

Mônica Oréfica Delicato

Revoluções no fotojornalismo:
O caso do jornal *O Comércio do Porto*

Universidade Fernando Pessoa

Porto

2014

Mônica Oréfica Delicato

Revoluções no fotojornalismo:
O caso do jornal *O Comércio do Porto*

Universidade Fernando Pessoa

Porto

2014

© 2014

Mônica Oréfice Delicato

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

Mônica Oréfica Delicato

Revoluções no fotojornalismo:
O caso do jornal *O Comércio do Porto*

Tese apresentada à Universidade Fernando Pessoa
Como parte dos requisitos para obtenção do grau de
Doutor em Ciências da Informação / Jornalismo, sob orientação do
Prof. Doutor Jorge Pedro Sousa.

Resumo

Esta tese consiste em verificar se as quatro revoluções do fotojornalismo propostas por Jorge Pedro Sousa, em seu livro *Forças por trás da câmara – Uma perspectiva sobre a História do Fotojornalismo das Origens até ao final do Século XX*, de 2004, aconteceram no jornal *O Comércio do Porto*, entre 1854, ano da sua fundação, até 2005, ano do seu fecho.

Propõe-se, em tese, que essas revoluções ocorreram mas que foram retardadas por causa dos constrangimentos que o jornalismo português, a Imprensa e o jornal *O Comércio do Porto* sofreram ao longo do tempo, na esfera política, econômica, social, cultural, intelectual e ideológica.

A metodologia consiste num estudo de imagens publicadas ao longo dos 151 anos, através de uma análise iconográfica e iconológica, complementadas por análise histórica (quantitativa) de fotos publicadas, e ainda por entrevistas à fotojornalistas, diretores, chefes de redação, chargista e arquivistas que trabalharam no jornal.

Observar os gêneros e estilos, as técnicas e revoluções tecnológicas inseridas na linha editorial do jornal é uma tarefa que não descarta o contexto historiográfico proposto por Sousa (2004) e demais autores e tem como acréscimo as experiências profissionais obtidas através das entrevistas, um trabalho que procura entrelaçar dois tipos de fontes distintas. Este é um desafio que procura motivar à reflexões não só no aspecto material (físico), como do ponto de vista humano, a uma abertura de diafragma para grandes fôlegos.

No seu conjunto, o fotojornalismo praticado no jornal *O Comércio do Porto* não esteve a evoluir no mesmo espaço temporal proposto por Sousa (2004), entretanto, corresponde às principais variáveis que caracterizam as revoluções, com uma crescente difusão e integração aos novos tempos, na difícil tarefa de cumprir o papel de ser os olhos do leitor.

Abstract

This thesis consists of checking whether the four revolutions of Photojournalism proposed by Jorge Pedro Sousa, in his book *Strengths behind the camera – a perspective on the History of Photojournalism from beginnings until the end of the 20th century*, from 2004, happened in the *Comércio do Porto* newspaper, between 1854, the year of its establishment, until 2005, the year of its ending.

It is proposed, in theory, these revolutions have occurred but were delayed because of constraints that the Portuguese journalism, the Press and *O Comércio do Porto* newspaper suffered over time, in the political, economic, social, cultural, intellectual and ideological domain.

The methodology consists on a study of images published over the 151 years, through an iconographic analysis and iconological, complemented by historical analysis (quantitative) of published photos and interviews with photojournalists, directors, heads of redaction, cartoonist and archivists who worked in the newspaper.

Observing genres and styles, the methods and technological revolutions inserted into the editorial line of the newspaper is a task that does not neglect the historiographical context proposed by Sousa (2004) and other authors and raise the professional experiences acquired through the interviews, a work that seeks to interlace two different types of sources. This is a challenge that pursues to motivate thoughts either in the material (physical) aspect, as human point of view, for an opening of diaphragm of large breathe.

Altogether, the photojournalism practiced in the newspaper *Comércio do Porto* was not progressing in the same timeline proposed by Sousa (2004), however, corresponds to the main variables which characterize the revolutions, with an increasing flow and integration to the new times, in the difficult task of fulfilling the role of being the eyes of the reader.

Résumé

Cette thèse consiste à vérifier si les quatre tours du Photojournalisme, proposé par Jorge Pedro Sousa, dans son livre *Forces derrière de la caméra – une perspective sur l'histoire du photojournalisme, des débuts jusqu'à la fin du XXe siècle*, de 2004, qui s'est passé dans le journal *Comércio do Porto*, entre 1854, l'année de sa fondation, jusqu'en 2005, l'année de sa fermeture.

Il est proposé, en théorie, ces révolutions ont eu lieu mais ont été retardées en raison des contraintes que journalisme portugais, la presse et le journal *O Comércio do Porto* a subi au fil du temps, dans la sphère politique, économique, social, culturel, intellectuel et idéologique.

La méthodologie consiste en une étude des images publiées sur les 151 ans, grâce à une analyse iconographique et iconologique, complétée par l'analyse historique (quantitative) des photos et des entrevues avec des photojournalistes, des directeurs, des chefs de rédaction, caricaturiste et archivistes qui ont travaillé dans le journal.

Observer les genres et les styles, des techniques et des révolutions technologiques insérées dans la ligne éditoriale du journal est une tâche qui ne néglige pas le contexte historiographique proposé par Sousa (2004) et d'autres auteurs et d'accroître l'expérience professionnelle obtenues dans le cadre des entrevues, un travail qui cherche à entrelacer deux types de sources distinctes. Il s'agit d'un défi qui cherche à motiver les réflexions non seulement dans l'aspect matériel (physique), point de vue humain, à une ouverture de diaphragme pour grandes respirations.

Dans l'ensemble, le photojournalisme pratiqué dans le journal *Comércio do Porto* n'évoluait pas dans le même calendrier proposé par Sousa (2004), cependant, correspond aux principales variables qui caractérisent les révolutions, avec une diffusion croissante et l'intégration aux nouveaux temps, dans le difficile travail de remplir le rôle de l'être les yeux du lecteur.

Este trabalho é dedicado às minhas filhas Luanna e Andressa, aos meus pais, Áureo (*in memoriam*) e Neusa, com amor.

Sinceros agradecimentos ao orientador e amigo Jorge Pedro Sousa e à UFP, na consolidação dos estudos e avanços das Ciências da Comunicação; à Divisão Municipal de Arquivo de Vila Nova de Gaia, pela preservação da história do jornal *O Comércio do Porto* e ao Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner Andresen pela acolhida na pesquisa de campo; aos profissionais da imprensa portuense que se disponibilizaram a colaborar com o presente estudo; ao jornalista Alexandre Teixeira Mendes, pelo apoio na localização de fontes; à minha família, pela paciência e força que não me deixaram desistir nos momentos mais difíceis, a Deus, e aos leitores em geral, que poderão conhecer um pouco mais do fotojornalismo de um dos mais importantes jornais do Norte de Portugal, em seus 151 anos de história.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I – Fotojornalismo: caracterização de uma atividade	7
1.1. Gênese da fotografia e o contexto jornalístico	7
1.2. A fotografia como documento e estética e os gêneros fotojornalísticos	11
1.3. Rotinas de trabalho e riscos extremos	21
1.4. Conceitos da imagem fotojornalística	25
1.5. Autoria e valorização profissional	29
1.6. Memória	32
Capítulo II - Revoluções do foto/jornalismo	35
2.1. Pré-revolução – Século XX: Experimentação – de 1842 a 1919	38
2.2. Primeira Revolução - Fotojornalismo Moderno – de 1920 a 1959	41
2.3. Segunda Revolução - Evolução da Atividade – de 1960 a 1989	53
2.4. Terceira Revolução - Digital – a partir de 1990	59
Capítulo III – Imprensa portuguesa e o contexto foto/jornalístico	67
3.1. Participação política dos foto/jornalistas	80
3.2. Imprensa portuguesa em transformação	86
3.3. <i>O Comércio do Porto</i> no contexto do jornalismo portuense	89

3.3.1. Resgate histórico do jornal através de entrevistas com profissionais	126
Capítulo IV – Revoluções no Fotojornalismo:	161
O caso do jornal <i>O Comércio do Porto</i>	
4.1. Objeto de estudo	161
4.2. Metodologia	162
4.2.1. Análise iconográfica e iconológica - Fotografias publicadas entre 1854 e 2005	163
4.2.1.1. Resultado da análise iconográfica e iconológica	169
4.2.1.1.1. Pré-Revolução do Fotojornalismo no jornal <i>O Comércio do Porto</i>	169
4.2.1.1.2. 1ª Revolução do Fotojornalismo no jornal <i>O Comércio do Porto</i>	175
4.2.1.1.3. 2ª Revolução do Fotojornalismo no jornal <i>O Comércio do Porto</i>	200
4.2.1.1.4. 3ª Revolução do Fotojornalismo no jornal <i>O Comércio do Porto</i>	235
4.2.2. Análise quantitativa de fotografias publicadas	274
4.2.3. Entrevistas	280
4.2.3.1. Perfil dos entrevistados	282
4.2.3.1.1. Análise de entrevistas com fotojornalistas e editores de fotojornalismo	289
4.2.3.1.2. Análise de entrevistas com diretores, chefes de redação, chargista e arquivistas	346

Conclusão	363
Bibliografia	369
Apêndices	377
CD-room (em anexo)	

Índice de Tabelas

Tabela 1: Orientação de análise iconológica desenvolvida com base na proposta de Gervereau	167
Tabela 2: Quantidade de páginas publicadas	275
Tabela 3: Quantidade de fotos (cor e p&b)	276
Tabela 4: Quantidade de fotos e ilustrações	277
Tabela 5: Dimensão (formato do jornal)	278
Tabela 6: Encadernação/arquivo de jornais	278
Tabela 7: Suplementos	279
Tabela 8: Distribuição de entrevistados por sexo	283
Tabela 9: Distribuição de entrevistados por cargo	283
Tabela 10: Distribuição de entrevistados por faixa etária	283
Tabela 11: Distribuição do período de trabalho dos entrevistados	284
Tabela 12: Distribuição de formação acadêmica dos entrevistados	284

Índice de Figuras

Figura 0: Jornal <i>O Comércio do Porto</i>	1
Figura 01: Pré-Revolução do Fotojornalismo: gravura em metal/halftone	3
Figura 02: 1ª Revolução do Fotojornalismo, <i>spot news</i>	4
Figura 03: 2ª Revolução do Fotojornalismo, lente olho de peixe	4
Figura 04: 3ª Revolução do Fotojornalismo, <i>feature</i> do Porto	5
Figura 1: Exemplo da cronofotografia, de Edward Muybridge	14
Figura 2: Exemplo de <i>feature photo</i> , de 1939, Dorothea Lange - Farm Security Administration (EUA)	20
Figura 3: Foto de Dorothea Lange, Farm Security Administration, "Migrant Mother."	20
Figura 4: Fotografia de Sebastião Salgado, "Refugees in the Korem camp Ethiopia", 1984.	20
Figura 5: Larry Burrows	22
Figura 5.1.: James Foley, por Reuters	23
Figura 5.2.: Patrícia Melo, por Reuters	24
Figura 6: Carroça laboratório de Fenton	24
Figura 6.1. Ilustração digital	34
Figura 7: Henri Cartier Bresson	44
Figura 8: Erich Salomon	45
Figura 9: Foto de Erich Salomon	45
Figura 10: Heinrich Hoffman	47
Figura 10.1.: Foto de Yevgeni Kaldel, Berlin, 1945	48
Figura 11: Robert Capa	48
Figura 12: Foto sequência de Robert Capa, o Dia D	49
Figura 13: Ernesto Che Guevara, por Alberto Korda	54
Figura 14: Fotografia de Che Guevara morto	54
Figura 15: Carlos Magno no Clube Literário do Porto	54
Figura 16.: O muro de Berlin e o portão de Brandemburgo	59
Figura 16.1.: Lady Di	61
Figura 16.2.: Ilustração rede social	66
Figura 17: Iraquianos, por Antonio Pedrosa, galardão da terceira edição	79

do Prémio de Fotojornalismo Estação/Imagem/Mora	
Figura 18: Fotografia de Ricardo Meireles, 1º lugar na categoria Notícias, do Prémio de Fotojornalismo Estação Imagem Mora	80
Figura 19: Reprodução da capa do Anuário de Fotojornalismo 1996 – Sindicato dos Jornalistas de Portugal	84
Figura 20: Especial de 150 anos do jornal, panorâmica e retrato de sócio benemérito honorário João Xavier da Mota (02.06.2004)	97
Figura 21: Retratos de correspondentes do passado	97
Figura 22: Construção de bairros operários com apoio do jornal	98
Figura 23: Ruas com o nome do jornal <i>O Comércio do Porto</i>	98
Figura 24: Fotogravura “Investigando sempre”, publicada no especial <i>O Comércio Ilustrado</i> , em 1899	99
Figura 25: Fotogravura do suplemento <i>O Comércio do Porto Ilustrado</i>	100
Figura 26: Registro de apoios sociais do jornal	100
Figura 27: Fachada do prédio onde funcionou <i>O Comércio do Porto</i>	101
Figura 28: Registro da escola agrícola móvel promovida pelo jornal	102
Figura 29: Registro de edições especiais do jornal	103
Figura 30: Registro de elemento do espólio do jornal	103
Figura 31: Retrato do corpo redacional do jornal, em 1934	104
Figura 32: Retrato de Bento Carqueja e esposa	109
Figura 33: Registro de paralisação da redação do jornal	115
Figura 34: Registro de nova direção do jornal	115
Figura 35: Segundo clichê devido à segunda revolução	116
Figura 36: Defesa antiaérea pelos elementos do R.I.	116
Figura 37: Multidão em frente ao jornal <i>O Comércio do Porto</i>	117
Figura 38: Fracasso da intentona contrarrevolucionária	117
Figura 39: Entrada em vigor da Lei de Imprensa	117
Figura 40: Capa do suplemento de 135 anos do jornal	119
Figura 41: Retrato de Manuel Teixeira	120
Figura 42: Foto-reportagem com PM, por César Santos	120
Figura 43: Foto-reportagem com PM	121
Figura 44: Exemplo de sondagem do jornal em 1989	122
Figura 45: Redação (informatização) do jornal <i>O Comércio do Porto</i>	123

Figura 46: Destaque do suplemento, 2004	125
Figura 46.1.: Ilustração de capa do Especial 150 anos de jornal	125
Figura 47: Brinde do jornal <i>O Comércio do Porto</i> (exemplar de bolso)	152
Figura 47.1.: Ilustração do topo do edifício da Av. dos Aliados	160
Figura 47.2.: Azulejo de Veloso Salgado, Museu Nacional de Imprensa	160
Figura 47.3.: Instantânea alemã	168
Figura 48: Capa do 1 ^a do jornal (tabloide) <i>O Comércio do Porto</i>	169
Figura 49: Gravura (retrato) utilizada na área publicitária, <i>halftone</i>	169
Figura 50: Prelo manual “Printing Press” do jornal <i>O Comércio do Porto</i> , mostra permanente do Museu Nacional da Imprensa (Porto), “Memórias Vivas da Imprensa”	170
Figura 51: Ilustração de notícia	170
Figura 52: Suplemento do jornal	171
Figura 53: Infografia	171
Figura 54: Retrato publicitário de Phot. Perez, Porto	171
Figura 55: Retrato publicitário de Phot. Perez, Porto	172
Figura 56: Sequência de gravuras de notícia - Retratos de Boaventura Rodrigues de Souza e José Izidro de Campos, fachada do edifício	172
Figura 57: Sequência de gravuras de notícia - Retratos de Boaventura Rodrigues de Souza e José Izidro de Campos, fachada do edifício	172
Figura 58: Sequência de gravuras de notícia - Retratos de Boaventura Rodrigues de Souza e José Izidro de Campos, fachada de edifício	172
Figura 59: Suplemento Júnior	173
Figura 60: Reprodução da notícia do regicídio	173
Figura 61: Clichê “Rubens, Júnior”, de Joaquim Basto, edição de <i>O Comércio do Porto Ilustrado</i>	174
Figura 62: Lacunas da Censura	174
Figura 63: Lacunas da Censura	174
Figura 64: (esq) Cor vermelha na impressão do jornal	175
Figura 65: (dir) Crédito do autor em texto	175
Figura 66: Ilustração e cor em títulos, 1926	176
Figura 67: Infografia	176
Figura 68: A fotografia posada, assinada por Off. <i>O Comércio do Porto</i>	176

Figura 69: A fotografia na linha do movimento de Bahaus, ilustração	176
Figura 70: O movimento na modalidade do desporto	177
Figura 71: Foto de moda/ <i>glamour</i> /retrato/estética do belo	177
Figura 72: <i>Scoops</i> do carnaval portuense	178
Figura 73: Imagens exclusivas e em primeira mão, naufrágio/Cabedelo	178
Figura 74: Panorâmicas	178
Figura 75: Ilustração com manipulação de imagens	178
Figura 76: Foto-sequência, Londres	179
Figura 77: Cobertura do Movimento Militar, 1926, <i>photo oportunities</i>	179
Figura 78: Lacunas deixadas pela marca da Censura	179
Figura 79: Movimentações militares	181
Figura 80: Instantâneo/ <i>spot news</i> de Off. <i>O Comercio do Porto</i>	181
Figura 81: Fotografia protocolar	181
Figura 82: Fotografia com legenda não condizente	182
Figura 83: Viatura do jornal alvejada no tabuleiro da Ponte D. Luis I em 1927	182
Figura 84: Fotos aéreas	183
Figura 85: Retrato, <i>glamour</i> /correspondente de Vigo	183
Figura 86: (esq) Gravuras do julgamento de Hitler/acessos	183
Figura 87: Títulos e desenhos a cores	184
Figura 88: <i>Photo opportunity</i>	184
Figura 89: Função de "repórter fotográfico" em crédito de foto	184
Figura 90: (esq) Mosaico de retratos de personalidades de São Paulo (Brasil), 1932, correspondente de <i>O Comércio do Porto</i>	185
Figura 91: (dir) <i>Photo oportunities</i> e de ação da Revolução Constitucionalista do Brasil, 1932	185
Figura 92: (esq) Panorâmica do bairro indígena de Kalunga, enviados especiais do jornal, Angola, 1932	186
Figura 93: (dir) "Jornadas em Moçambique" - imagens arquitetónicas e <i>features</i> de interesse humano, 1932	186
Figura 94: Cobertura de movimentação na Alemanha, 1931	187
Figura 95: Estudantes em marcha durante manifestação anti-hitleriana Madrid, 1933	187

Figura 96: (esq) Anexo do jornal <i>O Comércio do Porto</i> entre as ruas do Almada e Elísilo de Melo, em 1933	188
Figura 97: (dir) Fotos protocolares de funcionários e instalações do jornal em nova sede, 1933	188
Figuras 98 (esq): Cobertura nacional do plebiscito constitucional nacional de 1933, dinâmica na difusão	189
Figura 99: Cobertura da apuração do plebiscito constitucional de 1933	189
Figura 100: Cobertura de doação histórica de imóvel de Teixeira Lopes à Camara Municipal de Vila Nova de Gaia, 1933, estética da organização em retratos	189
Figura 101: Foto de moda, calças compridas para mulheres, 1933, capa	189
Figura 102: Museu do jornal <i>O Comércio do Porto</i> que, 1933	190
Figura 103: (esq) Abastecimento aéreo sob Southampton, 1939	191
Figura 104: (dir) Bombardeiros norte-americanos, os “fortalezas do ar”, com imagem aérea sob Boulder Dam, nas margens do rio Colorado, 1939	191
Figura 105: “Paparazzi” de ministro de guerra em férias, Cannes	191
Figura 106: <i>Jet set</i> com <i>spot news</i> de Tyrone Power “atacado” por fãs, 1939	192
Figura 107: Sensacionalismo preservado, cobertura de acidentes	192
Figura 108: Defesa anti-aérea italiana, 1939, representação próxima da foto de guerra	193
Figura 109: Situação internacional que resultaria na II Guerra Mundial e fotos protocolares	193
Figura 110: Imagens que vinham de fora, sem crédito, 1939	193
Figura 111: (esq) Europa em guerra, imagens de oficiais e parafernalias de proteção contra possíveis ataques, retratos e as tomadas gerais de cidades	194
Figura 112: (dir) Nova objetividade, momentos críticos da guerra na Europa, 1939	194
Figura 113: (esq) Hostilidades entre os países europeus declarada, com infografia das forças militares dos países envolvidos	194
Figura 114 (dir) Repórter de guerra e aparatos de proteção, 1939	194

Figura 115: (esq) Retrato de soldados britânicos antes de batalha, 1939	195
Figura 116: (dir) Cobertura em campo de conflito europeu, 1939, aproximação necessária do repórter	195
Figura 117: Cotidiano em força, 1942, mulheres pescadeiras de Vila Chã	195
Figura 118: Censura, nota, 1942	195
Figura 119: Cobertura regional, 1942, linha próxima ao projeto Farm Security Administration	196
Figura 120: Reportagem com Almirante Gago Coutinho, <i>picture story</i> , 1942	196
Figura 121: (esq) Reunião com a imprensa, ou coletiva de imprensa, 1945, fotografias protocolares, criatividade	197
Figura 122: (dir) Lente macro, 1945	197
Figura 123: (esq) Fim da guerra de 1945, rendição da Alemanha e vitória dos aliados, retratos	197
Figura 124: (dir) Panorâmicas ou planos gerais, <i>spot news</i> do Porto durante as comemorações do fim da guerra de 1945	197
Figura 125 (acima) Ilustração da capa dos 100 anos do jornal <i>O Comércio do Porto</i>	198
Figura 126: (esq) O jornal no cenário mediático português, 1954	198
Figura 127: (dir) Funcionário mais antigo do jornal <i>O Comércio do Porto</i> no ano de 1954, Alberto Pinheiro Torres	198
Figura 128: (esq) Registro protocolar de entrega de miniatura em prata do edifício do jornal <i>O Comércio do Porto</i> ao diretor Seara Cardoso, por Domingos Silva, em 1954	199
Figura 129: (dir) Centenário do jornal apoiado por entidades de classe, como a Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto	199
Figura 130: Reportagem Gráfica: seção de foto-reportagem	199
Figura 131: Mosaico de retratos em retrospectiva, 1959	200
Figura 132: (esq) Uso do <i>flash</i>	201
Figura 133: (dir) Grande plano das muralhas Fernandinas no Porto	201
Figura 134: Criatividade aliada à qualidade da informação, 1960	201
Figura 135: <i>Spot news</i> norte-americanas, 1960	202

Figura 136: A fotografia retocada com cores em tons pastéis, 1960	202
Figura 137: Medalha do Monumento dos Descobrimentos, espólio do jornal, 1960	203
Figura 138: Foto protocolar da imprensa, 1932	204
Figura 139: Trecho do livro de Bento Carqueja, Política Portuguesa	204
Figura 140: Seção “Reportagem Gráfica” valorização do fotojornalismo	204
Figura 141: Reportagem gráfica	204
Figura 142: Foto em altura	205
Figura 143: Instantâneo com influência do movimento surrealista, 1965	205
Figura 144: Fotografia com lente olho de peixe, 1965	206
Figura 145: (esq) <i>Picture stories</i> de Churchill, 1965	206
Figura 146 (dir) <i>Picture stories</i> de Churchill, retratos, instantâneos, <i>scoops</i> e protocolares, 1965	206
Figura 147: (esq) Foto de desporto	207
Figura 148: (dir) Foto de desporto	207
Figura 149: Foto-choque	207
Figura 150: <i>Scoop</i> do pai e irmão de Ernesto Che Guevara, em declarações à imprensa, 1967	208
Figura 151: (dir) “Ratoeiras fotográficas”, Alemanha, 1967	208
Figura 152: (esq) Influência surrealista, fotografia de moda, a mini-saia, 1967	208
Figura 153: Greve em Londres, tipo de equipamento disponível na Europa, 1967	209
Figura 154: O novo <i>design</i> do jornal <i>O Comércio do Porto</i> , 1973, após ser vendido ao Grupo Quina, formato <i>broadsheet/standard</i> (46x62 cm)	209
Figura 155: (esq) Reconstituição de crime, 1973, por Ricardo Pereira	210
Figura 156: (dir) Reconstituição de crime, 1973	210
Figura 157: Crédito de autores/reconstituição de crime, 1973	210
Figura 158: Suplemento Hoje, 1974, cores em títulos, molduras e película colorida sobre fotografias (rosa, azul)	211
Figura 159: Suplemento Hoje, crédito do fotojornalista junto ao texto	211
Figura 160: (esq) Fotodocumentalismo, aliado à nova objetividade	211
Figura 161: (esq) Filtros de cor, fotografias surreais, 1974	212

