografia complementar (pequenos gráficos ou diagramas introduzidos no corpo da notícia de texto recorrendo a *motion graphics*), projetos de jornalismo alternativo como o Fumaças (criado em 2016) ou o Divergente (criado em 2014) que nos Obciber obtêm prémios de inovação nas categorias Narrativa Digital Sonora ou Reportagem Multimédia, passam claramente ao lado da infografia.

Se para alguns o distanciamento dos profissionais e dos meios do novo jornalismo digital nacional significa que a história da infografia foi um fracasso no mundo digital, marcada apenas por um breve momento de brilhantismo no início deste século, para os profissionais que testemunharam a sua emergência ela continua a ser até hoje um dos géneros mais interessantes de informação visual que emergiram do jornalismo online e que deixa definitivamente o seu legado nas novas narrativas digitais.

A pandemia da covid-19: a prova de vida da infografia digital

Durante os meses iniciais da pandemia de covid-19 em 2020, a infografia voltou a ser convocada e reconhecida pelo jornalismo online como uma ferramenta de jornalismo cívico. Foi utilizada para descomplicar um

tema complexo, para esclarecer e guiar os cidadãos em procedimentos simples, para lhes mostrar os números que assustavam o mundo. Foram revisitados muitos dos formatos tradicionais da infografia e também exploradas as últimas tendências consideradas inovadoras para o género (fig. 54).

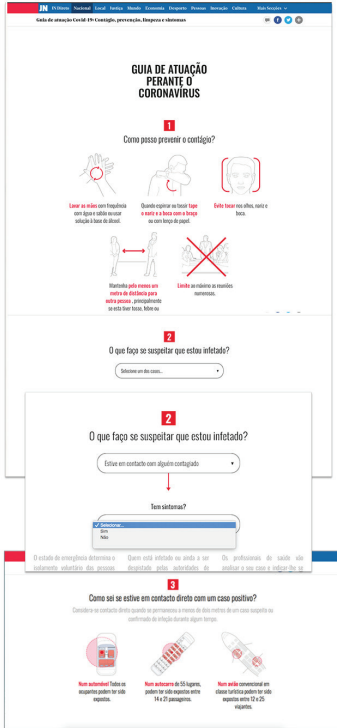


fig. 54. Infografias no jn.pt durante a pandemia de covid-19.
 Fonte: jp.pt, 16 de abril de 2020 (esquerda) e 2 de setembro de 2020 (direita).
 Créditos: Tiago Coelho.

Mais uma vez, a produção em maior quantidade de infografia alusiva ao tema, acontece entre os jornais que fizeram a transição para o digital e que durante os últimos 10 anos foram produzindo infografia quer nas suas edições em papel quer nos seus sites (fig. 55).

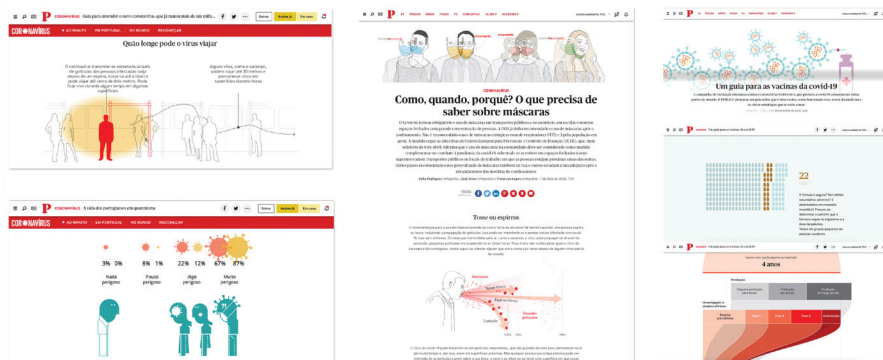


Fig. 55. Infografias do publico.pt durante a pandemia de Covid-19.