Figura 162: Retrato do diretor cinematográfico John Schlesinger verde, movimento surreal no processo do fotojornalismo, 1974	212
Figura 163: Cobertura do cotidiano - incêndio na Universidade do Porto, 1974, <i>spot news</i> e <i>picture stories</i>	212
Figura 164: (esq) Cobertura fotojornalística de incêndio na UP, 1974	212
Figura 165: (dir) <i>Spot news</i> do drama vivido por portuenses	213
Figura 166: (esq) <i>Spot news</i> , incêndio na UP, 1974	213
Figura 167: (esq) <i>Spot news</i> , incêndio na UP	213
Figura 168: (dir) Foto-choque de imóvel destruído	213
Figura 169: Bombeiros em ação	214
Figura 170: Retrato, o drama das vítimas, incêndio da UP	214
Figura 171: Trabalho em campo registrado a altas horas da madrugada	214
Figura 172: Reportagem sobre o incêndio da UP, repórter em ação	214
Figura 173: (esq) Retratos, tomadas gerais das ruas com o movimento do exército e do povo abrem a série de reportagens sobre a Revolução do 25 de Abril de 1974, <i>spot news</i>	215
Figura 174: (dir) Ação do exército nas ruas do Porto, <i>spot news</i> da Revolução dos Cravos	215
Figura 175: (esq) Grande plano, movimentação do exército na Rua do Arsenal, no Porto	215
Figura 176: (dir) Influência do picturalismo	215
Figura 177: Plano geral da multidão e dos militares em frente ao prédio da D.G.S., conhecido como “Palácio do Terror”	216
Figura 178: Retrato em plano normal de público	216
Figura 179: Marcha na Avenida dos Aliados, grande plano	216
Figura 180: Coletiva de imprensa, <i>general news</i>	217
Figura 181: Símbolo da Revolução dos Cravos, <i>feature</i> de interesse pictográfico, com recurso do primeiro plano	217
Figura 182: Primeiro de Maio no Porto, capa com grande plano dos manifestantes, 1974	218
Figura 183: <i>Spot news</i> das ruas do Porto, comemorações do 1º de Maio, 1974	218
Figura 184: Coletiva de imprensa, 1975	218

Figura 185: Retrato – entrevista, 1980	219
Figura 186: (esq) Crédito de autores, Hugo Rocha, 1980	220
Figura 187: (dir) Estampa dos revoltosos do 31 de Janeiro, recurso ilustrativo	220
Figura 188: <i>O Comércio do Porto</i> em formato tabloide, 1980	221
Figura 189: Fotodocumentalismo, 1980	222
Figura 190: Trabalho dos correspondentes internacionais sem fotografias, 1980	222
Figura 191: Visita de alunos de escola preparatória, 1980	223
Figura 192: (esq) Sistema de telefoto em notícia do atentado ao Papa, 1981	224
Figura 193: (dir) Cobertura do 50º aniversário da Consagração de Portugal ao Coração Imaculado, 1981	224
Figura 194: Sistema de telefoto, <i>scoops</i>	224
Figura 195: Visita do Papa a Portugal, 1982, capa com fotografia única	228
Figura 196: Atentado ao Papa, 1982, cobertura especial	228
Figura 197: Fotojornalística ou <i>scoop</i> do responsável pelo atentado ao Papa João Paulo II ao ser preso	228
Figura 198: Visita do Papa João Paulo II a Portugal, <i>scoops</i> e protocolares	229
Figura 199: Ficha técnica de expediente, 1982	229
Figura 200: Crônica fotojornalística	230
Figura 201: Redução de espaço no fotojornalismo, 1983	230
Figura 202: Reportagens especiais, 1985	230
Figura 203: Manipulação em retratos recortados	231
Figura 204: Quando o jornal e os jornalistas são notícias, 1985, <i>spot news</i> da entrevista que o diretor do jornal <i>O Comércio do Porto</i> , Manuel Teixeira, concede à Rádio Renascença por ocasião de uma premiação aos seus leitores	231
Figura 205: (esq) Desporto ganha expressões em diversas modalidades	231
Figura 206: (dir) Foto/jornalismo investigativo, 1985	229
Figura 207: (esq) Retrato do fotógrafo e pintor que pertenceu aos quadros do jornal <i>O Comércio do Porto</i> , Platão Mendes, 80 anos de	232

idade	
Figura 208: (dir) Foto de página inteira para o desporto	232
Figura 209: Debates sobre o jornalismo 14º ano de Conselho de Imprensa e colóquio realizado no Centro Unesco do Porto, com fotojornalística do repórter José Albino, 1989	233
Figura 210: Drible diante de multidões, 1989	234
Figura 211: Exposição de fotos de repórteres fotográficos portugueses, 1990	235
Figura 212: Coberturas especiais na seção de Desporto	236
Figura 213: Suplemento Encontro, conteúdo colorido, padrões do <i>glamour</i> fotográfico, 1990	236
Figura 214: <i>Glamour</i> e linha da imprensa cor-de-rosa	237
Figura 215: Queda do muro de Berlin, sem muro, 1990	237
Figura 216: (esq) Redundância fotojornalística, 1990	238
Figura 217: (dir) <i>Photo illustration</i> , 1990	238
Figura 218: (esq) Reportagens estilo coluna social, ou foto <i>glamour</i>	238
Figura 219: Suplemento Encontro 100% colorido, 1990	239
Figura 220: Suplemento Encontro 100% colorido, 1990	239
Figura 221: Processo de fotos coloridas no jornal, 1990	240
Figura 222: Modelo de negócio ampliado em 1994	240
Figura 223: Novas delegações do jornal, 1994	240
Figura 224: Fala povo, 1994	241
Figura 225: Fotojornalismo de ação/desporto	241
Figura 226: Aposta em suplementos especiais, foto-editorial, 1994	242
Figura 227: Plano em <i>still</i> , 1994	242
Figura 228: Reportagens locais, influência de Bahaus e o humanismo da década de 50	242
Figura 229: A dinâmica e o senso de oportunidade	243
Figura 230: Doação da coleção dos exemplares de 142 anos do jornal à Associação Comercial do Porto, 1994, espólio	243
Figura 231: Fotojornalistas Paulo Teixeira da Silva e Fernando Veludo, vencedores do Prêmio dos melhores do Jornalismo, edição de 1996, entre outras modalidades premiadas, Clube de Jornalistas do Porto, 1994	244
Figura 232: Ficha técnica, 1998	244

Figura 233: Novas diretrizes para a categoria e premiação são anunciadas em 1998 em evento realizado pelo Clube de Jornalistas de Braga, retrato de Arons de Carvalho	245
Figura 234: Expo 98	247
Figura 235: Criatividade em cobertura da Expo 98	247
Figura 236: (esq) Expo 98 aberta ao público	248
Figura 237: (dir) Fotos protocolares, cobertura da Expo 98	248
Figura 238: Legenda desconexa	248
Figura 239: Expo 98, encerramento	249
Figura 240: Mudança de propriedade do jornal, 2001	249
Figura 241: <i>Photo Illustration</i>	250
Figura 242: (esq) Preservação de fonte, por Hugo Calçada	251
Figura 243: (dir) Preservação da fonte sem a necessidade de manipulação da imagem, por Ana Pereira	251
Figura 244: Suplementos especiais com padrão de revista, papel couché e fotografias totalmente coloridas, estética da cor	252
Figura 245: Fragmento do expediente da equipa do jornal <i>O Comércio do Porto</i> , na qual há créditos dos repórteres fotográficos, 2003	252
Figura 246: (esq) Drama da condição humana que segue o movimento expressionista, 2003	253
Figura 247: (dir) Editorial, 2003, nova direção e regresso de Rogério Gomes	253
Figura 248: (esq) Suplemento especial de desporto, totalmente a cores, papel couché, 2003	254
Figura 249: (acima, dir) Suplemento especial de desporto, com fotos das agências Lusa e ASF	254
Figura 250: Ausência de créditos dos fotojornalistas da casa na produção de suplemento especial	254
Figura 251: (esq) Suplementos valorizam trabalho fotojornalístico, 2003	255
Figura 252: (dir) Padrão de qualidade fotojornalística, por Ricardo Meireles	255
Figura 253 Suplemento especial do Metro do Porto, qualidade de cobertura fotojornalística	255

Figura 254: Suplemento Navegação & Transporte com fraco aproveitamento na abordagem fotojornalística	256
Figura 255: Criatividade fotojornalística em campo, por Jorge Miguel Gonçalves	256
Figura 256: Suplemento especial do jornal <i>O Comércio do Porto</i>	257
Figura 257: “Dossier” Dependências, suplemento com linha fotojornalística dramática	257
Figura 258: Ilustração valorizada por crédito de autor, José Reisinho	257
Figura 259: Recurso de baixa velocidade num plano geral durante manifestação de rua, por Pedro Granadeiro	259
Figura 260: Conceito de velocidade na era digital, por Fernando Fontes	259
Figura 261: Os clássicos retratos com a estética de proximidade ganham novos contornos, por Ricardo Meireles	259
Figura 262: Suplemento especial, aposta editorial	260
Figura 263: Profissionais do jornal <i>O Comércio do Porto</i> em jantar de final de ano	260
Figura 264: (esq) Suplemento especial	261
Figura 265: (dir) Suplemento “Solidário”, fotomontagem na capa	261
Figura 266: Dezembro de 2003 com grande difusão de suplementos especiais	261
Figura 267: (esq) Suplementos sem crédito dos autores na ficha técnica	262
Figura 268: (dir) Ficha técnica do suplemento de Coimbra	262
Figura 269: Fragmento da ficha técnica do jornal, 2003, composto por Jorge Miguel Gonçalves e Luís Costa Carvalho	262
Figura 270: Suplemento especial “O Douro que nos une”	262
Figura 271: Capa e contra-capa de suplemento, por Paulo Freitas e Ricardo Meireles	263
Figura 272: Enquadramento e retrato	263
Figura 273: Retrato	264
Figura 274: O grande plano e poster de página dupla, 2003	264
Figura 275: Foto-poster, 2003, página dupla	264
Figura 276: Temática o <i>Design</i>	265
Figura 277: Notícia do jornal <i>O Comércio do Porto</i> disponibilizado em	266

rede, 2004	
Figura 278: (esq) Revalorização do gênero retrato, por Luís Costa Carvalho	267
Figura 279: (dir) Espaço de opinião preenchido com fotojornalismo, por Tiago Petinga, da Agência Lusa	267
Figura 280: Campeonato europeu sediado em Portugal, 2004, diversidade	267
Figura 281: Recurso digital, cobertura diversificada	269
Figura 282: Plano americano das filmagens da série “A Ferreirinha”, um antigo exemplar do jornal pode ser visto na mão de um dos personagens, 2004	269
Figura 283: Euro 2004, foto-reportagem que dispensa texto	270
Figura 284: Desporto ganha qualidade, com recursos para melhor aproximação e velocidade	270
Figura 285: Ilustração com obras artísticas, reproduções de aquarelas originais do pintor José Mello, 2004	271
Figura 286: Última publicação do jornal <i>O Comércio do Porto</i> , a 29 de Julho de 2005 (ano CLII número 58)	271
Figura 287: A notícia do fecho do jornal <i>O Comércio do Porto</i> e <i>A Capital</i> publicada no dia 29.07.2005	272

Apêndices

Apêndice 1: Conceitos técnicos da fotografia	379
Apêndice 2: Representação imagética, a charge	387
Apêndice 3: Localização do espólio do jornal <i>O Comércio do Porto</i>	389
Apêndice 4: Grelha/Variáveis das revoluções do fotojornalismo	391
Apêndice 5: Grelha/Relatório de análise de fotografias	403
Apêndice 6: Grade de perguntas ao grupo Prensa Ibérica	563
Apêndice 7: Grade de perguntas a diretores	565
Apêndice 8: Grade de perguntas a chefes de redação	569
Apêndice 9: Grade de perguntas a fotojornalistas/editores	573
Apêndice 10: Grade de perguntas a chargista	577
Apêndice 11: Grade de perguntas a arquivistas	579
Apêndice 12: Grade de perguntas a gráfico	581
Apêndice 13: Transcrição de entrevista com Costa Carvalho	583
Apêndice 14: Transcrição de entrevista com Manuel Teixeira	609
Apêndice 15: Transcrição de entrevista com Rogério Gomes	625
Apêndice 16: Transcrição de entrevista com Jorge Fiel	641
Apêndice 17: Transcrição de entrevista com Ricardo Pereira	655
Apêndice 18: Transcrição de pré-entrevista com Pedro Ferrari	661
Apêndice 19: Transcrição de entrevista com Ângela Velhote	663
Apêndice 20: Transcrição de entrevista com Armênio Belo	671
Apêndice 21: Transcrição de entrevista com Fernando Fontes	697
Apêndice 22: Transcrição de entrevista com Hugo Delgado	703
Apêndice 23: Transcrição de entrevista com Jorge Miguel Gonçalves	709
Apêndice 24: Transcrição de entrevista com Manuel Azevedo	725
Apêndice 25: Transcrição de entrevista com Pedro Granadeiro	733
Apêndice 26: Transcrição de entrevista com Ricardo Meireles	755
Apêndice 27: Transcrição de entrevista com Onofre Varela	775
Apêndice 28: Transcrição de entrevista com Marta Azevedo	793
Apêndice 29: Transcrição de entrevista com Gilberto Pereira	795
Apêndice 30: Transcrição de entrevista com Augusto Barbosa	839

Anexo:

CD-rom

- Conteúdo com 2039 imagens reproduzidas do jornal *O Comércio do Porto*

Introdução



Do daguerreótipo, primeiro equipamento mecânico a reproduzir uma imagem fotográfica, à câmara digital ocorreram quatro “revoluções” na área do fotojornalismo, como defende Jorge Pedro Sousa em seu livro *Força por trás da Câmara – Uma perspectiva sobre a História do Fotojornalismo das origens até ao final do Século XX*, de 2004, proposta de periodização que esta tese procura confirmar ou refutar através de um estudo sobre o jornal *O Comércio do Porto* (Figura 0: reprodução de exemplar), desde a sua a sua fundação até 2005, quando fechou e era considerado o mais antigo diário generalista de Portugal Continental.

A escolha do tema dá-se pela reflexão e contributos que podem facilitar a compreensão do fotojornalismo desenvolvido no Norte de Portugal através de um jornal conceituado e com referências marcantes no cenário midiático como *O Comércio do Porto*. Desenvolveu-se neste universo as revoluções do fotojornalismo que permearam os jornais europeus e norte-americanos, com base na experiência de profissionais e cientistas que debruçaram-se na prática e na teoria a fim de extrair o seu melhor, avançar por campos inexplorados e descobrir novos estilos, novas técnicas, equipamentos, sem saírem do eixo central que os sustentam, o Jornalismo, o compromisso com a verdade, desenvolvendo ferramentas cada vez mais eficientes e eficazes para a elaboração do trabalho.

No âmbito da Comunicação Social portuguesa, o jornal *O Comércio do Porto* esteve ativo no cenário midiático durante 151 anos, período composto entre 1854 a 2005, que coincide com o período integral que compõe às revoluções que estão na base na teoria de Sousa (2004). Historicamente, o jornal atravessou momentos importantes do país que vão desde o sistema de governo monárquico até a República, passando pelo Estado Novo, Ditadura, a Revolução dos Cravos, nacionalização da Imprensa, chegando a

entrar no milênio e na era digital após diversas mudanças de gestão e propriedade até o seu fecho, em 2005.

Na esfera foto-jornalística, *O Comércio do Porto* experimenta desde o mecânico sistema de captação fotográfica como o daguerreótipo até o sistema digital, assimilando as novas tecnologias disponíveis do mercado, vivenciando alterações nas rotinas de trabalho, estilos e gêneros que compõem a sua produção, apresentando fotografias de profissionais renomados e premiados de Portugal, nos quais alguns ali iniciaram sua carreira e estão ativos até os dias atuais.

A relevância do jornal *O Comércio do Porto*, especificamente no fotojornalismo do Norte de Portugal, na vida portuense e as iniciativas arrojadas e desbravadas nestes 151 anos ainda estão presente na memória física do País, através do arquivo de seus exemplares publicados ao longo destes anos, em livros de Bento Carqueja, um de seus fundadores, e mesmo na memória viva de outros autores, estudos, nomes de ruas, e há ainda pessoas que, de forma mais próxima, laboral, o conheceram.

Esta pesquisa observa as revoluções do fotojornalismo partindo da teoria de Jorge Pedro Sousa, que define desde a sua gênese até a era digital. O perfil do jornal *O Comércio do Porto* pode ser definido como generalista, com sede no Porto, e que apresentou um modelo de negócio que variou desde gestões familiares a estatal, chegando aos grupos empresariais privados.

O objetivo geral desta presente tese é descrever, analisar e compreender a história do fotojornalismo no jornal *O Comércio do Porto*, a partir da hipótese que vivenciou as quatro revoluções históricas, sustentadas por Sousa (2004). Nesta linha, procura-se responder às seguintes perguntas de investigação: Terá o jornal *O Comércio do Porto* vivenciado as quatro revoluções do fotojornalismo? No mesmo espaço temporal?

A tese procura apresentar análises que evidenciam a existência destas revoluções através das fotos publicadas e aproxima-se, através de entrevistas, da realidade vivenciada por profissionais da área que trabalharam no jornal.

A metodologia adotada para este estudo de caso foi definida em torno das seguintes técnicas:

- Análise iconográfica e iconológica de fotografias publicadas (2039 registros captados dos exemplares do jornal), com amostra arbitrária na escolha dos anos de publicação,

em função dos períodos de mudanças no fotojornalismo - revoluções -, e possíveis referências relevantes.

- Análise quantitativa - apuração da quantidade de fotografias jornalísticas publicadas em um dia fixo de cada ano da amostra observada.
- Entrevistas com profissionais – quadro composto por fotojornalistas, editores de fotojornalismo, arquivistas, chargista, diretores e chefes de redação, com períodos de trabalho em épocas distintas.

Desta maneira, a tese procura a sua própria dinâmica de olhar para o conteúdo teórico e formas internas de laboração foto-jornalística, não restritas aos despojos mortos do jornal, procurando compreender as revoluções e dar voz aos protagonistas da sua história.

Em síntese, a base da teoria de Sousa (2004) define quatro períodos na história do fotojornalismo:

- **Pré-revolução** – Experimentação – aproximadamente de 1842 até 1919;
- **Primeira Revolução** - Fotojornalismo Moderno – aproximadamente de 1920 a 1959;
- **Segunda Revolução** – Evolução da Atividade – aproximadamente de 1960 a 1989;
- **Terceira Revolução** – Digital – a partir de 1990

Os exemplares dos jornais consultados seguem a seguinte ordem (ano):

Pré-Revolução: 1854; 1856; 1889; 1900; 1907; 1910; 1919.



Figura 01: Gravura em metal com ilustração para o halftone – Pré-Revolução do Fotojornalismo, Experimentação.

1ª Revolução: 1921; 1926; 1927; 1932; 1933; 1939; 1942; 1945; 1954.

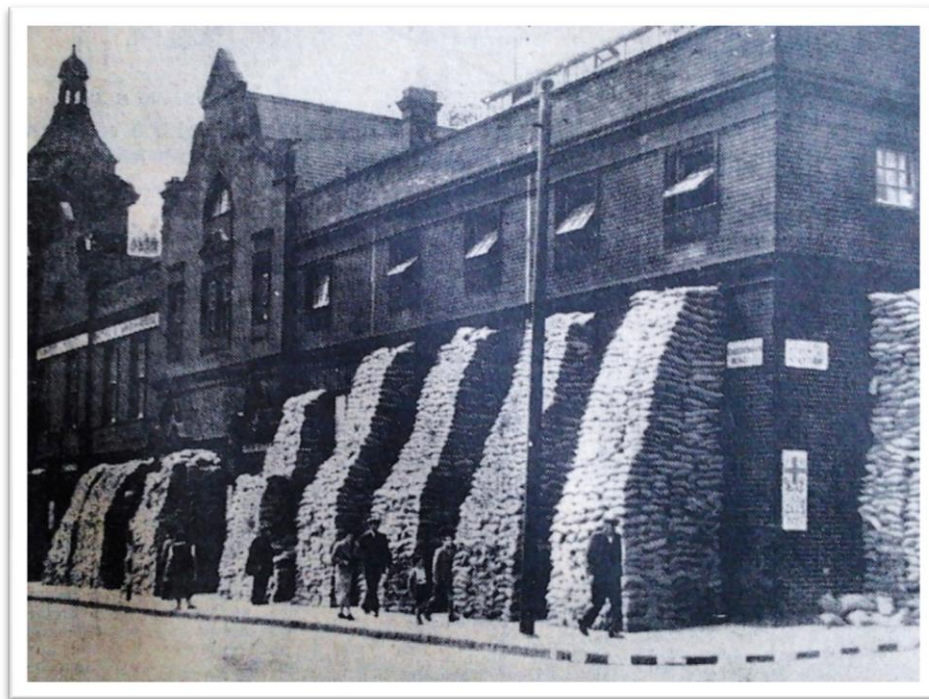


Figura 02: O fotojornalismo moderno em tempo de guerra, 03.09.1939, Londres prepara barricada em prédio que transforma em hospital para receber feridos, *spot news*.

2ª Revolução: 1960; 1965; 1967; 1973; 1974; 1975; 1980; 1981; 1982; 1983; 1985; 1989.

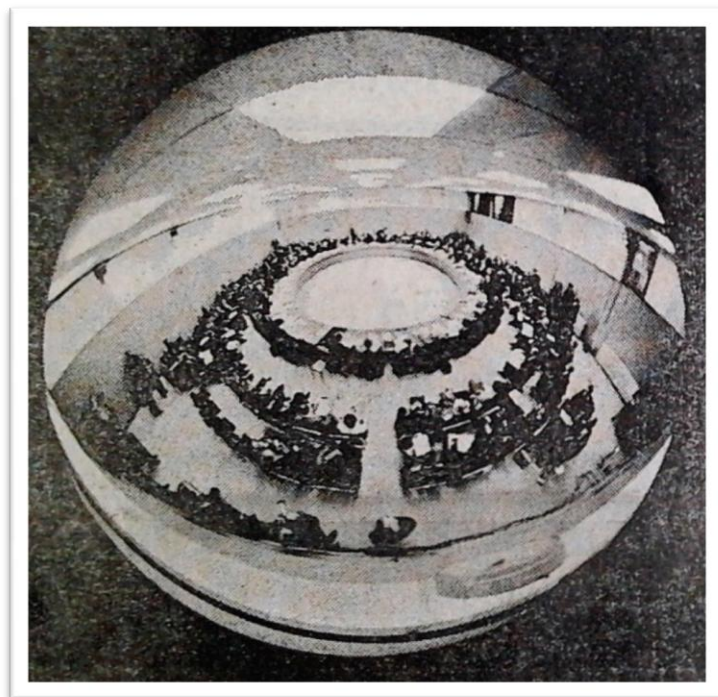


Figura 03: A evolução da atividade, na 2ª Revolução do Fotojornalismo (11.12.1973), recurso com a lente olho de peixe na cobertura do Conselho do Atlântico Norte durante a inauguração da sede da NATO, Bruxelas.

3ª Revolução: 1990; 1994; 1996; 1998; 2001; 2003; 2004; 2005.

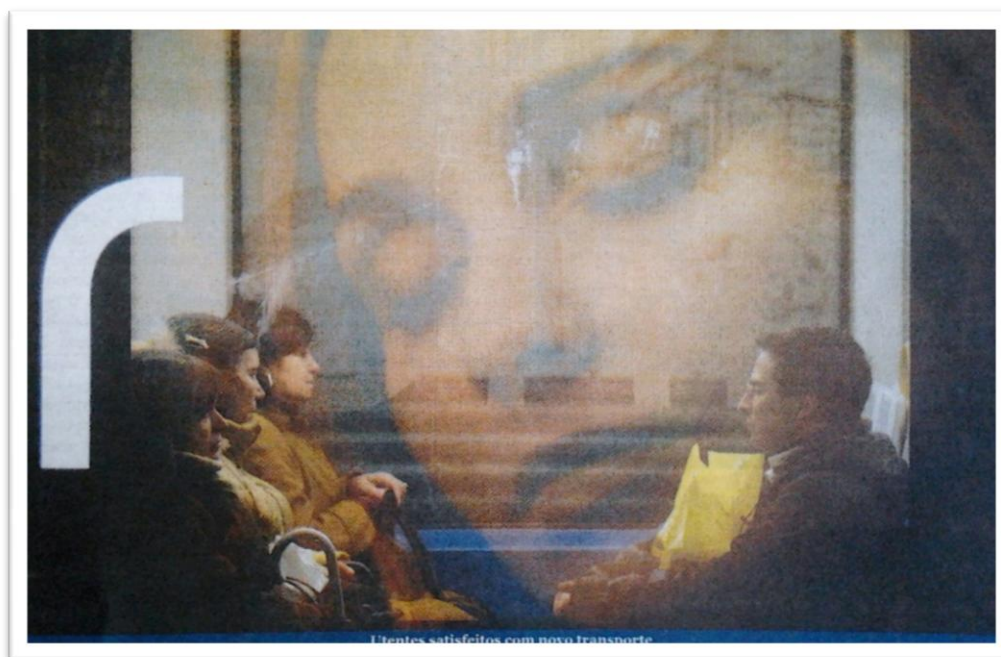


Figura 05: A 3ª Revolução do Fotojornalismo, com uma *feature photo* do Porto, por Ricardo Meireles (07.12.2003)

A organização desta tese está dividida em quatro capítulos. O primeiro é dedicado à caracterização da atividade, que parte desde a gênese da fotografia até o contexto jornalístico, quando o fotojornalismo passou a fazer parte da força motriz dos periódicos; conceitos da estética e gêneros; rotinas de trabalho; autoria; valorização profissional e memória.

O segundo capítulo traz a base teórica de Sousa (2004) da Pré até a 3ª revolução do fotojornalismo, em função dos momentos marcantes e de rupturas, bem como os principais conceitos e avanços tecnológicos, constituindo a base para a análise iconográfica e iconológica adotada. Sousa (2004) argumenta que a história do fotojornalismo resulta da interação de várias forças, que denomina de ações: individual, social, ideológica, cultural, histórica do meio físico e dos dispositivos tecnológicos.

O terceiro capítulo aborda a imprensa portuguesa e o contexto foto/jornalístico, procurando resgatar a história e as transformações registradas até a era digital, pensar a participação política dos foto/jornalistas, a imprensa em transformação, fechando o foco na história do jornal *O Comércio do Porto* com o suporte de experiências vivenciadas por profissionais que lá trabalharam em diversas funções.

O quarto capítulo consiste no estudo de caso do jornal *O Comércio do Porto*, apresentando os objetivos; as perguntas de investigação; a metodologia aplicada com análise iconográfica e iconológica de fotografias jornalísticas publicadas entre 1854 a 2005; levantamento quantitativo de publicação de fotografias em um dia específico de cada ano consultado; e análise de entrevistas com profissionais que trabalharam no jornal.

Com o trabalho de entrevistas, o estudo aproxima-se destes processos revolucionários vivenciados no jornal *O Comércio do Porto*, procurando dar voz aos profissionais que trabalharam em diferentes períodos e funções.

A abordagem com os fotojornalistas e editores de fotojornalismo permeou-se no tipo de equipamentos utilizados, evoluções tecnológicas (analógico/digital), modos de produção, trabalho em campo, edição, desafios e conquistas, sistema de arquivo, reconhecimento profissional, preferências de trabalhos e estilos, dificuldades do departamento fotojornalístico, pressões, autoria, razão da escolha da profissão, participação política entre outros enfoques pertinentes como o fecho do jornal (quando vivenciado), participação no *blog* criado por ex-funcionários, formação adequada e percepção do fotojornalismo na era digital que podem contribuir para uma melhor compreensão do que enfrentaram no exercício de sua profissão. Acrescenta-se aos editores a abordagem sobre gestão e segmentação de equipa e critérios de noticiabilidade,

Aos diretores e chefes de redação procurou-se conhecer em comum: mudanças de gestão; perfil do público; linha editorial; modelo de negócio; projetos específicos de fotojornalismo; principais editorias; dificuldades e soluções do departamento fotográfico; sistema de arquivo fotográfico; participação no *blog*; mercado de trabalho e concorrência; a cor; evolução na quantidade de imagens com o sistema digital; critérios de seleção de fotos; momentos importantes do fotojornalismo e de coberturas; pressões; remuneração e carga horária de trabalho dos fotojornalistas; formação adequada ao fotojornalista; fecho do jornal entre outras abordagens.

Aos arquivistas procurou-se conhecer os sistemas de arquivo fotográfico do jornal, edição, cuidados especiais para diferentes suportes (gravura, papel, negativo, positivo, digital) e ao chargista, apurar sobre a inserção de desenhos em linha editorial e a possível aproximação do fotojornalismo e ao gráfico, os processos de impressão até o sistema digital.

Capítulo I – Fotojornalismo: caracterização de uma atividade

1.1. Génese da fotografia e o contexto jornalístico

“A fotografia, nascida da cooperação da ciência e das novas necessidades de expressões artísticas, foi objecto de violentos litígios no momento de sua aparição”. Entranha-se de tal maneira na sociedade que foi até considerada inicialmente pela Igreja, como diabólica, de acordo com Freund (1993, p. 67):

A igreja também tomou posição; muito hostil ao princípio, inspirado em um periódico alemão o seguinte parágrafo: “Querer fixar reflexos fugazes não só é uma impossibilidade, tal como já demonstram experiências muito sérias realizadas na Alemanha, mas que esse querer lida com o sacrilégio. Deus criou o homem à sua imagem e nenhuma máquina humana pode fixar a imagem de Deus; deveria trair de golpe seus próprios princípios eternos para permitir que um francês, em Paris, lançasse ao mundo invenção tão diabólica.”¹

Na corrente de pensamento de Freund (1993), para além de seu carácter documental, a fotografia presta-se a uma representação mais fiel e imparcial da vida social. É um instrumento de comunicação suscetível de todos os avatares e toda a classe de manipulações e todo um referencial intrínseco em cada imagem.

O que entende Freund (1993) é que a história da fotografia não pode ser unicamente a história de uma técnica: é inseparavelmente também uma história social e política. A primeira fotografia reproduzida com meio puramente mecânico que apareceu num periódico é datada de 1880, no *Daily Herald*, de Nova Iorque (Freund, 1993, p.95). Segundo observa a socióloga, a introdução da fotografia na imprensa é um fenómeno que trouxe à tona a visão para as massas.

Como destaca Alvarado (2011, p.66), no âmbito da fotografia, a investigação precisa considerar o vínculo entre a imagem e o estímulo de determinadas mudanças sociais. Quando foi inventada, a fotografia influenciou a consolidação da burguesia como classe social, que encontrou um meio de auto-representação adaptado às suas condições económica e sociais, segundo teorizou Freund (*cit.in* Alvarado, p.66).

Para Berger (*cit.in* Alvarado, 2011, p.67), a fotografia foi estimulada pela burguesia liberal do capitalismo, na qual os produtos são vendidos de acordo com a lei de oferta e

¹ Tradução livre: La Iglesia también tomó posición; muy hostil al principio, inspiró a un periódico alemán el siguiente párrafo: “Querer fijar reflejos fugaces no sólo es una imposibilidad, tal como ya han demostrado experiencias muy serias realizadas en Alemania, sino que esse querer linda com el sacrilegio. Dios creó al hombre a su imagen y ninguna máquina humana puede fijar la imagen de Dios; debería traicionar de golpe sus propios principios eternos para permitir que un francés, en París, lanzara al mundo invención tan diabólica”.

procura, sendo um meio que reflete idas e vindas do mercado e das forças ideológicas. Como mudança social, Alvarado (2011, p.67) destaca trabalhos documentais que efetivamente refletiram em mobilizações populares, exercendo inclusive pressão para endurecer as leis, como os trabalhos de Jacob Riis, Lewis Hine, W. Eugene Smith e da Farm Security Administration, reconhecidos mundialmente.

O fotojornalismo é referenciado por Bauret (2006, p.33) desde 1855, com o trabalho desenvolvido por Roger Fenton, fotógrafo oficial da Guerra da Crimeia. “Na altura da Guerra da Secessão, Matthew Brady e Alexander Gardner percorreram os campos de batalha americanos”, sem, no entanto, mostrar os combates, somente o que deles restavam. “Só por volta de 1880 é que o aperfeiçoamento do instantâneo vai permitir (...) uma visão mais dinâmica do acontecimento”.

Com efeito, a fotografia pode ser interpretada como “elemento de conhecimento e como obra de arte”, mas é na comunicação social que se destaca como um pilar e não apêndice das notícias. Na gênese do fotojornalismo, Freund (1993, p.96) faz a seguinte reflexão:

A palavra escrita é abstrata, mas a imagem é o reflexo concreto do mundo onde cada um vive. A fotografia inaugura os veículos de comunicações visuais quando o retrato individual é substituído pelo retrato coletivo. O mundo em imagens funciona de acordo com os interesses de quem são os proprietários da Imprensa: a indústria, a economia, os governos.²

A fotografia evoluiu em termos técnicos e até mesmo culturais até chegar à era digital. Se por um lado, a cobertura foto-jornalística é uma arma de denúncia, a favor do melhoramento das condições de vida das camadas mais pobres da sociedade, avessa aos atentados contra a dignidade humana, entre outros problemas sociais, políticos, financeiros e ambientais, por outro, também incomoda muita gente.

De acordo com Freund (1993, p.98), “As pessoas do mundo e a política, que foram suas primeiras vítimas, não tardaram em pegar a mania dos fotógrafos e os depreciarem”³. Durante mais de meio século, as fotografias não eram assinadas pelos seus autores e o estatuto do fotógrafo de imprensa recebeu uma consideração inferior. Os fotógrafos eram tratados como simples empregados, “(...) sin poder de iniciativa”. Segundo a

² Tradução livre: La palabra escrita es abstracta, pero la imagen es e reflejo concreto de mundo donde cada uno vive. La fotografía inaugura los mass media visuais cuando el retrato individual se ve substituído por el retrato colectivo. Al mismo tiempo se convierte en un poderoso medio de propaganda y manipulación. El mundo en imágenes funciona de acuerdo con los intereses de quienes son los propietarios de la prensa: la industria, la finanza, los gobiernos.

³ Tradução livre: Las gentes del mundo y de la política que fueron sus primeras victimas no tardaron en coger mania a esos fotógrafos y os depreciaron.

socióloga, no início, o trabalho foi mal considerado por muita gente e objeto de desconfiança e desdém.

Para além disso, desde os primeiros dias de sua invenção, de acordo com Freund (1993, p. 98):

(...) a fotografia atrai muitas pessoas sem cultura, que acreditam ter encontrado neste ofício fácil de aprender, um meio de ganhar a vida, sem que nada lhes tenha preparado para exercê-lo. A estas últimas se acrescenta a nova corrida de repórteres, nascida em Itália, nos anos 50, os Papparazzi. Seu êxito não tem mais que aumentado a depreciação do ofício.⁴

A história do retrato fotográfico iniciou-se primeiro em França e estendeu-se ao mundo inteiro, mas o fotojornalismo, ao contrário, reclama seu impulso na Alemanha, segundo Freund (1993, p.99), sendo este país local “onde trabalharam os primeiros grandes repórteres fotográficos dignos deste nome, que deram prestígio ao ofício”.

A objetividade como modelo e método de trabalho é um rebento norte-americano do final de 1920, ou a “subjetivação dos fatos” como define Michael Schudson, segundo Louzada (2006, p.1). Este conceito, como ideologia profissional, acentua-se em 1930 devido a:

(...) fatores como o uso de propaganda durante a I Guerra Mundial, o surgimento da profissão de relações públicas e as fissuras na confiança na democracia e no progresso econômico, parte dos jornalistas norte-americanos assumem uma atitude de suspeição. A desconfiança e a constatação da possibilidade de veiculação de versões diferentes de um mesmo acontecimento os levam a desenvolver uma visão subjetiva e a buscar procedimentos que os resguardem de possíveis manipulações. Louzada (2006, p.1)

De acordo com Marien (2012, p.139), apesar das fotografias serem publicadas em periódicos e revistas em meados do século XIX e as reportagens serem uma prática reconhecida, o termo “fotoperiodismo” (ou fotojornalismo) só apareceu em 1938, em alusão ao fotógrafo alemão Alfred Eisenstaedt, “cujas fotos da ascensão ao nazismo eram mais fortes que as palavras”. Este se antecipou à denominação em 1929, quando se registrou como “reportero y fotógrafo de notícias”.

O percurso da gênese do fotojornalismo até os dias atuais e os avanços tecnológicos obrigam, necessariamente, que os repórteres de imagem procurem conhecimento e atualização quase na mesma velocidade com que os novos produtos e técnicas surgem no mercado.

⁴ Tradução livre: (...) La fotografía atrae a muchas personas sin cultura que creen haber encontrado en esse oficio fácil de aprender, un medio de ganarse la vida, sin que nada les haya preparado para ejercerlo. A estas últimas se añade una nueva raza de reporteros, nacida en Italia en los años cincuenta, los paparazzi. Sus éxitos no hacen mas que aumentar la depreciación del oficio.

Alterações nas rotinas de trabalho, nos modos de produção, em campo ou na edição, apresentam desafios constantes para os profissionais que estão a viver a terceira revolução do fotojornalismo onde tudo é digital e veloz.

É esta dinâmica que observa-se com os primeiros campos de teste das câmaras digitais, situados por Giacomelli (2001, p.45), em seu artigo “Fotografia Digital e Fotojornalismo”, como o campeonato do mundo de futebol, em 1994. Através deste autor, podemos saber que a indústria da fotografia colocou seus novos modelos à disposição dos fotógrafos interessados em experimentá-los e que este teste não teve muito sucesso pois revelou que “(...) os equipamentos eram pesados, nada anatômicos e produziam imagens de baixa resolução”.

Entretanto, de acordo com Giacomelli (2001, p.45), o primeiro “teste rigoroso” de equipamentos digitais em cobertura foto-jornalística ocorreu no dia 28 de Janeiro de 1996. Fotógrafos da agência de notícias The Associated Press (AP) utilizaram máquinas digitais de última geração para cobrir a final do campeonato de futebol americano Super Bowl (Tempe, Arizona, EUA). Neste momento histórico, AP/Kodak/Nikon/Canon formaram um consórcio para adaptar os modelos das câmaras fotográficas convencionais de modo a operar com tecnologia e aparatos digitais, e reduzir assim a oposição dos fotojornalistas à nova tecnologia.

Considerando que a era digital trouxe equipamentos com dispositivos para fotografia e vídeo, por acréscimo, é pertinente observar que o repórter multimédia, conceito largamente conhecido, se depara com o desafio de desenvolver várias competências na defesa de seu posto de trabalho e na luta diária da liberdade de expressão. Esta convergência foi revista por alguns autores como Gradim (2003, p.117), no artigo *O Jornalista Multimédia do Século XXI*, apontando que o profissional será (e muitos já o são):

(...) o que trabalha sozinho, equipado com uma câmara de vídeo digital, telefone satélite, *laptop* com *software* de edição de vídeo e html e ligação sem fios à Internet. *One man show*, será capaz de editar notícias para vários media: a televisão, um jornal impresso, o site da empresa na Internet, e ainda áudio para a estação de rádio do grupo.

Procura-se abordar neste estudo o percurso da gênese, ou Pré-Revolução, à Terceira Revolução do Fotojornalismo, proposto por Sousa (2004), e refletida com base também em fatores externos (políticos, econômicos etc.) que podem influenciar não só os meios

como os profissionais por estarem diretamente ligados ao processo de produção dos jornais em qualquer formato, como a censura, as crises financeiras etc.

1.2. A fotografia como documento e estética e os gêneros fotojornalísticos

A fotografia começou a servir para documentar acontecimentos em meados do século XIX, segundo Sousa (2004, p. 11). “Nascida num ambiente positivista, a fotografia já foi encarada quase unicamente como o registo visual da realidade “verdadeira”, tendo nessa condição, sido adotada pela imprensa. No desenrolar da história, foram-se integrando determinadas práticas na atividade, tendo-se rotinizado e convencionalizado o ofício. Sousa é claro quando reflete que estes fenómenos foram agudizados pela erupção do profissionalismo fotojornalístico, na sua gênese.

Do género realista, do reino da verdade, o fotojornalismo passou ao reinado do credível, da verossemelhança. Surge, a partir daí, o fotodocumentalismo que, em pouco tempo, à vontade do registo vai sobrepor-se à beleza da arte. A ideia do fotógrafo-autor e artista, criador, original, como posiciona Sousa (2004, p. 12) deu lugar ao fotojornalismo em consonância com a visão da época, a ideia da construção social da realidade.

Sousa (2004, p.13) entende que é cada vez mais difícil precisar a noção do que é o fotojornalismo devido à multiplicidade de fotógrafos que reclamam do setor, “mas que nem sempre” apresentam unidade na expressão, convergência temática, técnica nas abordagens e pontos de vista. E vai além: “o fotojornalismo tem-se mesclado com a própria publicidade”, citando o exemplo das campanhas da Benetton que se utilizam de temas polémicos para vender o seu produto.

Desta forma, adota-se neste estudo a mesma linha conceitual de Sousa (2004, p. 13) do fotojornalismo “em seu sentido lato e em sentido restrito, sendo que, em qualquer caso, para se abordar o fotojornalismo tem que se pensar numa combinação de palavras e imagens: as primeiras devem contextualizar e complementar as segundas”.

Na concepção de Sousa, a foto-jornalística sem o texto complementar pode funcionar como índice, ícone ou símbolo, mas não consegue passar toda a informação no sentido convencional do jornalismo. A exemplo disso, defende que uma fotografia de guerra pode simbolizar todas as guerras mas não propriamente uma de um determinado lugar, se não estiver ancorada por um texto.

Sousa (2004, p.13 e 14) define que existem duas formas interpretativas do conceito de fotojornalismo: *latu-sensu* e *stricto sensu*, a saber:

Fotojornalismo (*latu-sensu*) – No sentido lato, entendo por fotojornalismo a atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou “ilustrativas” para a imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade. Neste sentido, a atividade caracteriza-se mais pela finalidade, pela intenção, e não tanto pelo produto; este pode estender-se das “*spot news*” (fotografias únicas que condensam uma representação de um acontecimento e um seu significado) às reportagens mais elaboradas e planeadas, do fotodocumentalismo às fotos “ilustrativas” e às “*feature photos*” (fotografias de situações peculiares encontradas pelos fotógrafos nas suas deambulações). Assim, num sentido lato, podemos usar a designação “fotojornalismo” para denominar também o fotodocumentalismo e algumas foto-ilustrativas que se publicam na imprensa.

Fotojornalismo (*stricto sensu*) – No sentido restrito, entendo por fotojornalismo a atividade que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (“opinar”) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico. Este interesse pode variar de um para outro órgão de comunicação social e não tem necessariamente a ver com os critérios de noticiabilidade dominantes.

Neste segundo ponto, especificamente, Sousa (2004, p.14), distingue as diferenças entre o fotojornalismo e o fotodocumentalismo, nas quais o primeiro se caracteriza pela atualidade, a linguagem do instante, e o segundo pela intemporalidade. E não só, o autor afirma que enquanto o fotojornalista “raramente” sabe exatamente o que vai fotografar, como e em quais condições vai encontrar o assunto de seu enfoque, o fotodocumentalismo tem todo um preparo na abordagem de seu tema. Pode-se dizer que são *backgrounds* totalmente opostos e observa-se, com certeza, que tratam de trabalhos distintos, embora com a mesma espinha dorsal: a imagem do real. Acrescenta-se que a “agenda” ou pauta, prevista na rotina de trabalho dos fotojornalistas, tem o papel de apresentar as diretrizes do assunto a ser coberto, assim como o campo de trabalho, a fim de que possa aumentar a sua margem de sucesso e satisfação durante a captação.

A fotografia trouxe consigo a discussão do realismo, de acordo com Freund (1993, p. 68). Os movimentos artísticos como o naturalismo, o pictoralismo, o futurismo, o expressionismo, o surrealismo, o construtivismo, o dadaísmo, entre outros, tiveram grande influência sobre a fotografia e, conseqüentemente, sobre o fotojornalismo, de acordo com Margarida Ledo Andión (1988), em *Foto-xoc e xornalismo de crise*.

As gravuras de madeira, as câmaras escuras, o *halftone* e as primeiras coberturas de guerra estão na gênese do fotojornalismo. Em meados de 1850, a fotografia já se beneficiava das noções de prova, testemunho e verdade, como espelho do real, segundo avalia Sousa (2004, p. 31). Roger Fenton, fotógrafo oficial do Museu Britânico, é considerado o primeiro fotojornalista europeu, quando foi convidado pelo editor

Thomas Agnew a cobrir a Guerra da Crimeia (1854-55), embora Sougez (*cit. in* Sousa, 2004, p.31) relembra que, segundo Newall, existiram daguerreótipos de soldados de guerra entre o México e os Estados Unidos já em 1848.

Esta cobertura de Roger Fenton, de acordo com Sousa (2004, p.32), demonstra clara e concomitantemente à primeira censura para a nova área profissional, visto que não trazia o horror da dor e da morte, apenas imagens de soldados sorridentes e campos de batalha sem cadáveres, ou na mais crua avaliação, da “falsa guerra”. Freund (1989, p. 108) comunga a mesma linha de análise: “A expedição de Fenton tinha sido encomendada na condição de que ele jamais fotografasse os horrores da guerra, para não assustar as famílias dos soldados”. Provavelmente, o primeiro fotojornalista que trouxe imagens de mortos em combate foi o britânico James Roberstson, na reportagem sobre a queda de Sebastopol (Sousa, 2004, p. 32).

A estética do horror, palco fecundo das guerras vivenciadas neste período, passou a figurar nos jornais atraindo maior audiência. Para os fotojornalistas, além do risco de vida na cobertura em campo, ainda era preciso fôlego para transportar o equipamento enorme e pesado, incluindo uma carroça-laboratório, como ocorreu com os profissionais que cobriram a Guerra da Crimeia, em que usava-se a técnica de colódio húmido, o que exigia que as fotografias fossem reveladas tão logo fossem tiradas. “Depois da fotografia a guerra nunca mais seria a mesma”, afirma Sousa (2004, p.36).

A estética da proximidade também pontuou as reportagens entre 1870 e 1871, período da Guerra Franco-Prussiana, em que são realizadas as primeiras fotografias de soldados lutando em campos de batalhas, detectando-se também a introdução do conceito de velocidade na fotografia europeia. Estéticas que, para além do registro fotojornalístico, colaboraram na identificação de pessoas (revoltosos radicais na barricadas) com vista à instauração de processos criminais que os levaram a execuções, como ocorreram com a cobertura da Comuna de Paris, em 1871, segundo revela Sousa (2004, p.37).

Neste mesmo ano de 1871 o jornal sueco *Nordisk Boktryckeri* publicou uma fotografia impressa juntamente com um texto, utilizando o processo de impressão em *halftone*, invenção de Carl Carleman, que viria a ser utilizada em vários países. A revista francesa *Le Monde Illustré*, em sua vanguarda de 1877, chegou a considerar que a fotografia, através da penetração massiva junto ao público, poderia tornar-se o meio mais poderoso para elevar culturalmente a humanidade, segundo Sousa (2004, p. 38).

A cronofotografia, registro de uma sequência de movimentos, também surge neste período do experimentalismo ou na gênese do fotojornalismo, como fez Edward Muybridge (1830-1904), ao conseguir captar com doze máquinas, controladas por obturadores elétricos, o trote e galope do cavalo do então governador da Califórnia, de acordo com Sousa (2004, p.38). Marien (2012, p.47) destaca que a ideia de colocar em movimento a imagem estática é “casi tan antigua como la humanidad”, recordando as imagens sequenciais pré-históricas de animais em cavernas que já davam este sentido, assim como o *zoótropo*, um brinquedo infantil do século XIX, cilíndrico, com pequenas imagens e que, acionado manualmente, fazia com que as imagens estáticas parecessem mover-se. Na era digital isto é possível até mesmo em telefones móveis com câmara, de acordo com Marien (2012, p.47).

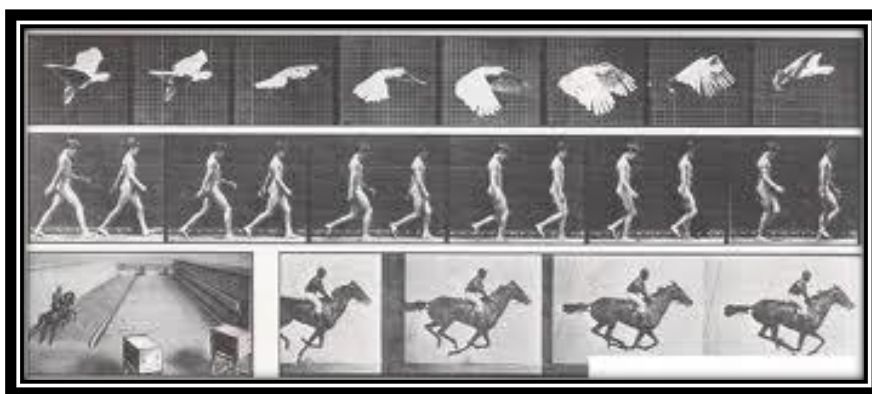


Figura 8 Exemplo da cronofotografia, na sequência de movimentos inferior, de Edward Muybridge (fonte da imagem: <http://www.moodle.ufba.br/mod/book/view.php?id=20980&chapterid=12722>).

Segundo Sousa (2004, p. 38), o *boom* da fotografia nota-se nas duas últimas décadas do século XIX, quando começam a surgir as primeiras revistas ilustradas com fotografias em diversas partes do globo, como a *Illustrated American* (EUA), a *The Photographic News* (Reino Unido) e a *La Ilustración Española y Americana* (Espanha). Nos jornais, a fotografia instantânea e o novo avanço tecnológico do *halftone* – embora com alto custo - permite que o fotojornalismo seja mais ágil e passe a ser produto quase indispensável para as notícias, conforme se observa a partir deste período.