Fonte: publico.pt, 29 de janeiro e 14 de abril de 2020 (esquerda), 1 de maio de 2020 (centro) e 27 de dezembro de 2021 (direita).

A visualização de dados em formato infográfico, mesmo na informação produzida pelos sites oficiais e governamentais para informar e dar conta dos avanços e recuos no número de infetados, mortos ou vacinados, foi uma das que mais destaque obteve, ganhando lugar cativo nos sites de alguns jornais onde o mesmo enquadramento gráfico foi diariamente alimentado durante meses pelos números de uma pandemia em constante atualização (fig. 56).

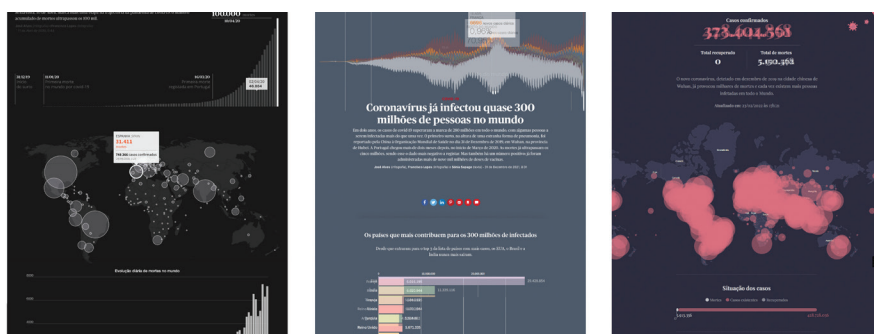


Fig. 56. Infografias com visualização de dados durante a pandemia de Covid-19.

Fonte: publico.pt, 11 de abril de 2020 (esquerda) e 31 de dezembro de 2021 (centro). jn.pt, 6 de outubro de 2020, em atualização desde 2020 (direita).

Créditos: Cátia Mendonça, Célia Rodrigues, Francisco Lopes, Gabriela Gómez e José Alves

Pela primeira vez depois da Era dourada da infografia, muitos destes trabalhos infográficos abriam-se a uma exploração demorada e atenta

por parte do utilizador, permitindo-lhe introduzir referências pessoais para obter informação relevante no seu contexto ou explorar diferentes formas de visualizar os dados.

O consumo de conteúdo jornalístico durante a pandemia demonstrou que as audiências ainda não estão irremediavelmente perdidas para o entretenimento e que a estética infográfica não está morta na linguagem visual dos modernos formatos de *storytelling* jornalístico.

Conclusão

Desde os simples desenhos das cavernas, que descrevem a arte da sobrevivência numa caçada em grupo, até aos complexos gráficos de dados digitais que nos dias de hoje se alicerçam em bases de dados com milhões de entradas, a infografia jornalística, que hoje também chamamos de visualização de dados, percorreu um longo caminho na procura de *insights* criativos e relevantes para fazer a cobertura da atualidade do dia a dia.

Ao apostar nas primeiras narrativas visuais em movimento e de interatividade exploratória, coube ao jornalismo apontar um futuro para as narrativas digitais no ambiente virtual, que permitiu retirar a infografia do seu contexto estático e, pela primeira vez, ostentar o poder que o leitor ganharia progressivamente nas duas primeiras décadas do século XXI: a capacidade de ser um utilizador do conteúdo informativo e de controlar e criar a sua própria narrativa dentro da cibercultura.

A infografia digital assumiu-se não só como suporte, mas também como interface na exploração individual das histórias visuais do jornalismo e esta mudança promoveu novos recursos iconográficos que se estenderam tanto ao jornalismo gráfico como ao jornalismo do texto, expressos na inúmera simbologia de navegação e personalização (*play, explore, write comment, share, make a gif*, etc.). Neste sentido, a infografia digital preceituou as traves-mestras das narrativas digitais que a cibercultura adotou, mas também testemunhou o percurso inverso, ao introduzir na sua génese formatos visuais nativos da cibercultura, provenientes da cultura do entretenimento (cultura *meme* e *gifable*).