Com o invento da película fotográfica em forma de tira, de George Eastman e W. Walter, em 1884, o fotojornalismo recebe por acréscimo o uso da fotografia como *self-medium*, obtendo um material mais manipulável e de mais fácil transporte do que as precursoras chapas de vidro ou metal. De acordo com Sousa (2004, p.41), Eastman inventa e fabrica a primeira câmara fotográfica Kodak, em 1888, o slogan publicitário é

claro: “*You press the bottom. We do the rest!*”. Daí para diante a fotografia torna-se acessível a amadores e profissionais, garantindo registros memoráveis de acontecimentos históricos, familiares e artísticos como um colossal boião de liberdade.

De acordo com Sousa (2004, p.49), os processos de reprodução tipográfica de fotografia que recorriam à gravação em linha sobre madeira não eram os mais indicados para a imprensa.

Os jornais e revistas tiveram que esperar anos para adaptar-se à tipografia da gravação fotomecânica, pelos clichês de cobre e zinco, especialmente, pelo *halftone*, procedimento capaz de decompor a fotografia numa trama de pontos que, depois de impressos, restituem à foto a sua identidade: os cinzentos são traduzidos em pontos negros e brancos que o olho humano mistura, restituindo a sensação do tom original.

A fotografia documental ou o que viria a ser considerada como fotodocumentalismo pode ser encontrada nas precursoras fotografias de viagens, de curiosidades etnográficas e humanistas, do colonialismo, da industrialização, da intervenção social, entre outras largamente conhecidas e reveladas por diversos autores. Certo é que o documentalismo procura dar ao leitor um testemunho e um compromisso social, embora entre a encenação ficcional e a pretensa subjetividade do documentário “não existe fronteira de princípio” (Pomar, *cit. in* Sousa, 2004, p. 49).

De acordo com Lombardi (2008, p.37), a gênese da fotografia documental está no documentarismo, que:

(...) tem como proposta narrar uma história por meio de uma sequência de imagens. Com sua especificidade centrada na aliança do registro documental com a estética, ela assume a função de fazer a mediação entre o homem e o seu entorno. É portanto, problematizadora da realidade social, e ao mesmo tempo, reivindicadora de um modo próprio de expressão.

Os fotodocumentaristas de 1930 levavam à máxima o tripé: “verdade, objetividade e credibilidade”, uma intenção que nunca pôde ser alcançada, de acordo com Lombardi (2008, p.38). A rutura de paradigmas que acontece no momento contemporâneo é abordada por Price (*cit. in* Lombardi, p.38) quando afirma que “o arquétipo projeto documental estava preocupado em chamar a atenção de um público para sujeitos particulares, frequentemente com uma visão de mudar a situação social ou política vigente”. Após os anos de 1950, os documentaristas já não tinham interesse na tarefa de mudar a sociedade e começaram a surgir novos trabalhos com outros enfoques e menos otimistas. Este trabalho era muito influente nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, e alguns chegaram a sensibilizar políticos e leis quando revelaram imagens de crianças a

trabalharem mais de 12 horas por dia, entretanto, não alcançavam o objetivo maior da proposta.

Garcia (2012, p.25), apresenta um exemplo característico da fotografia documental e histórico testemunhal, captada durante o assassinato do presidente do PRI, Alfredo Ruiz Massieu, e exposta na 1ª Bienal de Fotoperiodismo do México, na qual possui muitas leituras que podem levar a diferentes classificações. De acordo com este autor:

O documento de um acontecimento, de um momento que marcou e deixou uma marca indelével na história do México (**depoimento histórico**), a motivação e a emoção do fotógrafo que, através de um processo de síntese, quase instintivo, foi capaz de superar problemas técnicos da época, e a dinâmica da vertigem do inesperado, para produzir uma mensagem coerente, estruturada em algumas imagens (**fotojornalismo**)

As possibilidades que o autor aproveitou da série para obter um produto comercializável de imagens para o consumo na Mídia no momento da realização e posteriormente em sua oferta à televisão e aos meios impressos (**comercial**). As implicações políticas e sociais derivadas deste evento (**político social**) e a intenção, a criatividade e a ideologia pessoal com que assumiu o ato fotográfico (**autoral**).⁵

A linguagem jornalística procura gerar sentido com elementos específicos. Neste sentido, Sousa (2004b, p.65) sustenta que o texto, o enquadramento, planos e composição, profundidade de campo, movimentos, iluminação, entre outros, são elementos que contribuem para a fotografia ter sentido. O enquadramento concretiza-se em planos gerais, abertos, fundamentalmente informativos que apresenta localização concreta; os planos de conjunto, mais fechados, distinguem os intervenientes da ação e a própria ação; planos médios, relaciona o objeto com o sujeito, ou plano americano; fechando com o grande plano, que enfatiza particularidades mais expressivas do que informativas. Sousa (2004b, p.68) leva em consideração os ângulos de tomadas das fotografias, caracterizados pelo plano normal, paralela à superfície; plano picado, tomada de cima para baixo; plano contrapicado, tomada de baixo para cima.

“Não há uma única maneira de classificar os gêneros fotojornalísticos”, segundo Sousa (2004b, p. 89). Manuais e livros sobre fotojornalismo classificam os gêneros em notícias (*spot news*); *features*; retrato; ilustrações fotográficas; *picture stories* (que engloba foto-reportagem e foto-ensaio, podendo misturar as categorias), entre outras.

⁵ Tradução livre: El documento de un acontecimiento, de un suceso que marcó y dejó una huella indeleble en un momento de la historia de México (**histórico testimonial**), la motivación y la emoción del fotógrafo que a través de un proceso de síntesis, casi instintivo, logró sortear problemas técnicos del tiempo, y la dinámica del vértigo en lo inesperado, para producir un mensaje impecable coherente, estructurado en unas cuantas imágenes (**fotoperiodismo**).

Las posibilidades que aprovechó el autor de la serie para obtener un producto comercializable de imágenes para el consumo de los medios en el momento de la realización y posteriormente en su oferta a la televisión y los medios impresos (**comercial**). Las implicaciones políticas y sociales derivadas de este suceso (**político social**) y la intención, creatividad e ideología personal con que asumió el hecho fotográfico (**autoral**).

Concursos fotográficos estabelecem outra tradição de classificação dos gêneros, em função do tema.

Entre os gêneros baseados na tradição dos manuais, de acordo Sousa (2004b, p.90), o conceito da *spot news* é definido como fotografia única, de acontecimentos duros, frequentemente imprevistos; *general news*, ou notícias em geral, ou mesmo *photo opportunities (photos ops)*, que permitem planificação, como conferências de imprensa, instantes cerimoniais, posadas e que são o exemplo mais acabado e rotineiro da forma fotográfica das notícias em geral; o momento decisivo, ou *feature*, traz como conceito a fotografia que encontra grande parte do seu sentido em si mesma e exige ao profissional rapidez de ação idêntica à que lhe é exigida para as *spot news*, gênero utilizado no projeto Farm Security Administration e que confere maior liberdade artística e estilística na sua criação. O retrato, as ilustrações, as histórias em fotografias, a reconstituição são outros conceitos que englobam os gêneros fotojornalísticos. Sousa (2004b, p.89) reforça que “embora haja gêneros fotojornalísticos mais vinculados (...) há fotografias que dificilmente se podem classificar num gênero específico”.

No pensamento de Garcia (2012, p.31), os gêneros fotográficos diferenciam fotografia de fotojornalismo e de fotodocumentalismo. Por definição, o autor defende o fotojornalismo como: documento, expressão e comunicação. Nesta linha classifica-os por tema, função da utilização, objetivos comunicativos e expressivos, conteúdo editorial, elementos formais e compositivos e tecnologia utilizada para realizar e difundir.

De acordo com Garcia (2012, p.32), as fronteiras entre o fotodocumentalismo e o fotojornalismo são sutis e se entrelaçam:

Ao tentar definir ou delinear a natureza da fotografia documental, informativa ou jornalística, conluem uma variedade de conceitos independentes, relacionados e inclusive, contraditórios. Podemos afirmar que toda a fotografia, de qualquer gênero, é documental na medida que nos remete a um conceito, a uma fonte. Toda fotografia testemunha algo. São documentais, inclusive as conceituais, as montagens, os desenhos fotográficos, ou imagens localizadas em razão da arte abstrata. Com essa premissa e para enquadrar uma análise posterior, pode-se supor que o fotojornalismo abrange as imagens divulgadas pela mídia impressa, eletrônica ou virtual.⁶

⁶ Tradução livre: Al intentar definir o delinear la naturaleza de la fotografía documental, informativa o periodística confluyen una variedad de conceptos independientes, relacionados o incluso contradictorios. Podemos afirmar que toda fotografía, de cualquier género, es documental en la medida que nos remite a un concepto, a un origen. Toda fotografía testimonia algo. Son documentales inclusive las conceptuales, los montajes, los diseños fotográficos, o las imágenes ubicadas en los terrenos del arte abstracto. Con tal premissa, y para enmarcar un análisis posterior, podríamos asumir que el *fotoperiodismo* engloba aquellas imágenes difundidas por los medios masivos impresos, electrónicos o virtuales

As fotografias jornalísticas ou fotojornalismo para Garcia (2012, p. 34) são subdivididas em quatro gêneros: informativa, documental, ensaio e ilustração:

Assumindo que a fotografia é um meio de comunicação, um veículo para transmissão de mensagens, notícias, opiniões, e para motivar ou induzir atitudes e respostas no público leitor e que estes são a razão de existir dos meios, então fotografia e meio compartilham definições, pois ambas transmitem conceitos, informação e descrevem os atos dos fenômenos sociais. O que torna uma imagem jornalística é sua intenção comunicativa ao ser difundida como mensagem, como informação visual, coincidente em todo caso com a linha editorial e os objetivos do fotógrafo, jornalista ou meio. O fotojornalismo nos informa mediante diversas óticas.⁷

Os quatro gêneros do fotojornalismo, segundo Garcia (2012), p.34):

Fotografia informativa ou jornalística, publicada pelos meios com fins informativos e editoriais, a **fotografia testemunhal**, tradicionalmente denominada documental; o **ensaio**, forma autoral de expressão, opinião ou interpretação de atos e fenômenos que analisa temas em profundidade e gera uma mensagem complexa, baseada na opinião e interpretação pessoal do fotógrafo e a **foto ilustração**, descrita por Pepe Baeza, que complementa temas independentes ou não relacionados com a linha editorial dos meios.⁸

A retórica do fotojornalismo, segundo Garcia (2012, p.46) é definida pelos seguintes gêneros:

- **Foto-reportagem**: Relacionada com o fotojornalismo e a fotografia informativa. É o registro fotográfico de um acontecimento, notícia ou um fenômeno social de tal maneira que as imagens são suficientes, sem apelar ao recurso de integrar textos para transmitir o testemunho deste ato.
- **Foto notícia**: É uma imagem única que sintetiza e informa um evento ou um fenômeno social. A foto notícia, como a foto-reportagem, cumpre a sua própria função informativa, através de códigos visuais independentes, além de informações adicionais ou suplementares a partir de textos escritos.
- **Foto editorial**: É aquela que comunica o ponto de vista do fotógrafo ou o meio que a publica. Este tipo de fotografia analisa com profundidade um fenômeno social, um acontecimento, um evento, um personagem e uma situação para comunicar os elementos significativos dela derivados de uma filosofia ou ideologia particular. A fotografia editorial é uma fotografia que forma opinião.
- **Crônica fotográfica**: A fotografia, além de transmitir conceitos ou fatos, pode também contar histórias: narrar. A crônica contém afirmações e informações baseadas em histórias estruturadas em uma ordem de conceitos que correspondem a sequências de eventos, uma lógica narrativa ou simplesmente na hora certa.
- **O retrato**: Um mapa do retrato poderia ser a entrevista no jornal impresso. Em ambos, o jornalista ou o fotógrafo comunicam a essência de um personagem. Na entrevista, através de afirmações,

⁷ Tradução livre Asumiendo que la fotografía es un medio de comunicación, un vehículo para transmitir mensajes, noticias, opiniones, o para motivar o inducir actitudes y respuestas en el público lector y que éstos son la razón de existir de los medios; entonces *fotografía* y *medio* comparten definición, pues ambas transmiten conceptos, información, y describen hechos o fenómenos sociales. Lo que hace periodística a una imagen es su intención comunicativa al ser difundida como mensaje, como información visual, coincidente en todo caso con la línea editorial y los objetivos del fotógrafo, periodista o medio. El fotoperiodismo nos informa mediante diversas ópticas

⁸ Tradução livre: **Fotografía informativa o periodística**, publicada por los medios con fines informativos y editoriales; **la fotografía testimonial**, tradicionalmente denominada fotografía documental; **el ensayo**, forma autoral de expresión, opinión o interpretación de hechos y fenómenos que analiza temas a profundidad y genera un mensaje complejo basado en la opinión e interpretación personal del fotógrafo y la **foto ilustración**, descrita por Pepe Baeza, que complementa temas independientes o ajenos a la línea editorial de los médios.

declarações e opiniões do entrevistado; e no retrato por meios dos elementos visuais iconográficos que o definem.⁹

A fotografia concreta, de acordo com Marien (2012, p.195), e dentro do conceito de arte de Theo van Doesburg. “é uma ideia e uma prática consagrada a conceber e criar imagens puramente fotográficas”, ou de “grau zero”. Num primeiro momento estaria relacionada à teoria do instante decisivo, de Henri Cartier-Bresson e de outros conceitos como o *The Photographer's Eye*, de John Szarkowski (e os cinco elementos da fotografia), em que o aspecto do mundo se conserva dentro de um enfoque estilístico, entretanto, se diferencia, de acordo com Marien, porque “a fotografia concreta elimina estilos, sujeitos e pontos perceptíveis em favor de uma imagem fotográfica cuja única referência é ela mesma”. Os experimentalistas alemães dos anos 1920 e 1930 praticantes da fotografia concreta, combatiam o fotojornalismo narrativo e obras simbólicas.

Inventariar o mundo – colonial, industrial, cultural, etc - foi esta a pretensão de alguns autores ao longo da história da fotografia, embora utópica antes do invento do satélite, como é possível observar na obra de Edward Curtis, Adam Vroman, William Henry Jackson, Henry Mayhew, Richard Beard, Carlo Ponti, Padre Browne, Sir Benjamin Stone, Bellocq, entre outros fotodocumentalistas modernos. Sousa (2004, p.51) destaca que no ranking profissional, trabalhos fotojornalísticos como o de Riis e Hine deixaram marcas na história e seguidores, como faz na atualidade Sebastião Salgado, influenciados por projetos como o Farm Security Administration¹⁰, de 1930, largamente difundido na década de 70, de origem norte-americana e que consistiu em fornecer apoio a pequenos agricultores e reorganização das comunidades arruinadas pela Grande

⁹ Tradução livre: **Foto-reportaje:** Relacionado con el fotoperiodismo y la fotografía informativa. Foto-reportaje es el registro fotográfico de un acontecimiento, una noticia, o un fenómeno social de tal manera que las imágenes sean suficientes, sin acudir al recurso de integrar textos, para transmitir el testimonio de ese hecho.

La fotonoticia: Es una imagen individual que sintetiza e informa un hecho, un suceso o un fenómeno social. La fotonoticia, al igual que el foto-reportaje cumple su función informativa por sí misma, a través de códigos visuales independientes, al margen de la información adicional o complementaria de textos escritos.

Foto editorial: La foto editorial es aquella que comunica el punto de vista del fotógrafo o el medio que la publica. Este tipo de fotografía analiza con profundidad un fenómeno social, un acontecimiento, un suceso, un personaje o una situación para comunicar los elementos significativos de ella derivados de una filosofía o ideología determinada. La fotografía editorial es una fotografía que forma opinión.

Crónica fotográfica: La fotografía, además de transmitir conceptos o hechos puede también contar historias: narrar. La crónica contiene afirmaciones o informaciones basadas en historias estructuradas en un orden de conceptos que corresponden a secuencias de eventos, una lógica narrativa o simplemente en el tiempo.

El retrato: Una correspondencia del retrato podría ser la entrevista en el periodismo escrito. En ambos el periodista o el fotógrafo comunica la esencia de un personaje. En la entrevista, a través de afirmaciones, declaraciones u opiniones del entrevistado; y en el retrato a través de los elementos visuales iconográficos que definen su persona.”

¹⁰ Farm Security Administration: disponível em [http://www.infopedia.pt/\\$farm-security-administration-\(fsa\)](http://www.infopedia.pt/$farm-security-administration-(fsa))

Depressão, motivada pelo *crash* de Wall Street em 1929. Para documentar os trabalhos que tinham de ser empreendidos, Rexford Tugwell decidiu recorrer à fotografia contando com a colaboração de Roy Emerson Stryker e outros profissionais, acabando por reunir um dos mais significativos arquivos da história.



Figura 9: 1939, Agosto, fotografia de Dorothea Lange para projeto Farm Security Administration – fonte: Office of War Information Photograph Collection, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, DC 20540 USA.¹¹

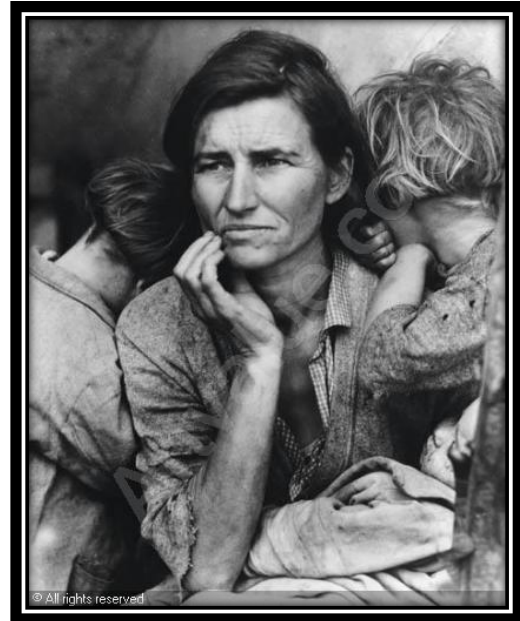


Figura 10: Fotografia de Dorothea Lange, do grupo de fotógrafos do Farm Security Administration photographs, "Migrant Mother.", (38), fonte: Swann Galleries, New York.¹²

Na atualidade, Sebastião Salgado, autor da figura quatro¹³, é um dos repórteres fotográficos contemporâneos mais respeitados no mundo. Em abril de 2001 foi nomeado Representante Especial da UNICEF,

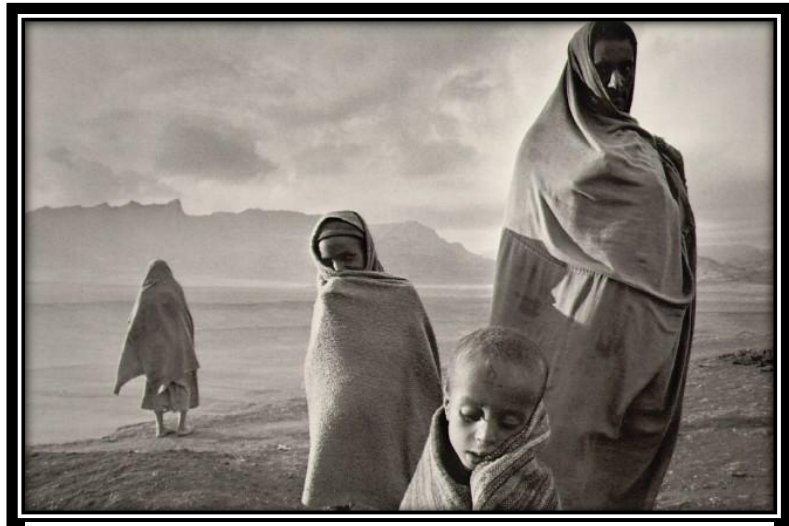


Figura 4: "Refugees in the Korem camp Ethiopia, 1984, Sebastião Salgado.

¹¹ Trabalho de Dorothea Lange, disponível em: <http://exit78.com/eyes-of-the-great-depression-004/>

¹² Trabalho de Dorothea Lange, disponível em: <http://www.artvalue.com/auctionresult--lange-dorothea-1895-1965-usa-select-group-of-farm-security-2659646.htm>

¹³ Foto de Sebastião Salgado <http://thephotographersgallery.org.uk/sebastiaosalgado>

dedicando-se ao foco nos deserdados do mundo. Cobriu conflitos, guerras, dedicou-se a causas humanistas. Seu trabalho está documentado em diversos livros e suas exposições percorrem vários continentes. Mais do que momentos decisivos, Salgado chegou a dizer que “(...) há vidas decisivas, com toda a sua cultura e toda a sua ideologia” (Sousa, 2004, p.51).

“Às vezes a fotografia não é suficiente. Mas a luta que travamos dá-me ânimo para fazer do mundo um lugar melhor”, escreve Salgado na contra-capla da coleção *Mestres da Fotografia* (2008). Nesta série é possível conhecer os diversos projetos em que esteve envolvido, o percurso de vida profissional como repórter fotográfico desde 1973, depois de ter-se doutorado em Economia. Salgado reportou a condição dos trabalhadores imigrantes europeus, cobriu as lutas de libertação de Angola e Moçambique, a Revolução dos Cravos, estava na América no momento do atentado ao então presidente Reagan; na América Latina registrou a situação dos camponeses e da resistência cultural dos índios face à sociedade industrial, é detentor dos mais respeitados prêmios de fotojornalismo como o World Press Photo, Kodak, Eugène Smith, Oskar Barnack, trabalhou para a Sygma, Gamma, Magnum, acompanhou a ONG Médicos sem Fronteiras no Chadi, Etiópia, Mali e Sudão, publicou livros como *Trabalhadores, uma Arqueologia da Era Industrial*, no qual reúne trabalho documental captado em 26 países de quatro continentes, mãos que trabalham, criou sua própria agência de fotografia em 1994, a Amazonas Images e seus mais recentes projetos são *Trabalhadores*, *Êxodos* e *Gênese*. É membro honorário da *American Academy of Arts and Sciences* e doutor honoris causa pela Universidade de Évora.

Neste sentido, surge uma inquietação de saber quais os estilos que os fotojornalistas do jornal *O Comércio do Porto* têm como preferência?

1.3. Rotinas de trabalho e riscos extremos

Diante da gênese do fotojornalismo que emergiu e se desenvolveu em cenários de guerras, é preciso ponderar que este tipo de trabalho apresenta risco de vida dentro de algumas rotinas de trabalho de um profissional, nomeadamente que se expõe em áreas de conflitos, guerras, manifestações e denúncias. Acompanhou-se, por exemplo, em 19 de Agosto de 2014, uma das formas mais violentas contra jornalistas, quando James Foley, há dois sequestrado com outros colegas por yihadistas, foi degolado, tendo a sua

execução difundida em rede através do You Tube, o que faz refletir sobre as condições de trabalho em situações extremas.



Figura 5 Larry Burrows, morto em Laos, Vietname, a 10 de Fevereiro de 1971 (fonte: Wikipedia).

Uma das mais recentes referências das condições de trabalho de muitos profissionais nesta última década, em campos de guerras e conflitos, apresenta em seu balanço centenas de mortos e a inexistência de responsabilidades. “Tragicamente, a probabilidade de os executores serem levados à justiça é praticamente nula. A impunidade estimula os assassinatos”, declarou o *International Press Institute* em recente artigo que é observado neste tópico.

Na primeira década do século XXI, Bauret (2006, p. 34) apontava que os fotógrafos participam em todos os conflitos que acontecem, em terra, no mar e nos ares, “mais ou menos protegidos, mais ou menos respeitados”, citando a recente associação destinada a defender os seus direitos, “Repórteres sem fronteiras”, como uma das alternativas.

De acordo com os estudos de Bauret (2006, p. 34), o número de profissionais mortos em coberturas de guerra fazem surgir autênticos heróis modernos “como o norte americano Larry Burrows, morto no Vietname”, o francês Gilles Caron, desaparecido no Camboja, Robert Capa, entre outros.

Neste contexto, conhece-se os dados mais recentes, de janeiro de 2012, do Observatório de Imprensa de Viena - Áustria (*International Press Institute – IPI*), publicado no InfosurHoy, que apresenta um número de 103 jornalistas mortos em 2011, com o México a liderar maior incidência (10 mortos), portanto, o País mais perigoso para o trabalho da mídia, ficando o Iraque em segundo (9), a maioria relacionada a explosões de bombas; seguido de Honduras, Paquistão e Iemên, com 6 mortos cada, e Líbia e Brasil, com 5. No Norte da África e Oriente Médio, as mortes ocorreram durante as revoltas da Primavera Árabe. “Na África subsaariana, Rússia e no Paquistão, os repórteres foram vítimas de assassinatos por encomenda”.

De acordo com as informações, o número de mortos foi o segundo maior registrado depois de 2009, quando 110 jornalistas foram mortos em serviço. “Quase todos os jornalistas mortos em 2011 eram repórteres e cinegrafistas que cobriam conflitos, corrupção e outras atividades locais.

A tendência, ainda segundo o Instituto, é o aumento da violência contra os jornalistas no Hemisfério Ocidental, conclamando os governos a respeitarem os direitos da mídia ao livre exercício da profissão.

De acordo informações de Müsell (2013), da ONG Repórteres sem Fronteiras, em 2013 houve uma queda de 20% no número de jornalistas mortos comparativamente a 2012 (88), totalizando 71 em exercício, mas cresceu o índice de agressões e sequestros. Os principais problemas surgem na cobertura de guerras, conflitos políticos, violência urbana e ditadura, chegando a registrar 2.160 agressões em todo o mundo. O Brasil não estava mais na lista dos cinco países mais perigosos do mundo, liderado pela Síria, mas estava no ranking de mortes de jornalistas na América Latina, com 5 mortos e cerca de 114 feridos em manifestações populares.

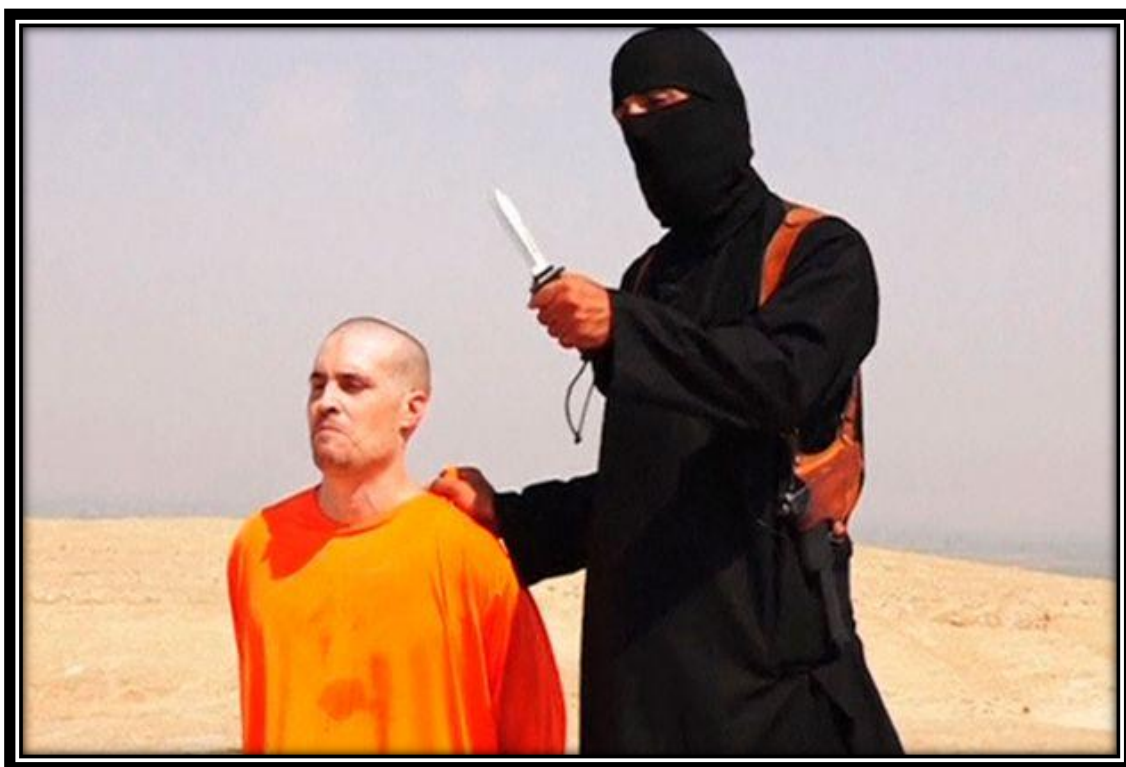


Figura 5.1. : O jornalista norte-americano James Foley, sequestrado e degolado em 19.08.2014 por jihadist. Sua execução foi veiculada em rede, no You Tube, e chocou o mundo. Fonte: <http://www.mirror.co.uk/news/world-news/american-journalist-james-foley-beheaded-4076534>, foto Reuters.

Em Portugal, apesar das manifestações populares normalmente serem pacíficas, como se observa, há momentos de tensão em que os confrontos entre manifestantes e policiais acabam por atingir também os profissionais que estão em pleno exercício da sua função, como o recente caso da jornalista Patrícia Melo, agredida por policial, durante Greve Geral de Março de 2012, em Lisboa.



Figura 5.2.: A jornalista Patrícia Melo, da AFP, agredida pela polícia em manifestação popular em Março de 2012, em Lisboa (foto Reuters).

Um pouco distante da realidade na cobertura de temas polémicos acima descritos e no aprofundamento teórico sobre as rotinas de produção, os processos convencionalizados e mecanicistas a que os jornalistas recorrem, definidos como rotinas de trabalho, ajudam os profissionais a construir sentido para o mundo e interpretar situações ambíguas, como já foi explicado por Tuchman, Kidder e Judd (*cit.in* Sousa, 2006, p.138).

Enquanto padrões comportamentais estabelecidos, as rotinas, de acordo com Sousa (2006, p.139), “asseguram ao jornalista, sob a pressão do tempo, um fluxo constante e seguro de notícias e uma rápida transformação do acontecimento em notícia”. Entretanto, como alerta o autor, este mecanismo não o torna instrumento perfeito, mas o situa mais próximo possível do profissionalismo. De organização para organização e de modelo de negócio para modelo de negócio, de revolução para revolução, as rotinas podem variar em seu formato e modelo, mas implicam em um elemento comprovativo de que a maior parte do trabalho jornalístico não decorre de uma “pretensa capacidade

intuitiva para a notícia, nem de um hipotético “faro” jornalístico, mas sim de procedimentos rotineiros, convencionais e mais ou menos estandardizados de fabrico da informação da atualidade”, Sousa (2006, p.139).

Neste sentido, pode-se entender que as rotinas de produção dos fotojornalistas foram se alterando em função das revoluções, ao nível técnico e do cotidiano pois com o advento dos equipamentos analógicos e posteriormente digitais, a captação, a revelação e ampliação dos negativos, a digitalização, o laboratório e a difusão alteraram-se drasticamente com alguns processos que automaticamente foram abandonados e substituídos por novos e que trouxeram, inclusive, maior agilidade para o profissional.

Neste sentido, surgem as perguntas: como eram as rotinas de trabalho dos fotojornalistas do jornal *O Comércio do Porto*? Sofreram pressões de ordem laboral, ideológica? Quais eram as dificuldades do departamento fotográfico na era analógica e digital? E as mudanças vivenciadas?

1.4. Conceitos da imagem foto-jornalística

Como já visto anteriormente, o conceito de fotografia jornalística nasce na Europa com a Guerra da Crimeia (1853-1856), em 1855, registrada através do fotógrafo Roger



Figura 6 Para registrar a guerra, Fenton necessitava de uma carroça só para acomodar o equipamento e o laboratório – (imagem Biblioteca do Congresso Americano, fonte: <http://veja.abril.com.br/blog/sobre-imagens/classicos/roger-fenton-e-a-guerra-da-crime>).

Fenton, seguidas por outras como a Guerra da Secessão (1861-1865), nos EUA, destacando-se imagens de Matthew Brady e Alexander Gardner

De acordo com Bauret (2006, p. 33), o aperfeiçoamento da fotografia instantânea, por volta de 1880, permitia uma visão mais dinâmica do acontecimento. Mais tarde, em 1925, quando as máquinas se tornam verdadeiramente manejáveis, como o advento da alemã Leica, “a guerra transforma-se num dos temas privilegiados do repórter: isso porque a ação permite imagens espetaculares, sensacionais, e porque o público, na sua maioria, é por elas atraído”.

O fotojornalismo moderno acaba por emergir na Alemanha, segundo Barbosa (2010, p. 81), em 1928, através do fotógrafo Erich Salomon, ao ter publicado na *Berliner Illustrierte*, imagens tiradas num tribunal, na cobertura de um processo de assassinato, defendendo que na medida em que a técnica fotográfica foi aperfeiçoando-se, o fotojornalismo foi adquirindo a mobilidade que lhe permitia satisfazer a indústria da comunicação.

Independente do suporte analógico ou digital, Barbosa (2002, p. 87) é categórico ao afirmar que vivemos a “era da imagem”. Em tese, afirma que “em fotografia a máquina não é mais importante do que o fotógrafo que a segura nas mãos: por detrás da máquina há uma gramática e uma retórica, uma técnica de registro e uma arte de sugestão”.

De acordo com sua análise, Barbosa (2002, p. 90) afirma que “quando o fotógrafo de um jornal utiliza a câmara, a função referencial é a mais importante”. Reforça também que quanto menor for a intervenção humana, quanto menos retórica for a imagem obtida, mais confiança deposita-se nela. “Será este o nível que chamaremos “grau zero” da imagem fotográfica: onde a referencialidade é máxima e onde a fotografia assume todo o seu valor probatório ou testemunhal”.

A linha teórica de Barbosa (2002, p.93) indica que, em princípio, “não pode haver fotografia de um objeto inexistente” e vai mais além ao afirmar que a fotografia revela o fenómeno sutil que é a existência deste objeto. É um referencial como “ter estado lá” dos objetos, quando foram fotografados, que dá o valor probatório tão particular à imagem fotográfica.

Neste sentido se poderão interpretar as palavras de Abraham Moles quando afirma: “Apesar de existir um olhar humano testemunhando o que a objetiva enfrenta, na verdade não é o fotógrafo quem faz a fotografia – é a natureza”. A isto se chamará aqui de fotografismo.

As evoluções da fotografia não alteraram o seu carácter indicial, como afirma Barbosa (2002, p.102): tanto na velha “imagem química”, como na nova “imagem digital”, o seu carácter indicial permanece inalterado. Somente os processos técnicos de registro se alteraram: a imagem é na mesma formada à custa de leis naturais: o registro de luz pois a própria raiz etimológica de sua palavra a comprova: *photo* (luz) + *graphein* (escrita, registro).

Aos desvios de conceito ou mais precisamente sobre o paradoxo de que a fotografia pode mentir ou criar ilusão, Barbosa (2002, p.104) é categórico: “É óbvio que por trás

da câmara está sempre o fotógrafo: e se a fotografia mente, não é ela que mente, quem mente é o fotógrafo”.

De acordo com Barbosa (2002, p.104), a câmara é um artefacto humano e depende da intervenção do homem:

(...) por alteração das lentes de objetiva, pode distorcer-se o “grau zero” do “olho humano tomado como modelo: mas pode também haver intervenção sobre a “retina” da máquina, quer dizer, sobre a película (caso da foto-montagem); para além destas intervenções mecânicas, pode haver ainda efeitos puramente retóricos que distorcem a nossa visão habitual e codificada das coisas (ângulos de visão, efeitos de luz, enquadramento especiais, etc.).

Para os profissionais estes efeitos são facilmente reconhecíveis, mas segundo Barbosa (2002, p.104) o mesmo não acontece ao espectador incauto: “daí que este, confiante na boa fé do fotógrafo, e crente no mito da “transparência fotográfica”, quer dizer, no grau-zero da sua referência”, caso contrário, pode ser induzido em erro.

A natureza da imagem fotográfica revela muitas faces e merece maior aprofundamento em sua análise. Rodrigues (2010, p. 85) refere que:

O facto de ser uma representação da aparência das coisas torna-a enganadora ou falaciosa, dando a ver não a verdadeira essência dos seres, mas um simulacro que confere à imagem uma natureza ambivalente. Mas, apesar de proscrita, em nome da verdade inacessível, que simula e dissimula, a imagem é, ao mesmo tempo, fascinante, pelo fato de possuir a capacidade ilusória de fazer crer na presença desejada da realidade ausente que imita. É nesta ambivalência que consiste a dimensão mimética da imagem fotográfica. (...) De facto, a imagem fotográfica não é a coisa representada, mas um índice de algo ausente, que se ausenta precisamente na sequência do próprio ato fotográfico.

Ainda de acordo com Rodrigues (2010, p.85):

(...) a escolha do objeto a fotografar, o ângulo de tomada de vistas, o enquadramento e a distância da objetiva resultam das escolhas e da intervenção do fotógrafo e da sua relação com o modelo. A imagem não é, por isso, reprodução da realidade, mas criação de um ponto de vista ou de uma perspectiva que o fotógrafo adota da realidade.

Dubbois (*cit. in* Rodrigues, 2010, p.86) define que a fotografia revela-se como um ato que “fraciona, retira, extrai, isola, capta, recorta uma porção de extensão”. Este pensador recenseou três índices fotográficos com o fora de campo: “os indicadores de movimento e de deslocação, os jogos de olhar das personagens e os elementos ligados ao *décor*”.

Mary Warner Marien apresenta em livro *100 Ideias que mudaram a fotografia*, num trabalho que desvenda desde a câmara escura até a imagem digital. A autora passeia pela técnica, estética, conceitos, movimentos culturais de influência e ruturas, que

podem auxiliar a compreensão sobre os avanços da fotografia desde os primórdios, com seleção de imagens para cada uma das 100. De acordo com Marien (2012, p.7):

Se compararmos com outras artes visuais, a fotografia é um meio jovem, aberto a experimentar coisas novas. Vimos como esta disciplina se uniu ao periodismo, as viagens, a ciência, a medicina e a arte. Embora estes diferentes gêneros têm se desenvolvido de maneira independente, se fundamentam em algumas ideias básicas da fotografia, como a objetividade e o realismo. O meio tem consistência mas não exclusividade. Atualmente, as diferentes fotografias se mantem unidas pela forma em que o público entende e utiliza o meio, mais que uma definição tecnológica.¹⁴

A 66ª ideia de Marien (2012, p.138 e p.139) trata do fotojornalismo, do repórter ao artista. A autora destaca que, ao longo do Século XX, “as responsabilidades dos fotógrafos da indústria da informação aumentaram e mudaram em resposta às inovações tecnológicas à nova cultura visual que demandava bilhões de fotografias”.

A profissão, que surge no século XIX, é caracterizada por Marien (2012, p.139) na primeira metade do século XX como sendo de profissionais que utilizavam sua própria linguagem visual para transmitir ideias sobre um determinado tema. “O primeiro método equivalia a um estilo sem estilo, que havia surgido ao estar no lugar adequado e no momento oportuno”, refere. A foto era tomada no local e com o tempo, como percebe Marien, o possível descuido com as normas de composição e as fortes expressões humanas se converteram em um estilo em si mesmo, que asseguravam a sua autenticidade. Em contraste, os fotojornalistas de revistas passaram a desenvolver uma linguagem mais moderna, utilizando linhas nítidas e sombras deliberadamente fortes para sugerir uma ordem subjacente das coisas, além do papel de intérprete, e não só de registrador, do repórter. Em defesa da teoria de Cartier-Bresson, afirma que o instante decisivo fez avançar o fotojornalismo moderno, a reboque das inovações tecnológicas.

Para Marien (2012, p.139), estes e outros enfoques editoriais funcionavam com a arte e as ideias e foram chaves para a invenção da foto-reportagem, florescendo revistas europeias e estadunidenses até seu desaparecimento ou redução na década de 1970.

Ao futuro da fotografia, o professor e fotógrafo Tod Papageorge parafraseou a famosa sentença de Luís XV: “Après moi le déluge” (Depois de mim, o dilúvio”). Marien (2012, p. 7) afirma que a união entre a imagem estática e a em movimento tem sido uma meta

¹⁴ Tradução livre: Si la comparamos con otras artes visuales, a fotografia es un medio joven, abierto a probar cosas nuevas. Hemos visto cómo esta disciplina se unía al periodismo, los viajes, la ciencia, la medicina e el arte. Aunque estos géneros dispares se han desarrollado de manera independiente, se fundamentan en algunas ideas básicas de la fotografía, como su objetividad y su realismo. El medio posee coherencia, aunque no unicidad. Actualmente, la diferentes fotografías se mantienen unidas por la forma en que el público entiende y utiliza el medio, más que por una definición tecnología.

constante e converteu-se numa realidade com as câmaras de gama alta e se estende rapidamente às versões mais baratas. “Además, la integración de fotografías históricas y en tiempo real se há materializado en los sistemas de información geográfica (SIG)”, defende. Desta maneira, o resgate nostálgico das fotos antigas pode até ser utilizado através de programas específicos para o efeito.

Nesta linha, surge a seguinte pergunta de investigação: qual o estilo preferido dos fotojornalistas entrevistados, que trabalharam no jornal *O Comércio do Porto*?

1.5. Autoria e valorização profissional

A atividade singular do fotojornalista exige na era digital formação específica para o domínio das linguagens, técnicas e equipamentos fotográficos, condições ideais para desenvolver as potencialidades em diferentes meios e contextos cada dia mais voltados a grupos multimidiáticos. Por outro lado, num dos campos da valorização profissional do fotojornalista estão os dispositivos legais que existem na sociedade contemporânea e que atuam como “guardiães” dos trabalhos publicados, na esfera do direito autoral, onde existem representações institucionais próprias que os representam, e isto é de conhecimento geral.

No final da década de 1920 e meados da década de 1930, o desenvolvimento do fotojornalismo deu-se não só pelos avanços técnicos que iam surgindo, como o desenvolvimento da prática do fotojornalismo, como a publicação das revistas “Vu”, em França e “Life”, nos EUA, totalmente concebidas à volta da fotografia. Como observa Bauret (2006, p. 35), “Gisèse Freund sublinha, na sua obra *Photographie et Société*, a importância que estes dois títulos tiveram no mundo da fotografia. (...) Foi nesse momento que começou a existir a profissão de repórter, no sentido moderno”.

Com a expansão da fotografia nos jornais e nas revistas neste período (décadas de 20, 30 e 40 do Sec. XX), segundo explica Bauret (2006, p. 36), e num momento em que, especialmente a Imprensa americana e francesa “é rica e poderosa”, (...) deu a alguns fotografos a ideia de agruparem-se em agências para melhor se defenderem e venderem o seu trabalho”. Como exemplo, cita Robert Capa que, ao lado de outros colegas fundou, em 1947, a agência Magnum e, neste contexto, este serviço passou a ser ampliado em diversos países do mundo.

Em sua análise, Bauret (2006, p. 36), entende que apesar da câmara ser

(...) cada vez mais manejável, existem ainda situações em que o fotógrafo chega sozinho ao terreno, em que continua a ser o único que pode dar uma imagem apropriada do acontecimento, no seu conjunto ou em algum dos seus aspectos. (...) Cada modo de expressão tem os seus limites e as suas competências particulares e privilegiadas.

A assinatura do profissional em peças publicadas, que pode ou não estar no contexto da notícia, não só identifica o autor da obra como também sinaliza “quem deve ser responsabilizado por possíveis contestações ou queixas”, de acordo com Christofolletti (2006, p.9). Segundo este autor, não existe uma prescrição exata dos critérios que levam à assinatura de uma obra e no fotojornalismo pode acontecer os veículos deixarem de dar o crédito do fotógrafo, por exemplo, em detrimento da agência fornecedora. Acrescenta-se que ainda hoje, o que se observa, a olho nu, é que não há ainda uma normatização para assinaturas em diversas plataformas da comunicação social.

Christofolletti elenca cinco formas de ocorrências de assinaturas do trabalho jornalístico que podem ser compreendidas também para o fotojornalismo, funcionando como: impressão digital do jornalista sobre sua produção; dispositivo de revelação ao público; instrumento de responsabilização; dispositivo retroalimentador da credibilidade profissional; e distinção de mérito.

Neste contexto, Christofolletti (2006, p.18), indica dois critérios a serem considerados para se efetivarem as assinaturas (texto, edições, som e imagens): a legitimidade, “que atesta os lugares de fala institucional e profissional do jornalista”, e a segunda, “a capacidade, que certifica habilidades ou aptidão para bem narrar”, e ainda outra: “autoridade, que é atribuída a alguém por um ou mais fatores que o colocam em vantagem”.

A mensagem de Christofolletti (2006, p.18) é clara: “(...) não se dá ouvidos àquele que não respeitamos, que não reconhecemos como sujeito autorizado a dizer, com autoridade para tal”. O teórico afirma que “em pelo menos duas ocasiões da prática jornalística o repórter se reveste de uma autoridade de fala que o distancia dos seus colegas: na qualidade de especialista ou na de testemunha do fato”.

O conceito chinês que “uma imagem vale por mil palavras” é abordado por Martins (2006, p.149), jornalista e *ombudsman* (ou provedor) de periódico português, como válido porque a imagem tem poder. “É um misto de verdade e de metáfora, bem ao gosto oriental; vale o que valer a imagem, sem depreciar a beleza da palavra”.

O fotojornalismo de autor, no qual o profissional tem a liberdade de criar a sua narrativa visual e também de texto, se for preciso, propõe intrinsecamente maior controle de sua obra, desde a edição até a ordenação das sequências. E nesta linha, de acordo com Marien (2012, p.139), algumas agências de fotografia foram criadas para proporcionar aos fotógrafos maior controle sobre as assinaturas e apresentação. Após o lançamento da televisão, a preto e branco, na década de 60, a fotografia como resposta surge em cores e o fotojornalismo se concentra na atualidade, chegando junto, em 1990, ao sistema digital, combinado com transmissão e impressão.

Segundo Fabris (2004, p.1), a questão dos direitos de autor “está indissoluvelmente ligado ao reconhecimento da figura do autor”. Desde a era oitocentista, os fotógrafos “são obrigados a travar uma longa batalha judicial para serem reconhecidos como autores, uma vez que a fotografia não era considerada arte, mas antes uma apropriação do real”.

Em Portugal, a entidade que está ligada às obras dos autores é a Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), cooperativa de responsabilidade limitada, fundada em 1925 para a Gestão do Direito de Autor. No *site* da SPA é possível conhecer a sua missão: autoriza a utilização das obras dos titulares de direitos de autor que representa (nacionais e estrangeiros, quer sejam autores, seus sucessores ou cessionários); fixa as condições dessa utilização; cobra os direitos correspondentes a essa utilização; distribui os montantes cobrados, após dedução das comissões pelos titulares dos respectivos direitos. Desempenha funções de carácter social, cultural e mutualista.

Sena (1991, p.5) observava já na década de 90 que em Portugal as fotografias eram publicadas “sem qualquer autorização, sem a referência do seu autor, sem respeitar enquadramentos originais. Compram-se arquivos aproveitando a ignorância dos seus proprietários”. Em nota, no seu livro *Uma História de Fotografia*, Sena (1991, p.8) reforçava que em Portugal “a investigação fotográfica é quase nula”, limitada à publicação de alguns artigos em jornais ou revistas e comunicações dispersas sem o apoio de qualquer sistematização bibliográfica ao nível de autores e obras.

Neste item surgem as seguintes perguntas: As fotografias eram assinadas no jornal *O Comércio do Porto*? Os fotojornalistas que trabalharam no jornal foram valorizados em função da atualização das suas competências diante das inovações tecnológicas?

1.6. Memória

Na linha de pensamento de Silva (2006, p.64), “os arquivos surgiram com os próprios órgãos de informação e foram desenvolvendo a sua atividade de produção de notícias, sejam elas impressas, radiofônicas ou televisivas”. A esta principal tarefa de memória, os arquivos funcionam como recuperação de notícias, é fonte de informação, sendo prática comum dos repórteres recorrerem aos arquivos na elaboração de suas peças, caso seja necessário.

No processo fotográfico, o arquivo depende de seu suporte. No caso analógico, já superado, os negativos, ou películas fotográficas, após utilizadas devem ser devidamente acondicionadas para manter a qualidade do original mesmo após anos da sua produção. Em papel, ou positivo, o arquivo fotográfico deve seguir o mesmo princípio anterior, com durabilidade inferior. No modelo digital, os arquivos das imagens devem ser preservados em mais de uma memória externa a fim de salvaguardar possíveis danos nos equipamentos e perda de originais. De acordo com Waters (2001, p.14), “A deterioração de um documento devido à idade, à acidez ou à utilização excessiva limita tanto o acesso físico quanto o acesso intelectual ao mesmo.”

“Cada arquivo é um espelho de memória do órgão a que está associado”, de acordo com Silva (2006, p.64), e o sistema digital é responsável por um dos mais completos desde os primórdios devido à sua diversidade de informação produzida e fácil acesso, diferente de outros formatos que dependem de processos mais morosos e burocráticos na sua obtenção, para além de ocupar menor espaço físico de armazenagem. Desta forma, “os principais órgãos de informação têm vindo a converter os seus arquivos de papel, cassetes, filmes e microfímes em formato digital”, reforça Silva (2006, p.65). O sistema digital também preserva as reproduções originais sem danos pelo manuseio em determinados suportes, como o de papel, por exemplo. Este autor também destaca que o crescimento potencial de arquivos no sistema digital é mais elevado que os seus congêneres. No caso específico do jornal *online*, o arquivo pode ser considerado uma fonte de rendimento através do acesso pago, como já preconizava Philip Seib (*cit. in* Silva, p.65) na virada do milênio. Funcionam como verdadeiros *dossiers* temáticos.