Paradoxalmente, à medida que o conteúdo de entretenimento se torna cada vez mais visual, o jornalismo encontra no texto um formato bem

sucedido junto de uma audiência desinteressada e soterrada em solicitações digitais. A leitura de títulos de forma gratuita, com tempos de carregamento diminutos, sem consumo de dados e de rápida apreensão, está enraizada e popularizada pelos *feeds* RSS, especialmente no digital móvel e o conteúdo infográfico digital não encontra eco neste tipo de consumo imediato que exige pouca atenção das audiências. Esta realidade transparece na história da infografia que este contributo quis traçar, uma linha temporal em que a infografia continua a ser um formato caro aos jornalistas, mas pouco atrativo para as audiências, tendo a sua inovação ocorrido divorciada da luta pelos cliques ou da compra de jornais em papel.

Hoje a infografia digital adaptou-se ao desinteresse demonstrado pelas audiências. Sobrevive maioritariamente como infografia complementar e de visualização de dados, frequentemente encontrada dentro do corpo da notícia digital e dinamizada por outros recursos gráficos de cariz digital como por exemplo o Gif animado, mas também, e em menor frequência, como infografia autónoma, que evoluiu primeiro para integrar diferentes recursos, e mais tarde ser ela própria integrada no formato narrativo mais abrangente das narrativas multimodais. Estas narrativas apostam num conceito do “*slow journalism*” onde oferecem não apenas a leitura-visualização da notícia, mas também uma “experimentação” da notícia, através de interfaces apelativos, imersivos e artísticos.

Bibliografia

- Alexandre, I. (2018). *História Ilustrada do Jornalismo de Dados em Portugal: Exemplos de reportagens pioneiras que usaram dados como fonte primária de informação*. Instituto de Comunicação da NOVA – ICNOVA. Disponível em: https://dataspotting.net/wp-content/uploads/2020/12/Historia_Ilustrada_do_Jornalismo_de_Dado.pdf. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- Bastos, H. (2009). *Da implementação à estagnação: os primeiros doze anos de ciberjornalismo em Portugal*. [Online]. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bastos-helder-da-implementacao-a-estagnacao.pdf>. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- Bastos, H. (2015). *Origens e evolução do Ciberjornalismo em Portugal – Os primeiros vinte anos (1995-2015)*. Edições Afrontamento.
- Baptista, C., Correia, F. (2005). *Anos 60: um período de viragem no jornalismo português*. Universidade Lusófona e Universidade Nova de Lisboa Livro de Actas – 4.º SOPCOM. Disponível aqui: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/correia-baptista-anos-60-periodo-viragem.pdf>. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- Brito, R. (2010). *Dicionário de Historiadores Portugueses: da fundação da Academia Real das Ciências ao final do Estado Novo (1779-1974)*. O Panorama, Lisboa, 1837-1868. Disponível em: <https://dichp.bnportugal.gov.pt/index.htm>. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- Brigas, J. (2012). *Infografia das Guerras do Golfo e Iraque na Imprensa Ibérica*. Editora Media XXI.
- Cádima, R. (2020). *A Memória e a Era Digital*. Media & Jornalismo. Vol. 20 (n.º 36). ICNOVA. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/mj/article/view/2183-5462_36_10. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- Cairo, A. (2006). *Infografia não é uma linguagem do futuro, é do presente*. Entrevista no JPN. Disponível em: <https://www.jpn.up.pt/2006/07/11/infografia-nao-e-uma-linguagem-do-futuro-e-do-presente/> Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- Cairo, A. (2008). *Infografia 2.0: visualización interactiva de información en prensa*. Editora Alamut.
- Cairo, A. (2017). *Nerd Journalism: How Data and Digital Technology Transformed News Graphics*. Tese de Doutoramento apresentada à Universitat Oberta de Catalunya. Disponível em: <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/handle/10609/66768>. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- Canavilhas, J. e Santana, D. C. (2011). *Jornalismo para plataformas móveis de 2008 a 2011: da autonomia à emancipação*. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/688>. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- Cardoso, C. (2010). *Tendências e Potencialidades da Infografia Multimédia em Portugal*. Tese de Mestrado apresentada à Universidade do Porto, Faculdade de