Como destaca o catedrático José Marques (*cit.in* Silva & Ribeiro, 2008, p.12), a base da Ciência da Informação está nos domínios da Biblioteconomia (geral e especializada), da Arquivística e da Documentação, práticas gradualmente desenvolvidas desde a

Revolução Francesa, nos finais do século XVIII. Os novos caminhos, a partir da segunda metade do século XX registram importante marco de referência na transformação da “documentação em Ciência da Informação”, na sequência da International Conference on Scientific Information, realizada em Washington no ano de 1958. Nos domínios da filosofia do conhecimento, Marques indica no recente livro o método quadripolar para a construção científica da Ciência da Informação: epistemológico, teórico, técnico e morfológico; nos ecos dos pensadores como Platão.

Outro ponto a ser considerado encontra-se nas referências sobre o regulamento do estágio de arquivistas, aprovado em Portugal por decreto de 10 de Setembro de 1914, como apontam Silva e Ribeiro (2008, p.143), é possível perceber as etapas da preparação e da prática do trabalho dos arquivistas, que vão desde acomodação de documentos em suportes adequados para conservação, meios de evitar riscos, restauração; em arquivos históricos, inventário, índices, entre outros: em sua administração, a necessidade de registros de entrada, documentos destruídos, extraviados; com balanço anual; contabilidade; relações com o público; entre outros, fechando com a parte prática, a inventariação.

De acordo com Baruki (2007, p.107), responsável pelo Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE/Brasil), o aperfeiçoamento desta área tem sido alvo de debates constantes no cenário internacional e visa discutir as condutas adotadas em projetos em andamento, com base em experiências de sucesso do setor. O CCPF/FUNARTE é um centro de referência na área e a instituição responsável pela implantação e consolidação da conservação fotográfica no Brasil. Com atribuições de preservar a memória fotográfica brasileira, fomentar e criar núcleos regionais, formar pessoal técnico especializado, pesquisar e estabelecer procedimentos, soluções, sistemas e métodos para a conservação e difundir estas informações.

Neste sentido, o objetivo da abordagem e levantamento sobre o acervo fotográfico do jornal *O Comércio do Porto* é delineado no segmento de orientação técnica na qual procura localizar o seu paradeiro, identificar os processos de arquivo, da estrutura dos materiais fotográficos utilizados (películas, papel, placas), deteção da conservação dos originais.

De acordo com Marien (2012, p. 124), Louis-Jacques-Mandé Daguerre afirmou que a fotografia permitiria às pessoas criar coleções de todo o tipo. Na linha de pensamento do colecionismo fotográfico, somente após um século da invenção da fotografia é que os museus passaram a interessarem-se por elas, surgindo inclusive as primeiras empresas comerciais especializadas como a Keystone View Company, que chegou a adquirir volumosos inventários de produções fotográficas estereoscópicas.

À escala mundial, é pertinente acrescentar que museus como o Albert Museum de Londres, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e bibliotecas como a Biblioteca Nacional de Paris e a do Congresso de Washington DC, realizaram grandes projetos de recuperação fotográfica de interesse nacional, a partir de esforços levados à cabo por sociedades fotográficas, como destaca Marien (2012, p. 125), que incentivaram outras instituições a empreenderem projetos similares em todo o mundo.

Em sintonia com o discurso público de Disdéri (*cit. in* Marien, 2012, p.124) sobre a ideia de uma educação democrática em colocar a informação fotográfica à disposição de todos, surgem as seguintes problemáticas e que não foram respondidas: Onde está o arquivo fotográfico do jornal *O Comércio do Porto*? Em que estado de conservação/preservação se encontra? Há intenção do grupo detentor do título em disponibilizá-lo para acesso público, como foi feito com os exemplares do jornal?



Figura 5.3.: Ilustração digital.

Capítulo II - Revoluções do foto/jornalismo

Darwin aproveitou a reputação da objetividade da fotografia e a utilizou para dar a suas ideias aparência de verdade – Mary Warner Marien (2014, p.74) ¹⁵

No giro teórico da fotografia, enquanto alguns cientistas tentaram eliminar toda a subjetividade e interpretação da fotografia científica, outros, como Darwin, utilizaram-na como evidência científica objetiva, segundo Marien (2014, p.75), a fim de encontrar vestígios do processo da evolução humana. As teorias da evolução tergiversaram para “respaldar propósitos imperialistas mediante a descrição dos povos no ocidente como inatos e permanentemente inferiores, aprisionando-os abaixo da escala evolutiva que necessitava de instrução e governo” em nome do progresso. De acordo com esta autora:

À medida que a teoria da evolução se transformava no darwinismo social, a fotografia se pôs cada vez mais ao serviço de visualizar a supervivência dos mais aptos através de cálculos visíveis de corpos no ocidente. ¹⁶

Na linha de pensamento de Khun (2003, p.13) paradigmas são “as realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma ciência”. No seu ensaio, este autor detecta a importância de considerar como revolução científica “aqueles episódios de desenvolvimento não-cumulativo, nos quais um paradigma mais antigo é total ou parcialmente substituído por um novo, incompatível com o anterior” (2003, p.125).

Mais adiante, o ensaio leva o filósofo (Kuhn, 2003, p.129) a refletir que uma nova teoria não precisa entrar necessariamente em conflito com qualquer das suas predecessoras, pode inclusive ser de um nível mais elevado que o anterior, “capaz de integrar todo um grupo de teorias de nível inferior, sem modificar substancialmente nenhuma delas”.

De acordo com este pensador, as revoluções científicas “precisam parecer revolucionárias somente para aqueles cujos paradigmas sejam afetados por elas”. Para descobri-las, segundo o pensamento de Kuhn (2003, p.128), é preciso examinar “não apenas o impacto da natureza e da lógica, mas igualmente as técnicas de argumentação

¹⁵ Tradução livre: Darwin aprovechó la reputation de objetividad de la fotografía y la utilizo para dar a sus ideas apariencia de verdade.

¹⁶ Tradução livre: A medida que la teoria de la evolution se transformaba en el darwinismo social, a fotografia se puso cada vez más al servicio de visualizar la supervivência de los más aptos a través de cálculos visibles de cuerpos no ocidente.”

persuasiva que são eficazes no interior dos grupos especiais que constituem a comunidade dos cientistas”.

Ao debruçar-se sobre as revoluções como mudanças de concepção de mundo, Kuhn (2003, p.148) apresenta alguns exemplos, entre eles, que:

(...) ao olhar uma fotografia da câmara de Wilson, o estudante vê linhas interrompidas e confusas; o físico um registro de eventos subnucleares que lhe são familiares. Somente após várias dessas transformações de visão é que o estudante se torna um habitante do mundo do cientista, vendo o que o cientista vê e respondendo como o cientista responde.

O filósofo entende que em períodos de revolução, quando a tradição científica normal muda, “a percepção que o cientista tem de seu meio ambiente deve ser reeducada – deve aprender ver uma nova forma (*gestalt*) em algumas situações com as quais já está familiarizado”. Após este percurso, “o mundo de suas pesquisas parecerá incomensurável com o que habitava anteriormente”, defende Kuhn (2003, p.148).

Assim, pretende-se seguir a linha de estudos de Sousa (2004), que defende quatro períodos, ou revoluções no fotojornalismo, como prefere referir-se aos períodos de ruturas, paradoxos, avanços tecnológicos, ligações em rede, sob perspetivas sócio-culturais e globais que marcaram as evoluções na atividade profissional.

Antes de entrar no foco da tese, que irá trabalhar com o universo do jornal *O Comércio do Porto*, busca-se no recente trabalho de Sousa (2004) os alicerces que delimitam as periodizações revolucionárias, ordenados e sistematizados da seguinte forma:

Pré-revolução – Século XX: Experimentação – aproximadamente de 1842 até 1919

Primeira Revolução - Fotojornalismo Moderno – aproximadamente de 1920 a 1959

Segunda Revolução – Evolução da Atividade – aproximadamente de 1960 a 1989

Terceira Revolução – Digital – aproximadamente a partir de 1990

Por outro lado, é pertinente acrescentar que Rodrigues (2010, p.73) também considera que a imprensa portuguesa atravessou quatro períodos, mas sob outros enfoques e espaço temporal, como a da era industrial, vivenciada entre 1865 e 1933, o que corresponde ao regime do Estado Novo, entre 1933 e 1974, o período revolucionário, entre 1974 e 1977, e o que existe atualmente, desde 1977”.

Rodrigues indica que o marco do primeiro período dá-se com a criação do jornal *Diário de Notícias*, que pretendia “interessar a todas as classes, ser acessível a todas as bolsas e compreensível a todas as inteligências”. Este periódico contou com grandes incentivos financeiros e de grupos econômicos e políticos. A função noticiosa sobrepõe-se à função doutrinária que dominara o jornalismo dos períodos precedentes, como destaca Rodrigues (2010, p. 74):

Num primeiro momento, a imprensa industrial ainda conviveria com uma imprensa ideologicamente marcada. Em Portugal, esta convivência teve, no começo, como contexto dominante a luta entre os adeptos da monarquia e os adeptos da república, mas o nascente movimento operário ofereceu igualmente um contexto importante para a imprensa de opinião no final do século XIX e nos primeiros anos do século XX, na sua luta pela revolução socialista.

O segundo período, entre 1933 e 1974, a imprensa portuguesa vive o apogeu, declínio e fim do Estado Novo. Após o plebiscito da Constituição corporativa e instauração do regime do Estado Novo, o País enfrenta a Censura Prévia, “factor político que viria a condicionar, de maneira determinante, a imprensa portuguesa, durante mais de 40 anos, até a Revolução do 25 de Abril de 1974”, explica Rodrigues (2010, p.74).

A Revolução de 25 de Abril de 1974, que enterrou o Estado Novo, de acordo com Rodrigues (2010, p.75) marca o terceiro período da imprensa portuguesa, que finalmente vivencia o fim da censura prévia e a “estatização da propriedade dos órgãos de informação, ocorrida a 11 de Março de 1975, na sequência da privatização dos bancos, até então detentores maioritários do capital das empresas jornalísticas”.

A partir de 1977, de acordo com Rodrigues (2010, p.75), com o fim do chamado Processo Revolucionário em Curso (PREC), a imprensa local assiste ao processo de “normalização” da vida política portuguesa:

(...) caracterizada pelo regresso ao predomínio do poder civil, pela consequente subordinação das forças militares ao poder político, pela instauração de um regime semiparlamentar e pela liberalização do funcionamento de estruturas econômicas, sociais e culturais.

Rodrigues entende que a imprensa portuguesa, bem como a maior parte das estruturas empresariais, deixou, neste período, de ser propriedade do Estado e passou a ser gerido por grupos privados. O resultado a curto prazo foi o aumento da concorrência e o aparecimento e desaparecimento, além da fusão, de um grande número de títulos da imprensa. “Neste contexto, os jornais têm-se debatido, ao longo dos últimos anos, com compreensíveis dificuldades econômicas que condicionam a sua sobrevivência”, reforça Rodrigues (2010, p.75).

2.1. Pré-revolução – Século XX: Experimentação – de 1842 a 1919

De acordo com os estudos de Sousa (2004), as portas da experimentação abrem a Pré-revolução, ou gênese, do fotojornalismo, de 1842 até a década de 20, um período que viria a ser marcado por um novo século, com aumento da consciência política, ligado à alfabetização e às revoluções industriais, mas também à miséria em que se encontrava o operariado quando comparado à burguesia (comercial ou industrial) em ascensão, fatores que favoreceram o positivismo e o entusiasmo pela ciência e técnica.

O *halftone* (ou autotipia, que é a reprodução de fotografias por meio de prelos), também conhecido como meio tom, de acordo com Marien (2012, p.106), é considerado o primeiro procedimento fiável de imprimir imagem e texto em jornais e que já em meados de 1850 era impulsionado por prensas de alta velocidade. O processo traduzia os tons claros e escuros de uma fotografia em pontos que variavam em tamanho e posição e que, a certa distância, traduz ao olho as agrupações de pontos em tons.

Por outro lado, de acordo com Sousa (2004, p.54), o retrogravado, processo de impressão que permite a tiragem de heliogravuras numa rotativa, como sistema de produção, é utilizado posteriormente, pela primeira vez, no *Freiburger Zeitung* em 1910 e será substituído pelo *off-set*, em 1960.

Este período de experimentação do fotojornalismo apresenta indícios das primeiras participações de “cidadãos repórteres”, como pode ser observado na tese de Sousa (2004, p.54), quando apresenta dados sobre a história do padre jesuíta Franck Browne, que ficou famoso em 1912 por ter fotos do Titanic publicadas. “Provavelmente só escapou à morte porque o seu superior o impediu de prosseguir a viagem”. Suas fotografias, colhidas dias antes do trágico acidente, foram publicadas na Europa e EUA. Seu nome caiu no esquecimento e somente em 1986, 25 anos após sua morte, é que se descobre num colégio uma mala que lhe pertencia, com mais de 42 mil negativos sobre a vida social na Irlanda, de 1897 a 1950.

De acordo com Sousa (2004, p.55), o início do século XX na fotografia ficou registrado também pelo movimento da “*photo secession*”, “que procurava abrir caminhos mais realistas e precisos para o *medium*, emancipando-o do pictoralismo, tornando-o numa arte autônoma”. Este e outros movimentos artísticos influenciaram a fotografia e, conseqüentemente o fotojornalismo.

A estética da *Photo Secession*, modernista e especificamente americana, é difundida em outros projetos, como o da revista *Camera Work*, lançada em 1903, consagrada no elogio da cidade, da indústria, do progresso e dos costumes não pitorescos, segundo Sousa (2004, p.56). Por outro lado, de acordo com Marien (2012, p.120), a revista *Camera Work* e *Photo-secession* tiveram uma vida efêmera, até chegar ao fim em 1917, quando os Estados Unidos entraram na Primeira Guerra Mundial. Segunda esta autora:

Sem embargo, o movimento se criou em pedra de toque para a experimentação artística (...) se converteu em um exemplo histórico de invenção vanguardista interdisciplinária nas artes, renunciando o espírito, mas não a forma, de muitas ideias e movimentos artísticos posteriores, incluindo os esforços da mídia contemporânea.¹⁷

Sousa (2004, p.56), por sua vez, percebe que a estética da *photo secession* irá desaguar, posteriormente, na *straight photography*, ou o que se considera a fotografia pura, que recorre somente aos meios fotográficos (enquadramento, luz etc.) para gerar sentido. Marien (2012, p.143) acrescenta que o crítico mais mordaz da prática fotográfica no final do século XIX e princípio do século XX foi Sadakichi Hartmann, pedindo o retorno da fotografia “direta”, clara e concisa.

Segundo Marien (2012, p.143), a fotografia adquiriu “credibilidade por si mesma no mundo da arte e os críticos passaram a suspeitar que a mídia havia vendido sua alma para ganhar esta aceitação”. O questionamento público de Hartmann e na Imprensa era se os fotógrafos pictorialistas não estavam fazendo “um fraco favor à mídia com ênfase na doçura e na luz difusa”. Hartmann, segundo Marien (2012, p.143), sugeriu que existiam limites legítimos nos meios artísticos e balanceava a ideia da fotografia direta, que considerava a veracidade como uma das qualidades gráficas genéricas da mídia, o que implicava afastar da pintura e aproximar-se para uma representação direta.

O conceito da fotografia direta conferiu sucessivas gerações de fotógrafos a uma filosofia da arte respaldada por um complemento acreditado de técnicas, de acordo com Marien (2012, p.143). A fotografia direta foi a linguagem do fotojornalismo especialmente depois do florescimento do *halftone*, na década de 1890, omnipresente nos jornais e revistas. Nos anos pós-guerra, a transparência da fotografia direta se converteu em um objeto de ridicularização visual nas imagens cínicas e descuidadas de

¹⁷ Tradução livre: Sin embargo, el movimiento se crigió en piedra de toque para la experimentación artística (...) se convirtió en un ejemplo histórico de invención vanguardista interdisciplinária en las artes, prefigurando el espíritu, aunque no la forma, de muchas ideas y movimientos artísticos posteriores, incluidos los esfuerzos multimedia contemporáneo.

fotógrafos desafetos e desapegados como Robert Frank e a estética da fotografia instantânea, como explica a autora.

A estética da fotografia instantânea, “na realidade uma anti-estética”, de acordo com Marien (2012, p.187), é a fotografia captada sem a preocupação do equilíbrio na composição, iluminação, enfoque e outras técnicas. “Consiste más en crear imágenes que en registrar una escena para la posteridade”. Este conceito tomou forma nos finais de 1950 tanto na fotografia artística como no fotojornalismo, conferindo a este último, autenticidade e espontaneidade. Eram a preto e branco e conseguidas com câmaras baratas.

No fotojornalismo, a demanda de produção, da foto de oportunidade, do “momento decisivo”, consolida o trabalho do novo media, como observa Sousa (2004, p.53). Um dos precursores da fotografia instantânea e de enquadramentos não convencionais até então – e neste sentido com salto qualitativo, esteve a cargo de Alfred Stieglitz, que explora a estética da organização fotográfica e o equilíbrio de elementos compositivos, dosando na medida certa os equilíbrios de branco e preto em seu trabalho, como explica Sousa (2004, p.56). A Primeira Guerra Mundial revela muitos talentos e a Segunda Guerra traz maior fidelidade à preocupação de mostrar o quanto a guerra era “estúpida”, conforme procurou registrar Edward Steichen, no livro “*A Veteran’s Photographic Combat*”.

Dos anos dez aos sessenta do século passado, outro profissional, destacado por Sousa (2004, p.56), que impulsionou a fotografia, Paul Strand, foi grande influenciador das linhas histórico-evolutivas que permitiram a revelação de nomes como Cartier-Bresson ou Braşăi. Já nesta época, o fotógrafo registra, na Wall Street (EUA), peões reduzidos na sua importância face a exuberante fachada de um banco, sem que percam a sua individualidade.

Célebre por seu conceito do “instante decisivo”, o fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (*cit. in* Marien, 2012, p.133) afirmava:

A fotografia é o reconhecimento simultâneo, em fração de segundo, do significado de um acontecimento, junto com uma organização precisa de formas que outorgam ao dito acontecimento expressão própria.¹⁸

¹⁸ Tradução livre: La fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, del significado de un acontecimiento, junto con una organización precisa de formas que otorgan a dicho acontecimiento su expresión propia”.

Enraizada na prática do fotojornalismo, o “momento decisivo”, ou a captação da eternidade num instante, como expressou Cartier-Bresson, despontou na fotografia do desporto e no movimento surrealista, elevando seu *status* a um conceito exclusivamente fotográfico. Bresson conferiu peso intelectual ao conceito, era estudante de literatura, ativista político e, em última instância, um dos fotógrafos mais influentes do século XX, de acordo com Marien (2012, p.133). O conceito, entretanto, ficou esgotado por excessivos usos medíocres, com imagens de má qualidade e “no maravillas visuales nitidamente elaboradas”, segundo esta autora.

2.2. Primeira Revolução - Fotojornalismo Moderno – de 1920 a 1959

No período do modernismo, o conceito da nova objetividade surge com a exposição da *Neue Sachlichkeit*, realizada em 1925, em Mannheim, liderada por um movimento não organizado em termos de objetivo, segundo Sousa (2004, p.57). A ordem fotográfica vem na sequência, preconizando a nitidez, a precisão, a recusa de manipulação das características técnicas da fotografia, impulsionada pelos apologistas da *straight photography*.

Estes novos conceitos, reconhecidos entre as duas guerras mundiais, passam a marcar a estética da fotografia. Surge o grupo *f/64*, em 1932, liderado pelas ideias de Edward Weston (1886-1958), de controlo total da imagem ótica, com máximo detalhe descritivo do mundo físico, com recurso à profundidade de campo e menor abertura do diafragma. Weston introduziu a ideia da pré-visualização: “o fotógrafo deveria prever mentalmente o resultado final e o acidental deveria ser evitado”, de acordo com Sousa (2004, p.57).

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) provocou um fluxo constante de fotografias nos jornais, nos quais países como os EUA, França, Alemanha e Reino Unido já possuíam um *staff* de fotojornalistas, de acordo com Sousa (2004, p.59). Surge um novo conceito, a foto-jornalística, ou a fotografia exclusiva, em primeira mão e no final da Grande Guerra a maior parte dos jornais tinha, ou estava em vias de ter, a sua própria equipe de fotojornalistas. A guerra também favoreceu a manipulação da fotografia, impedindo a dissimulação de fotos-choque e instituindo a censura na qual editores retocavam muitas imagens para minimizar seus efeitos.

A fotografia aérea, como afirma Marien (2012, p.114) nasce das mãos e do olhar de Nadar, em 1858, em pleno vôo, criando o estilo técnico que futuramente seria

incorporado por militares, em estudos topográficos e trabalhos fotojornalísticos, entre outros. Como reforça a autora, a Primeira Guerra Mundial impulsionou a instalação de câmaras nas aeronaves para reconhecimento do território (cartografia) e foi marcada pelo aperfeiçoamento das máquinas, investimento diretor dos países envolvidos, possibilitando na Segunda Guerra o avanço para a captação de foto aérea com luz estroboscópica, que permitia missões de reconhecimento noturno. Segundo Marien (2012, p.114):

Apesar de que as aplicações militares, científicas e comerciais dominaram a prática, a apreciação das fotografias aéreas se converteu em um elemento padrão da fotografia de notícias e nos semanários ilustrados.¹⁹

Desde o princípio do século XX e ao longo dos anos de 1920 e 1930, artistas e fotógrafos passaram a criar imagens do alto, não só em aviões, mas em altas estruturas disponíveis para captar campos de visão panorâmicos, de acordo com Marien (2012, p.114). Em meados do século XX, fotógrafos ativistas de movimentos em prol do meio ambiente passaram a utilizar fotos aéreas para revelar a beleza da natureza e as ameaças, como os perigos da industrialização e das práticas agrícolas danosas.

Neste período do fotojornalismo moderno, o interesse pelas notícias da guerra fomentou maior escala de fotografias nos jornais do que em revistas, mas, de acordo com Sousa (2004, p.62), é a Alemanha que revela o nascimento do verdadeiro fotojornalista moderno, tornando-se o país com mais revistas ilustradas, com tiragem de 5 milhões de exemplares e estimativa de público de 20 milhões de leitores entre os anos vinte e anos trinta.

De acordo com Marien (2012, p.44), a fotografia de guerra é um gênero que parece ter surgido da fé do público na autenticidade da fotografia em si, de imagens da guerra da Crimeia e observados em uma exposição da sangrenta batalha de Antietam, em 1862. Para dar um efeito realista, algumas fotografias da guerra civil americana se transformaram no formato estereoscópico para visualização em 3D. Revelou-se um gênero de grande importância, mas de caráter efêmero, como avalia a autora.

No sentido laboral, Marien (2012, p.44) afirma que os fotojornalistas de guerra não eram bem pagos nem patrocinados diretamente pelas agências de notícias. A autora

¹⁹ Tradução livre: Aunque las aplicaciones militares, científicas y comerciales dominaron la práctica, la apreciación de las fotografías aéreas se convirtió en un elemento estandar en la fotografía de noticias y en los semanarios ilustrados.

salienta que durante a guerra do Vietnã, fotógrafos e operadores de câmaras independentes, conhecidos como “*stingers*” (colaboradores a tempo parcial), começaram a viver modestamente para poder ser testemunhas da guerra, prática continua até os dias de hoje em zonas carentes do mundo. “El fotografo de guerra típico era, y sigue siendo un fotoperiodista varón dispuesto a arriesgar su vida”, destaca.

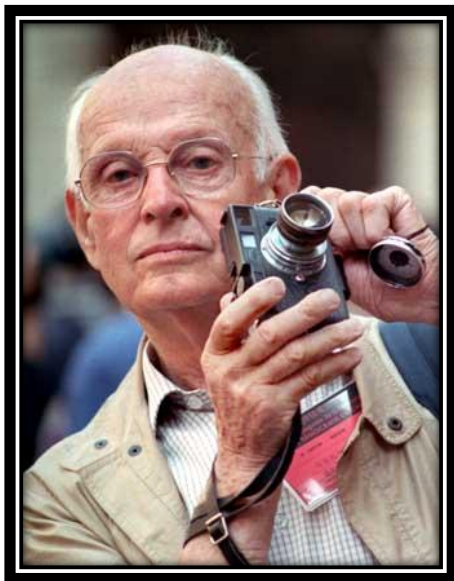
Sousa (2004, p.63) destaca cinco fatores que determinaram o desenvolvimento do fotojornalismo moderno na Alemanha dos anos vinte:

- a aparição de novos *flashes* e câmaras de 35mm, favorecendo o foto-ensaio e a obtenção de sequências;
- foto-repórteres bem formados, com nível social elevado;
- atitude experimental e de colaboração entre fotojornalistas, editores e proprietários de revistas, promovendo o aparecimento e difusão da *candid photography* (a fotografia não posada e não protocolar);
- inspiração no interesse humano, na vida cotidiana e não somente em figuras públicas;
- ambiente cultural e suporte econômico.

Os avanços técnicos também começaram a mudar no domínio fotográfico. O invento do *flash* de lâmpada, inventado por Paul Veirköter, em 1925, veio substituir o *flash* de magnésio e é aperfeiçoado por Ostermeier, em 1929, que introduz um metal refletor na lâmpada. De acordo com os levantamentos de Sousa (2004, p.62), a *Leica* comercializa pela primeira vez em 1930 um modelo de câmara dotado de objetivas permutáveis, utilizando um filme de 36 exposições. Embora enfrentasse, inicialmente, uma certa resistência em alguns meios, a *Leica* afirma-se no mercado. O equipamento oferece maior mobilidade e posicionamento face ao evento a ser coberto, sendo dispensável o *flash* em interiores, com o valor acrescentado de uma gama de objetivas para diversas distâncias.

A força do fotojornalismo nota-se até mesmo no crédito do autor como referência obrigatória neste período e “pela primeira vez privilegia-se a imagem em detrimento do texto, que surge como um complemento por vezes reduzidos a pequenas legendas”, Sousa (2004, p. 64).

Tecnicamente, segundo Sousa (2004, p.64) o início do novo fotojornalismo apresentava algumas limitações aos profissionais, como trabalhar em interiores com placas de vidros com diferentes sensibilidades, profundidade de campo limitada e que exigia grande



precisão, pesados tripés para manuseio e na linha de poucos registros, sendo necessário perspicácia para celebrar o “fotojornalismo do instante” ou o “momento decisivo”, como defendeu posteriormente Cartier-Bresson, um dos fundadores da fotografia moderna e mestre da fotografia humanista.

Figura 7 Henri Cartier Bresson (1908/2004), um dos fundadores da fotografia moderna e mestre da fotografia humanista (fonte imagem: <http://focusfoto.com.br/henri-cartier-bresson-pai-do-fotojornalismo-moderno/>).

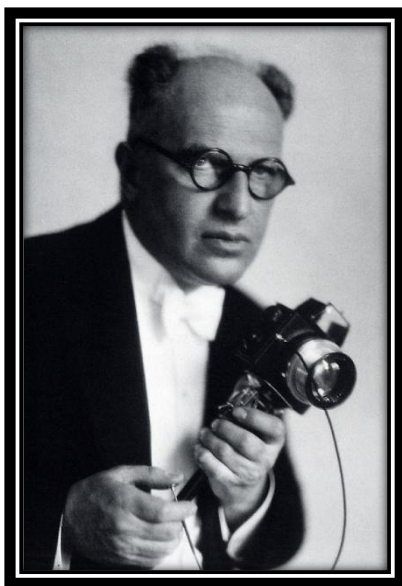
De acordo com Bresson, em *A fotografia não mudou* (cit. in Ferreira, p.10):

A fotografia "fabricada" ou representada não me concerne. E se faço um julgamento, será apenas de ordem psicológica e sociológica. Há os que fazem fotografia preparada de antemão e os que vão à descoberta da imagem, surpreendendo-a. A câmera fotográfica é para mim um bloco de notas, instrumento da intuição e da espontaneidade, mestre do instante que, em termos visuais, questiona e decide ao mesmo tempo. (...) Fotografar é segurar o fôlego quando todas as nossas faculdades se conjugam diante da Realidade fugidia; é quando a captura da imagem representa uma grande alegria física e intelectual. Fotografar é, num mesmo instante e numa fração de segundo, reconhecer um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem e significam este fato. É colocar na mesma mira a cabeça, o olho e a emoção.

É importante destacar que pouquíssimos foram os autores que desenvolveram trabalhos contra os sistemas vigentes, ou como arma anti-burguesia, ou anti-nazi, como fez Johan Heartfield (1891-1968), de acordo com Sousa (2004, p.64). Normalmente dirigida a classe alta e média, os periódicos serviam principalmente aos seus interesses, conforme observa Sousa na gênese do fotojornalismo. A esquerda radical também valeu-se da comunicação social ao lançar as suas próprias publicações de grande tiragem.

Como arma político-ideológica da esquerda, o fotojornalismo mostrou sua melhor face na revista *Der Arbeiter-Fotograf*, com temas focados na habitação operária, a vida nas ruas, no meio rural, higiene e saúde, miséria e fome, desemprego, mulheres e crianças, vida cotidiana e tempos livres. Ainda na avaliação de Sousa (2004, p.65), na área política, a revista mostrou coberturas de greves, manifestações, o fascismo, o nazismo e o terror policial.

Erich Solomon é considerado “o pai do fotojornalismo moderno”, de acordo com Sousa (2004, p. 65), “porque é principalmente com ele que nasce a *candid photography* (...), a fotografia não posada, não protocolar (...) bem-humorada”. Com Solomon nascia também toda uma geração de fotojornalistas que “rompe com a ideia de que o repórter fotográfico nada mais era do que o simples servidor ao qual cabia obter uma fotografia muito nítida e agradavelmente composta para ilustrar os textos”.



Figuras 8 e 9 O fotógrafo alemão Erich Salomon (fonte: Voutsadakis), considerado o “pai do fotojornalismo moderno inaugurou o estilo “*candid photography*”, a fotografia não posada, não protocolar e com certo humor – e abaixo, sua criação.



Bauret (2006, p.33), percebe o trabalho do fotógrafo alemão Erich Salomon como um exemplo da dinâmica do acontecimento e progressos técnicos que se desenrolaram já no início do século XX. As máquinas fotográficas, por exemplo, tornam-se verdadeiramente manejáveis em 1925:

(...) quando os alemães lançam no mercado a Leica, máquina revolucionária pelo formato do filme utilizado, de 35 mm - a guerra transforma-se, pouco a pouco, num dos temas privilegiados do repórter: isto porque a acção permite imagens espectaculares, sensacionais, e porque o público, na sua maioria, é por elas atraído, guiado por um irresistível instinto de morte, que os media sabem explorar habilmente.

“Os foto-repórteres modernos nasceram verdadeiramente nos anos 20”, defende Sousa (2004, p. 62). O perfil dos novos fotojornalistas é traçado por Sousa (2004, p.66) como “pessoas bem educadas, muitas vezes aristocratas ou burgueses que, embora arruinados, mantinham um elevado estatuto social, forte presença e postura”. Isto facilitava-lhes o acesso a locais “interditos” e a execução de trabalhos exclusivos.

Sousa (2004, p.66) destaca que no célebre prefácio de seu livro, *Beruhmte zeitgenossen im unbewachten augenblicken*, de 1931, Erich Salomon descreve as características que deveria ter um fotojornalista:

A atividade de um fotógrafo de imprensa que quer ser mais do que um artesão é uma luta contínua pela sua imagem. Tal como o caçador está obcecado pela sua paixão de caçar, também o fotógrafo está obcecado pela fotografia única que quer obter (...). É preciso apanhá-las (as pessoas) num momento preciso em que estão imóveis (por causa do tempo de exposição). Depois é preciso lutar contra o tempo, pois cada jornal tem uma deadline ao qual é preciso antecipar-se. Antes de tudo o mais, um repórter fotográfico tem de ter uma paciência infinita, e não se enervar nunca; deve estar ao corrente dos acontecimentos e saber a tempo e a horas onde é que irão desenrolar-se. Se necessário, devemos servir-nos de toda a espécie de astúcias, mesmo se elas nem sempre são bem sucedidas.

Segundo Sousa (2004, p.68), a Primeira Revolução do Fotojornalismo recebe influências como a política editorial e metodologia de trabalho propostas por Stefan Lorant, da *Münchener Illustrierte Presse*, que considera neste período:

- a relação amigável com editor-fotojornalistas-redatores;
- autonomia de qualquer membro para apresentar projetos;
- debate de ideias de projetos;
- liberdade para o fotojornalista abordar o assunto como entendia;
- ao editor: selecionar fotos pré-escolhidas pelo fotojornalista; estruturar o layout, disposição e legenda; rever e refazer a componente textual em relação às fotos.

Durante a 1ª revolução do Fotojornalismo, ocorreram também conquistas técnicas como o surgimento do sistema *reflex* de duas objetivas, em 1929, e de uma única objetiva, em 1933, pela Rolleiflex, permitindo enquadramento exato, facilidade na focagem e melhor desempenho na concentração do tema, segundo Sousa (2004, p.68).

Em resposta a difusão do fotojornalismo, a medida em que as máquinas iam se tornando cada vez menores e distantes da câmara escura, o sistema Reflex TLR foi substituído pelo SLR, desenvolvido para aperfeiçoar o trabalho profissional em campo, cada vez mais ágil. Predominante na década de 1960, de acordo com Marien (2012, p.130), o sistema SLR (sem a película, por suposto), vive no corpo de muitas câmaras digitais correntes. Na sequência, a indústria tecnológica, através da Agfa, coloca no mercado, em 1936, filme com sensibilidade de ASA 100, de acordo com os levantamentos de Sousa (2004, p.69).

Historicamente sabe-se que o colapso do novo fotojornalismo europeu, entretanto, é apontado com a chegada de Hitler no poder, em 1933, como referencia Sousa (2004, p.69). Muitos profissionais de esquerda tiveram que refugiar-se em outros países, como Kurt Hutton, que estava na Dephot e fugiu para o Reino Unido, indo trabalhar para a *Weekly Illustrated* e para a *Picture Post*. Heinrich Hoffman, amigo de Hitler, torna-se o fotógrafo todo-poderoso do regime enquanto Salomon, judeu, refugia-se na Holanda, é apanhado pela guerra, deportado e morto em Auschwitz, em 1944.



Figura 10: Retrato do fotógrafo Heinrich Hoffman, amigo de Hitler (fonte da imagem: <http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/HoffmannHeinrich/>).

A *picture story*, introduzida pelo fotojornalismo alemão dos anos vinte e trinta não só concretiza as ideias de narratividade como avança para a interpretação da notícia e do acontecimento pelo triunfo do ponto de vista, de acordo com Sousa (2004, p. 70). Consolidando o respeito, o trabalho fotojornalístico passa a ser um exercício do pensamento também, dentro de sua esfera como *intermedium*.

“Toda una historia en un sola imagen” está na máxima na idea nº 36 de Marien (2012, p. 78) que trata da narrativa fotográfica. A autora destaca que

enquanto a fotografia funcionava como um espelho com memória, parecia operar em uma esfera própria e única. Mas a prática aperfeiçoou rapidamente a missão do meio, passando de uma descrição física das pessoas e coisas a uma narrativa e uma metáfora visuais, sendo o estilo apoderado pela película cinematográfica (1895). “Desde el principio, los fotógrafos introdujeron la narración y el simbolismo en su obra, creando escenas en las que los elementos eram tantos ellos mismos como no sólo ellos mismos”, reforça Marien (2012, p.79).

As guerras foram motores de arranque para a evolução do fotojornalismo, observando-se as coberturas como a Guerra Civil de Espanha até a Segunda Guerra Mundial, acentuada pelas escolhas de campos por parte dos profissionais, fazendo emergir por consequência a estética do horror, a corrente do sensacionalismo, do *scoop*, da velocidade e da exploração da verosimilitude.



Um dos repórteres que se destacam na cobertura da Segunda Guerra Mundial é o ucraniano Yevgeni Khaldel (1917-1997), que acompanhou o Exército Vermelho de 1941 a 1945, de acordo com Joan Ricart (2007) manipulou esta imagem ao lado, com retirada e inclusão de elementos, captada em Reichstag, Berlin, 1945..

Figura 10.1.: O fotógrafo Yevgeni Khaldel deu a bandeira aos soldados, apagou um relógio de um deles e conferiu fumo ao fundo para carregar no dramatismo.

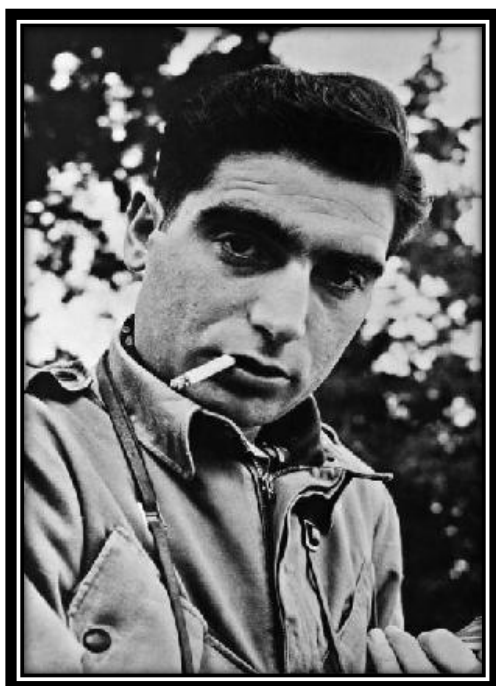


Figura 11 Robert Capa, fotojornalista morto no Vietnã, foi um dos fundadores da agência Magnum, que existe até nos dias atuais.

O húngaro Robert Capa (1913-1954), fotógrafo humanista de guerra, morto no Vietnã na sequência de uma explosão de uma mina, célebre por suas coberturas e máxima: “Se a tua fotografia não é boa, é porque não estavas suficientemente perto!”, deixa um legado de seu trabalho, assim como o francês Henri Cartier-Bresson, reconhecido pelo olhar centrado no real, fazem parte desta geração mítica da 1ª Revolução do Fotojornalismo. De acordo com Amar (2007, p.108), “o estilo direto de Robert Capa fez dele o arquétipo do repórter de guerra.

Ele marcou toda uma geração de fotojornalistas”.

Robert Capa, ou Erno Friedmann, o seu verdadeiro nome, considerado o melhor fotógrafo de guerra da sua época, pretendia “despertar consciências para travar o avanço do fascismo”, segundo Joan Ricart, coordenador da Coleção *Grandes Fotografos – O Mundo em Guerra*. Cobriu a Guerra Civil de Espanha e a Segunda Guerra Mundial e foi um dos fundadores da agência Magnum. No desembarque das tropas aliadas na Normandia, o chamado Dia D, a 06.06.1944, Capa estava na cobertura e fez 72 fotos para a *Life*, mas um técnico de laboratório, com pressa na revelação, derreteu quase toda

a emulsão, salvando-se apenas 11 instantâneos. Robert Capa, que arriscou a vida e fez a cobertura, na máxima do conceito de proximidade e do gênero de guerra.



Figura 12: Foto sequência de Robert Capa, o Dia D. Desembarque das tropas aliadas na Normandia em 6.06.1944. Fez 72 fotos, mas o técnico de laboratório da revista *Life*, em Londres, com a pressa na revelação derreteu quase toda a emulsão, salvando apenas 11 registros.

Sabe-se que a escolha do campo, a acentuação do ponto de vista e a autocensura – motivada pelo empenho na causa e postura diante do público, compõem o grande objetivo do fotojornalismo neste período, infelizmente utilizado com fins propagandísticos-manipulatórios conforme se observa também em registros da Segunda Guerra Mundial, de acordo com Sousa (2004, p. 72).

Entre as décadas 1930 e 1940 percebe-se que o fotojornalismo torna-se um vetor integrante da imprensa moderna, além das conquistas tecnológicas, predominantes no domínio da cor, disponibilizada a partir de 1942 pela Kodak; bem como a introdução da telefoto, em 1935.

Voltando a 1816, o “pai” da fotografia, Niépce, escrevia ao seu irmão: “É necessário que eu consiga fixar as cores”, conforme referência de Amar (2007, p.37). Este autor, que entende ser o universo pictórico essencialmente colorido, pondera que “a fotografia tentará reencontrar ao longo de sua história este realismo da cor”.

Segundo Amar (2007, p.37), o primeiro método de fixação da cor foi conseguido por Gabriel Lippman, em 1891, conseguido através do cruzamento de raios luminosos, mas que não terá aplicações práticas. “Será o processo aditivo por transferência que dará os primeiros resultados práticos”: três negativos presos em três filtros coloridos (vermelho, verde e azul) que trarão cores ao espectro, aperfeiçoado por Frédéric Ives em 1885 e os irmãos Lumière, quando criam a chapa “autochrome”, em 1904, “colocam a cor ao alcance de todos”. Estes diapositivos de cores “quase fiéis” são fabricados até 1932 e em 1935, Leopold Mannes e Leopold Godowsky inventam o filme Kodachrome para a sociedade Kodak. Amar (2007, p.38) afirma que em 1941 são lançados no mercado negativos baseados no mesmo princípio do Kodachrome, mas sem a inversão, o que possibilita a aplicação de positivos sobre papel.

É pertinente absorver da obra de Marien (2012, p.39) a ideia de nº 16 sobre “pintar fotografias”. Esta prática foi implementada com o daguerreótipo para tirar o aspeto frio dos retratos a preto e branco. Desta forma, “un toque de color en las mejillas aydaria, y quizá también una pincelada dorada en los botones”. Não parando aí, as fotografias coloridas à mão, inicialmente encontradas em retratos, a seguir passam às paisagens entre outras composições. Curiosamente, grande parte dos profissionais da cor eram mulheres artistas, como revela a autora.

A cor surgiu quase após um século da invenção da fotografia a preto e branco. Marien (2012, p.52) aponta que desde a sua invenção, em privado, até ser divulgada em 1839, a fotografia a preto e branco foi superada pela cor através de esforços de reduzidos círculos de experimentadores dedicados até chegar ao autocromo que, entre 1907 a 1935, registrou de mais de 20 milhões de produzidos primeiro em película cinematográfica e depois com película fotográfica. “Fue como si reinventara la fotografia”, reforça Marien (2012, p.52). Antes deste resultado, algumas experiências foram feitas através de procedimentos aditivos de cor (ou o seu inverso), obtidos com filtros (na captação e na exposição em retroprojetores, por exemplo) mas que apesar de se revelarem ineficazes na altura, podem ser considerados a base do sistema RGB de televisores e câmaras digitais.

O desenvolvimento dá-se em larga escala, desde o velho continente até o fotojornalismo norte-americano entre guerras. De acordo com Sousa (2004, p.81), a mudança nestas décadas não foram simples nem lineares. Do papel inicial de intrusas, as fotografias passam a ser mais aproveitadas enquanto informação e adquirem maiores dimensões nas páginas.

Neste ponto é pertinente acrescentar que o desporto criou um novo e amplo mercado para os periódicos e semanários, desde quando as regras desportivas se codificaram nos finais do século XIX, de acordo com Marién (2012, p.148) e em função do aumento de aficionados. Por outro lado, a autora ressalta que “os fotógrafos desportivos necessitam conhecer as regras do jogo e estar fisicamente à altura do desafio, de estar muito próximo da ação e inclusive dentro dela”.

Sob outro prisma, percebe-se que o desporto foi uma das áreas que motivou a ciência a desenvolver equipamentos cada vez mais leves e com melhores definições de velocidade para os profissionais da fotografia, e, segundo Marien (2012, p.148) inventou “um novo vocabulário visual para a velocidade, ao par do ritmo da vida moderna”, impulsionando o setor na década de 1920.

Na parte estética, Marien (2012, p.148) ressalta que a especialidade do desporto exige maior empenho na concepção exata do “instante decisivo”, da teoria Henri Cartier-Bresson. As técnicas para deter o tempo e a ação, bem como a dinâmica e a espontaneidade das fotografias de desporto influenciaram a prática fotográfica desde a fotografia documental até a de moda e também no cinema, com a chamada

“deportivización” da vida. A utilização do *flash* veio facilitar, a reboque, o trabalho dos fotógrafos de desporto.

A questão da propriedade dos negativos (originais) foi durante muitos anos predominantemente remetida ao contratante do fotógrafo, segundo Sousa (2004, p.119). Em outros casos, como por exemplo do projeto norte-americano *Farm Security Administration*, os negativos pertenciam ao Estado contratante. Somente em 1947 é que, “pela primeira vez, um grupo de autores fotógrafos exigiu não apenas a propriedade dos negativos, mas também o direito à assinatura, o direito ao controle da edição do seu trabalho à escala internacional”, Sousa (2004, p. 119).

Neste contexto, a agência Magnum surge em 1947 “como uma reação à subalternização dos fotojornalistas num quadro de jornalismo subjugado ao poder e de desenvolvimento de relações de interesse entre os poderes e os *news media*”. De acordo com esta avaliação de Sousa (2004, p.121), este modelo faz emergir o fotojornalismo tipo “cão-vigia”.

“A Magnum não é uma agência de news, mas, pelo contrário, produz temas de fundo, nos quais os fotógrafos trabalham, por vezes, durante meses. Na gíria da imprensa, é o que se chama “grande jornalismo de revista”, explica Amar (2007, p. 108). Foi criada em Nova Iorque por Robert Capa (1913-1954) e os amigos David Seymour (1911-1954), Henri Cartier-Bresson (1908-2004) e Werner Bischof (1916-1954).

Criada como uma cooperativa, a Magnum ainda hoje resiste com “o objetivo de defender os interesses e os direitos dos fotógrafos e controlar a utilização que é feita das imagens: não às legendas que deturpem o sentido, não às imagens reenquadradas para que seja respeitada a perspectiva integral do autor”, destaca Amar (2007, p.108). Atualmente mantém sucursais em Paris e Tóquio. No seu sítio na internet destaca que é uma agência fotográfica.

(...) de grande diversidade e distinção própria por seus membros fotógrafos. Com a poderosa visão individual, fotógrafos da Magnum narram o mundo e interpretam os povos, acontecimentos, assuntos e personalidades.²⁰

²⁰ Tradução livre: (...) of great diversity and distinction owned by its photographers members. With powerful individual vision, Magnum photographers chronicle the world and interpret its peoples, events, issues and personalities

Durante o período da 1ª Revolução do Fotojornalismo proposta por Sousa (2004), formaram-se as primeiras agências fotográficas independentes, como a Deuphot e a Underwood & Underwood para sustentação das revistas.

De acordo com Marien (2012, p.129), as agências surgem para “abastecer novos jornais e revistas e para regular os direitos e taxas dos usuários em representações dos fotógrafos a quem serviam”. Segundo a autora, estas agências empregavam fotógrafos com contratos e colaboradores em tempo parcial de trabalho, “outorgando às publicações um alcance global que nunca teriam alcançado trabalhando de maneira independente”. Como explica a autora, as agências estimularam os fotógrafos independentes a “estarem no lugar adequado, em primeira linha, para conseguir a melhor imagem”. De acordo com Marien (2012, p.129) as agências também funcionavam como “incubadoras para novos talentos e como refúgio para fotógrafos exilados durante as convulsões do século XX”, desenvolvendo “especialidades e enfoques estilísticos específicos como as fotos de guerra e conflitos, perigosa, íntima e pessoal”.

Históricamente, após a Segunda Guerra e com os contornos da Guerra Fria, ou a “cortina de ferro” como chamou Churchill as duas super potências iniciaram a disputa pelo mundo, como se verificou nas guerras da Coreia e do Vietnã. Pelo meio, dava-se a descolonização, nem sempre pacífica, das colônias portuguesas, segundo Sousa (2004, p.105). Desta forma, destaca três movimentos importantes durante os anos cinquenta: a fotografia humanista; a fotografia de livre expressão e a fotografia como “verdade interior” do fotógrafo. Nos finais dos anos sessenta observa a “inter-relação com o Novo Jornalismo, a oposição entre a “foto-testemunho” e a “foto-subjetiva” assumida”.

2.3. Segunda Revolução – Evolução da Atividade – de 1960 a 1989

Sousa (2004, p.127) defende que é pelos anos sessenta que o mundo começa a tornar-se a “aldeia planetária” preconizada pelo canadense e teórico da Comunicação Herbert Marshall McLuhan. “A televisão inicia o seu reinado enquanto *medium* dominante na Europa, anos após os EUA. Na rádio é a revolução do transistor que agita as águas”, novos meios de comunicação de mais fácil acesso e mais baratos começam a surgir no mercado”.

Sousa (2004, p.127) delimita as décadas de sessenta até oitenta como as de grande evolução da atividade profissional. Fervilhavam, a nível mundial, a descolonização, o

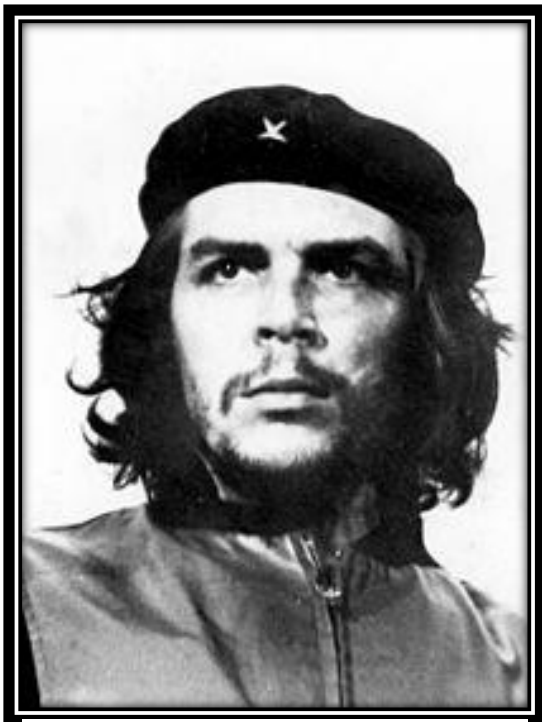


Figura 13: A célebre foto de Ernesto Che Guevara, em 1960, de Alberto Korda, mundialmente conhecida e que até os dias de hoje é difundida pelos seguidores revolucionários e comunistas como símbolo de resistência.

surgimento de novos Estados, novas potências, guerrilhas e mitos, como a de Ernesto Che Guevara, assassinado na Bolívia a 8 de Outubro de 1967. A foto de seu cadáver, cercado de militares e polícias que o exibiam deu volta ao mundo. Em recente palestra na cidade do Porto, realizada em 22 de Junho de 2005, o jornalista Carlos Magno afirmava que a foto célebre de Ernesto Che Guevara, de Alberto Korda (1928-2001), ou Alberto Díaz Gutiérrez, é a segunda imagem mais conhecida no mundo, após a de Jesus Cristo, ou, de acordo com Ricart (2007), uma das fotografias mais conhecidas do século XX.