- Engenharia. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/71405/1/000143907.pdf>. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- Cunha, M. J. C. (2008). *Desenho e palavra. Desenho através da Infografia na Imprensa Periódica Portuguesa*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas Artes. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/652>. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- Danziger, M. (2008). *Information visualization for the people*. MIT Press. Disponível em: <http://dspace.mit.edu/handle/1721.1/43199>. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- De-la-Peña et al., (2010). *Immersive Journalism: Immersive Virtual Reality for the First-Person Experience of News*. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/220090085_Immersive_Journalism_Immersive_Virtual_Reality_for_the_First-Person_Experience_of_News. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- de Pablos, C. et al. (1999). *Infoperiodismo – El periodista como creador de infografia*. Disponível em: <42011-Text de l'article-179791-1-10-20090506.pdf>. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- Fidalgo, A. (2015). *A Relevância atual da Infografia nos jornais Público e The Times*. Relatório de Estágio de Mestrado apresentado ao Instituto Politécnico de Tomar. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/13635>. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- Figueiras, A. et al. (2020). *From Infographics to Post-infographics*. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/340838297_From_Infographics_to_Post-infographics. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- Friendly, M. (2005). *Milestones in the History of Data Visualization: A Case Study in Statistical Historiography*. University of Toronto. Disponível em: <https://www.datavis.ca/papers/gfkl.pdf>. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- Harari, Y. N. (2013). *Sapiens: História Breve da Humanidade*. Elsinore.
- Lencastre, J. (2020). *Portugal pela lente de Mário Castrim: crónicas de televisão no Diário de Lisboa entre 1969 e 1974*. <https://run.unl.pt/handle/10362/109861>
- Lipovetsky, G., Serroy, J. (2014). *A Cultura Mundo: Resposta a uma Sociedade Desorientada*. Edições 70.
- Peltzer, G. (1991). *Periodismo Iconográfico*. Planeta Editora. Lisboa.
- Ribas, B. (2004). *Infografia Multimídia: um modelo narrativo para o webjornalismo*. Grupo de Pesquisa em Jornalismo On-line da FACOM-UFBA. Disponível em: https://www.facom.ufba.br/jol/pdf/2004_ribas_infografia_multimidia.pdf. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- Ribeiro, S. A. (2008). *Infografia de Imprensa: história e análise ibérica comparada*. Minerva Coimbra.

- Salaverría, R. (2003). Com o 11 de Setembro, a Internet chegou à maioria. Público. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/321153093_Ramon_Salaverria_Com_o_11_de_Setembro_a_Internet_chegou_a_maioridade. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- Sousa, J. P. (1999). O mundo, unido, jamais será vencido: A cobertura imagética da Guerra do Golfo na imprensa portuguesa de grande expansão. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-guerra-golfo.html>. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- Sousa, J. P. (2020). Para uma história do jornalismo iconográfico em Portugal: das origens a 1926. Livros ICNOVA. Disponível em: <https://www.icnova.fcsh.unl.pt/para-uma-historia-do-jornalismo-iconografico-em-portugal-das-origens-a-1926/>. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- Teixeira, T. (2009). O futuro do presente: os desafios da Infografia jornalística. Revista Icone v. 11 n. 2. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230170/24418>. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- Teixeira, T. (2010). Infografia e jornalismo, conceitos análises e perspetivas. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/20642>. Consultado a 21 de fevereiro de 2022.
- Tengarrinha, J. (1989). História da imprensa periódica portuguesa. Lisboa: Caminho.
- Tengarrinha, J. (2006). Imprensa e opinião pública em Portugal. Coimbra: MinervaCoimbra.