Figura 14: (à esquerda) A fotografia de Ernesto Che Guevara morto (Fonte da imagem: internet) que circulou em diversos veículos de comunicação.

Figura 15 (abaixo), o jornalista Carlos Magno em palestra no Porto, com a foto de Che, que considera a segunda imagem mais difundida no mundo.



Embora o período da 2ª Revolução do Fotojornalismo fosse de desenvolvimento a nível mundial, de acordo com Sousa (2004, p.127), as tecnologias também trouxeram, mercê das suas potencialidades de rentabilização do tempo, dos recursos humanos, o desemprego (estrutural) em várias

áreas. Na Comunicação Social aumentou a concorrência, acentuando o jornalismo sensacionalista e, gradualmente, foi sendo inserido até os dias atuais, com o abandono da função socio-integradora que os media historicamente possuíam, em detrimento ao espetáculo e drama da informação.

A imprensa amarela, ou sensacionalista, de acordo com Marien (2012, p.93), é emergente do mundo moderno, com as fotos-bomba e textos curtos para serem vistos pelos trabalhadores imigrantes das indústrias, durante o percurso para o trabalho, ou na pausa do almoço. De acordo com a autora, enquanto nos jornais as fotos eram utilizadas para ilustrarem as notícias, na imprensa amarela contavam histórias visualmente. Este modelo de negócio impulsionou os fotógrafos a acelerarem o ritmo das coberturas, quase ao mesmo tempo que o rádio ou a televisão. Atentos às comunicações de policiais, via rádio, tinham acesso rápido a acontecimentos com celebridades, escândalos, desgraças, pagando a porteiros e camareiros por informações extraordinárias, entre outros subterfúgios para se conseguir uma boa foto. Por outro lado, Marien (2012, p.93) observa que este tipo de trabalho instigava os fotógrafos a serem “agressivos e indiscretos”. Em 1960, Fellini lança, através da sétima arte, o termo “paparazzi”, que tem a ver com este tipo de trabalho da imprensa amarela, e o mundo passa a assimilar melhor o conceito das fotografias indiscretas com o filme *La Dolce Vita*.

É precisamente por altura da Guerra do Vietnã, que se opera a 2ª Revolução do Fotojornalismo. Os traços mais relevantes observados por Sousa (2004, p. 129 a 132), essencialmente, são:

- O advento da televisão e o alto custo de impressão a cores fez com que algumas revistas desaparecessem do mercado. “Falou-se do fim do fotojornalismo” (Guerrin, 1988, p.13), mas foi somente o fim de uma época já que as agências florescem como autênticas fábricas de fotografia e as redações enxugam seus quadros de profissionais.
- Observa-se uma reação europeia contrária ao domínio norte-americano no fotojornalismo com a fundação de agências em vários países do velho continente. Só em França, em 1988, existiam cerca de 126 agências.
- A Guerra do Vietnã, de “livre acesso”, fez saltar de dez mil a vinte mil fotojornalistas nos EUA, o mesmo ocorrendo na Europa.

- Os militares, sentindo o poder de sensibilização que a fotografia jornalística exerce contra seus interesses, ficam mais atentos à movimentação dos repórteres. Enquanto uns conseguiam driblar o militarismo, outros acomodavam-se à situação. Neste ponto a imprensa tende a deixar de seguir os processos globais dos conflitos bélicos, em privilégio de umas tantas imagens-choque ou até nem isso.
- Observa-se também nos anos oitenta maior segmentação dos mercados da comunicação social, maior atenção ao *designer* gráfico e consolidação da indústria do fotojornalismo através de agências no mundo todo.
- Nos anos oitenta o controle sobre os fotojornalistas estende-se a outros domínios além da guerra, através da criação de mecanismos que impedem o profissional a cobrir certos eventos e restringe sua atuação em campo tanto na produção (creditação), quanto no uso de equipamentos (distância focal do objeto, flash), surgindo assim a *photo opportunities*.
- Aumenta a prática da recuperação de fotos de amadores, em agências e órgãos de comunicação, bem como a prática do *rafler* (levar tudo para que nada reste para a concorrência).
- Além de museus e mercado de arte, a fotografia entra com força na área acadêmica dos britânicos, franceses e americanos, pioneiros na introdução a nível do ensino superior. Em Portugal surgem na Escola Superior Artística Árvore e no Instituto Politécnico de Santarém, no final da década de oitenta.
- É crescente também o interesse pelo estudo teórico, multiplicando-se ensaios e outras iniciativas editoriais, incluindo centros nacionais e festivais.
- A devassa sobre a vida privada cresce entre os anos sessenta e oitenta com o argumento da democratização do olhar, sobrepondo-se à foto-choque e domina a imprensa, modificando critérios de noticiabilidade e convenções profissionais. O paradoxo dá-se nas premiações à categoria que prezam pela estética da fome, da miséria, da violência na condição humanística.
- A partir dos anos setenta, o fluxo de *freelance* diminui em contrapartida com o *staff* de fotojornalistas nas empresas. Linhas de observação detectam nos meios de comunicação estereótipos como o esquerdista, o político, o delinquente, o manifestante entre outros.

- A televisão acentua a sua influência no fotojornalismo através do uso da cor a partir dos anos 80.

Sousa ainda defende que a inter-relação entre a fotografia e a televisão prestará um bom serviço ao jornalismo se contribuir para que o mesmo vença as amarras da rotina para voltar-se à autoria. Sem perder o seu carácter informativo, Sousa (2004, p.132) entende que o fotojornalismo poderá dar um salto às orientações criativas e originais, consciente e responsável.

Nos anos sessenta a cor passa a dominar as revistas e entra com força nos jornais a partir de 1980, como domínio de uma linguagem específica e mais icônica, levando ao observador uma maior concentração dos pormenores. Em 11 de Julho de 1962 dá-se a primeira experiência de envio de uma telefoto por satélite (o Telstar), da América para a Europa mas que, segundo Sousa (2004, p.133), não iria trazer grandes novidades ao fotojornalismo, embora favorecesse a sua rotinização.

Nos anos oitenta o domínio das câmaras é planetário e cresce a definição das fronteiras do fotojornalismo, por um lado com as fotos amadoras e por outro a variedade temática estilística, ganhando destaque nas páginas dos jornais. Neste contexto, banidos ou controlados, os fotojornalistas também conquistam o direito de cobrir pautas antes inimagináveis como julgamentos em tribunais. A manipulação também permanece associada ao *medium*, como destaca Sousa (2008, p. 135), através até das legendas.

As agências noticiosas *France Presse* e *Reuter* inauguraram o seu serviço internacional em 1985, sendo precursoras a *United Press International* e *Associated Press*, aumentando a concorrência pela difusão de imagens “pouco criativas”, em que os fotojornalistas pouco mais são do que “escravos da atualidade a quente, que não escolhem os seus temas e aos quais, regra geral, apenas é encomendada uma foto – frequentemente de qualidade geral pouco primorosa – por assunto” (Sousa, 2004, p.136).

Tecnicamente, de acordo com Sousa (2004, p.136), em 1972, a UPI lançou o sistema Unifax para transmitir e receber fotos com maior qualidade, no mesmo ano a Pentax lançou o modelo ES com fotômetro incorporado. Em 1977 a Konica passou a fabricar câmaras com autofoco e surgem na mesma altura lentes “olho de peixe”, flashes

estroboscópicos e conversores. Em 1974 a AP substituiu a tecnologia *wirephoto* pela *laserphoto*, com melhor definição da imagem.

A evolução para as câmaras digitais (*still-video cameras*) ocorreu nos anos oitenta, alterando em muito a rotina dos profissionais, sem o processamento das películas tradicionais, as imagens digitais saltam do equipamento aos computadores e em questão de segundos podem ser editadas e levadas ao público de forma mais rápida ainda, conforme avalia Sousa (2004, p.136).

Um dos estudos sobre esta evolução tecnológica pode ser encontrado na bibliografia de Karin Becker, que analisou o discurso da revista oficial da *National Press Photographers Association*, a *News Photographer*, entre 1980 e 1988 (em “*To control our image: photojournalists and new technology*”, 1991). Em síntese, aponta quatro áreas de inovação, revolvidas por Sousa (2004, p.137):

- introdução da fotografia a cor na imprensa diária
- digitalização
- introdução das *still vídeo cameras*
- novas tecnologias de transmissão

De acordo com Marien (2012, p.202), a fusão de imagens estáticas e dinâmicas aconteceu nos finais da década de 1960, quando artistas e fotógrafos adotaram o emergente vídeo, capaz de captar tanto fotos quanto vídeos, na época lançada pela Sony Portapak. Com os avanços tecnológicos, na era digital, ou no período que compreende a 3ª Revolução do Fotojornalismo proposta por Sousa (2004), as câmaras digitais incorporam a opção de vídeo e oferecem aos profissionais mais capacidade de captação de imagens para diversos suportes da Imprensa (tv, rádio, jornal online etc.).

2.4. Terceira Revolução - Digital – a partir de 1990

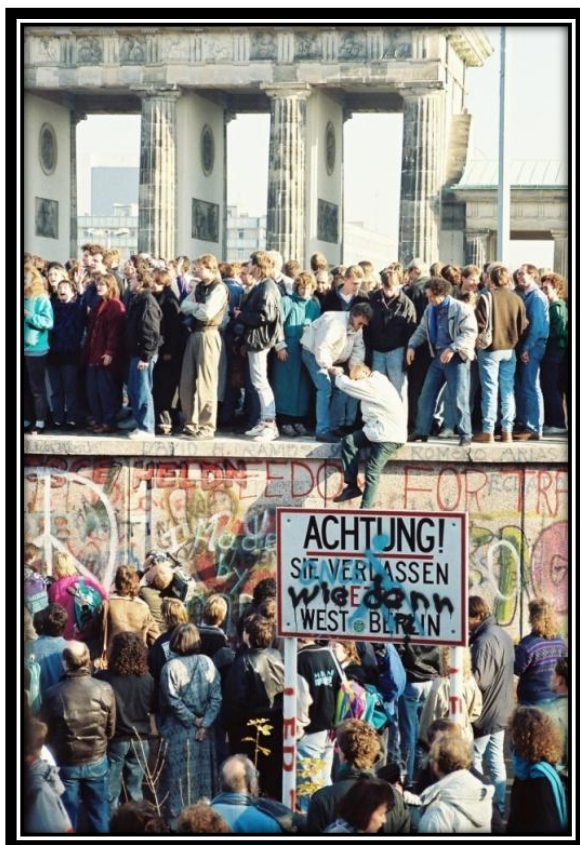


Figura 16: O muro de Berlim e o portão de Brandemburgo, ao fundo, em 9 de Novembro de 1989 (Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Muro_de_Berlim).

A queda do muro de Berlim, em 1989, simboliza, na concepção de Sousa (2004, p. 163), uma das grandes mudanças sócio-civilizacionais, com o fim da era das ideologias políticas. Esta nova era, que ainda está a ser desenhada, foi percebida por Sousa através de novos valores como o “individualismo, com a visão da economia como praxologia, com a formulação da comunicação como nova ideologia, e com a “ressurreição” de Deus, “com o Sagrado a invadir, de novo, o Profano”, como alguns fotodocumentalistas conseguiram expressar, a exemplo de Cristina Garcia

Rodero.

O ambiente conturbado dos anos oitenta e noventa está intimamente ligado à 3ª Revolução do Fotojornalismo, afirma Sousa (2004, p.163), justificado por vários períodos históricos e marcantes, em suma:

- Queda da Cortina de Ferro e desagregação da União Soviética;
- Aumento do turismo e das migrações;
- Novas tecnologias de comunicação e informação, como as redes globais;
- Conflitos das Falkland, Guerra do Golfo, invasão do Panamá, invasão de Granada, guerras na ex-Jugoslávia, na Libéria, no Ruanda, na Tchécquia entre outras, sobretudo étnicas, locais e fronteiriças;
- Transnacionalização e integração dos mercados, crescimento em flecha das economias dos Tigres do Pacífico e da China continental;
- Expansão da democracia e dos direitos humanos;

- Fim de conflitos como o de El Salvador e o da Nicarágua;
- Redefinição do quadro político-administrativo e militar do Médio Oriente e nas antigas repúblicas soviéticas;
- Direito de intervenção armada “humanitária” com o caso da Somália;
- Multipolaridade dos EUA como a única superpotência;
- Globalização dos modos de vida;
- Erupção de nacionalismos e fundamentalismos;
- (Re)Advento dos Estados Unidos e da sua cultura de miscelânea de vocação planetária

Sousa (2004, p. 163) faz um prognóstico de que o século XXI poderá ser americano, e reforça que no final dos anos oitenta o mundo voltava seu olhar à Europa devido a relevantes acontecimentos como a queda dos regimes socialistas do Leste e a sua transição para a democracia representativa e economia de mercado; adesões à União Europeia; refundação política italiana; conflitos na ex-Jugoslávia; alargamento da NATO, e ainda a morte da Princesa Diana num acidente alegadamente provocada por *paparazzi*.

Neste contexto, Sousa (2004, p.164) percebe que a 3ª Revolução do Fotojornalismo ligou-se sobretudo aos principais fatores a seguir:

- Possibilidade de manipulação e geração computacional de imagens, surgindo assim a estética da velocidade;
- Tentativas de controlo sobre a movimentação dos fotojornalistas em cenários bélicos em contrapartida ao “direito de ver” em campos de trabalho como tribunais;
- Tendências gráficas e imagens “belas”;
- Industrialização crescente da produção rotineira de fotografia jornalística centrada no imediato, prestígio aos trabalhos de autor e sua difusão em rede;
- A transposição dos *reality shows* da televisão para os *supermarket tabloids*, recorrendo à fotografia;

- O desprestígio da foto-choque em função da super valorização do *glamour*, da foto-ilustração, do institucional, dos *features* e dos *fait-divers*; paradoxalmente à revalorização da fotografia de retrato devido à importância que se observa no gênero de entrevistas.

Estes fatores levantam debates sobre a ética e a deontologia do fotojornalismo em quatro pontos, de acordo com Sousa (2004, p.166):

- Direitos de autor, que passa pelo direito da criatividade, inovação, originalidade, assinatura e pelo direito imperativo ético-deontológico do controle dos autores sobre a edição de imagem;
- Conduta, quando o fotojornalista pode invadir a privacidade em que o assunto resulte em tragédias humanas, escândalos, figuras públicas e casos de justiça;
- Problemas da implementação de tecnologias de manipulação e ofício de constante *stress*;
- Problemas de influência do meio televisivo sobre o fotojornalismo (legibilidade, ação, ritmo, standardização, grafismo etc.)

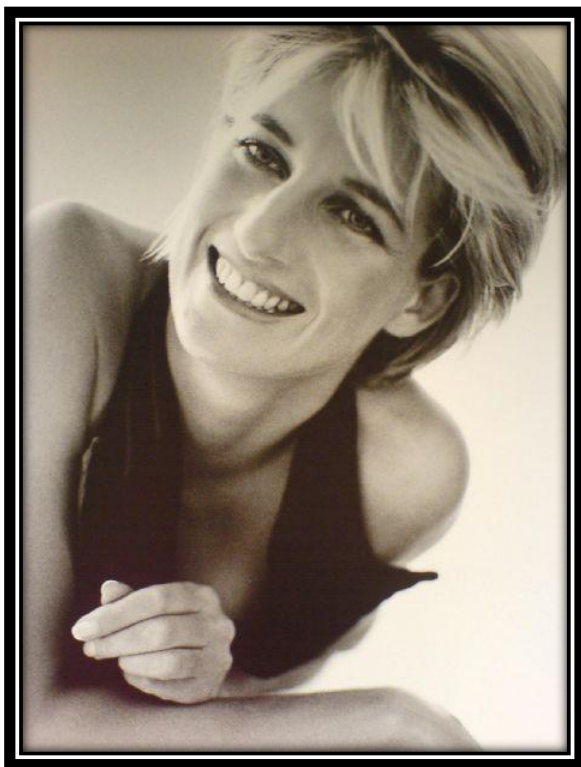


Figura 16.1.: A morte de Lady Diana em 31.08.1997, ainda é um mistério por desvendar, mas na altura do acidente em Paris, sua morte foi associada a possível perseguição por paparazzi, mas há controvérsias. (foto/internet).

De acordo com Sousa (2004, p.166), os modelos de agências consagram o fotojornalismo de autor e de projeto de duração indefinida. Neste sentido, as agências, junto com os jornais e revistas de qualidade primam pelo rigor informativo e analítico, destacando-se alguns profissionais exatamente por saírem do reino da “*photo vulgaris*”. Estes modelos ampliam o mundo da fotografia jornalística, rompendo “as rotinas e os critérios de noticiabilidade dominantes, no fotojornalismo, como a velocidade, a atualidade ou a ação” e poder corresponder às “antigas/atuais exigências do mercado”.

Nesta linha, Sousa (2004, p.167) apresenta vários exemplos já percebidos por outros autores, do fotojornalismo que perde a sua essência, deixando lacunas em sua credibilidade, em virtude do sistema, como por exemplo, o exercido durante a Guerra do Golfo, na qual os militares de ambos os lados adotaram estratégias censórias, como o funcionamento de *pools* de repórteres fotográficos com outros jornalistas, guiados por militares através de itinerários previamente escolhidos; a própria estratégia militar foi programada a pensar nas imagens. Estes procedimentos destroem pela base o mito da objetividade foto-jornalística.

Em 2004, Sousa antecipava que mesmo os jornais eletrônicos e interativos, que em parte já traziam pequenos filmes (vídeos) e não só imagens, as fotografias continuariam a ocupar o seu lugar. “Texto e imagem não são convertíveis um ao outro e têm ambos lugar no jornalismo – possuem diferentes faculdades, impressionam de forma diferente, originam percepções diferenciadas e oferecem diferentes tipos de informação e de conhecimento”, Sousa (2004, p. 168).

As marcas Canon, Nikon e a Sony destacavam-se no mercado com *still video cameras* a partir de 1989, de acordo com Sousa (2004, p.174). No mesmo ano surgiram as primeiras câmaras digitais: Rollei Digital Scanback, a Fujix Digital Still Câmara e a Kodak Professional DCS. Simultaneamente, surgem *softwares* adaptados para armazenamento, manipulação, edição e visualização de imagens. Alteram-se os processos de captura, visualização e impressão. Em 1990 a Kodak lança o Photo CD e surgem na sequência fotocopiadoras digitais destas mesmas marcas.

Na sua linha de estudos, Sousa (2004, p.174) destaca que os primeiros anos do sistema digital “renovaram o debate sobre as fotos e a sua capacidade de referenciar a realidade”, em função de alguns casos de manipulação digital de imagens fotográficas na imprensa, que exemplifica, trazendo à tona veículos como a *Time*, *National*

Geographic, Newsweek, The New York Times, revista *Spy, Washington Post, New York Newsday, Popular Science* e *Guardian Weekly*, que se utilizaram em maior ou menor grau da manipulação que retira informações, acrescenta, conferindo caráter até ficcional em algumas imagens (como colocar duas pessoas a conversarem, quando na verdade as fotos foram feitas separadamente, etc.).

Sousa (2004, p.176) destaca que ”enquanto a fotografia digital vive de processos analógicos e contínuos (a fotografia é ‘análoga’ à luz que lhe deu origem) a imagem digital é uma realidade discreta”, codificada de forma binária, numa grelha de pixels, “cuja graduação tonal de cor pode mudar em função do código que a sustenta”. Ou seja: “a imagem digital difere da fotografia tradicional quanto à realidade física”.

Sousa entende, por seus estudos, que um dos problemas do fotojornalismo diante das novas tecnologias está estritamente ligado à facilidade de manipulação e também na deteção das mesmas nas imagens veiculadas. “Se, num certo sentido, a fotografia é sempre uma forma de manipulação visual da realidade” (controle de exposição, focagem, procedimentos laboratoriais – revelação, ampliação, impressão, ou mascaramento), por outro lado “a tecnologia digital exponenciou este fenômeno”.

De acordo com Kossoy (2001, p.107 e 108):

“O alto grau de iconicidade que é característico do registro fotográfico não deixa de ser uma faca de dois gumes. Não raramente essa semelhança ‘acentuada’ entre a representação e o assunto torna-se ‘incômoda’, dependendo dos fins a que se destina, razão porque ela é objeto de manipulação, afastando-se da verdadeira aparência física ou natural do seu referente. As possibilidades de o fotógrafo interferir na imagem – e portanto na configuração própria do assunto no contexto da realidade – existem desde a invenção da fotografia. Dramatizando ou valorizando esteticamente os cenários, deformando a aparência dos seus retratados, alterando o realismo físico da natureza e das coisas, omitindo ou introduzindo detalhes, elaborando a composição ou incursionando na própria linguagem do meio, o fotógrafo sempre manipulou seus temas de alguma forma: técnica, estética ou ideologicamente. O produto final, a fotografia, é o documento que hoje temos diante de nós para estudo: ‘interpretado’ no passado a partir do próprio ato da tomada do registro e ao longo de sucessivas etapas (laboratório, edição e publicação).”

Sousa prossegue: “tão fácil como alterar e apagar objetos ou palavras, cor de cabelo, da roupa, dos olhos, da pele, alterar penteados, criar imagens com várias *layers* misturando pessoas e cenários, entre outras, que deverão ser assumidas e mostradas como tal, como bem observa Sousa (2004, p.176). A inquietação que remete este pensamento é que difere do “fotojornalismo puro”, ou seja, passa a ser uma ilustração com o suporte fotográfico, não fotojornalismo no seu sentido mais lato. E a conclusão é que se deve manter o bom senso, ou a ética, na elaboração do trabalho e na sua difusão.

Para ser mais preciso, Sousa (2004, p. 181) detecta os principais processos de manipulação digital de imagem que não estão discriminadas pelo seu sentido ético, mas conceitual técnico e possível, a seguir descritos:

- Ajustamentos e contrastes tonais; filtros digitais; reenquadramento; destaque de figuras em perspectiva; sombreamento (*shanding*); conversões (negativos/positivos); correções e alterações cromáticas; realçamento de detalhes (*sharpening*); efeitos de névoa (*smoothing*); realce ou atenuação de primeiro-plano (*foreground*) e do pano de fundo (*background*); extração de linhas; retoque e pintura; difusão de áreas adjacentes; mascaramentos; textura; iluminação; alterações do ponto de vista (ângulos); mistura de imagens; inserção de pessoa ou objetos numa imagem de base; efeitos óticos; efeitos atmosféricos; ampliação e redução; rotação e reflexão; profundidade de campo; corte ou colagem; efeitos de movimento; combinação de imagens sintéticas e de registo; replicação e distorções.

A base da 3ª Revolução do Fotojornalismo está na agilidade, desde a sua captação até tratamento e transmissão. O equipamento profissional da geração digital de fotojornalistas possibilita a correção imediata de uma imagem ruim para uma de boa qualidade, devido ao seu retorno imediato através do histograma; sistema de armazenamento e transmissão e ainda vale-se de *softwares* de edição.

É de conhecimento que a era digital também trouxe outras vantagens para o setor. O laboratório passa a ser em ambiente eletrónico no qual o fotojornalista pode armazenar, manipular e transmitir a imagem em segundos. Na esfera ética, a intervenção humana na edição de fotografias jornalísticas mantém-se restrita aos processos que visam dar valor acrescentado à imagem, como ajustamento, contrastes tonais, utilização de filtros, reenquadramento/corte, sombreamento, correções e alterações cromáticas, realce de detalhes, retoque, entre outros, conforme alguns autores destacam.

Sabe-se que a manipulação da fotografia digital que fere os códigos de ética está a ser combatida desde o final da década de 80, quando em 1989, a Associação Nacional dos Repórteres Fotográficos (NPPA), dos EUA, pediu um código de ética para regular a manipulação digital de imagens, e com a adoção de políticas oficiais de não alteração/manipulação do conteúdo das fotografias realizada pela The Associated Press, segundo Giacomelli (2001, p.50).

Uma outra observação pertinente ao fotojornalismo digital é a ponte de interligação com os fotógrafos amadores, cada vez mais presente em galerias *online* e contribuição a órgãos de comunicação convencionais ou eletrônicos, com seus cidadãos repórteres, que fornecem fotografias e vídeos presenciais, como por exemplo, o site da TV Net (primeira televisão portuguesa da Internet”), que já em 2008 valia-se de uma secção onde o cidadão comum podia virar repórter enviando suas notícias e imagens (foto, vídeo etc).

A propagação de *blogs*, *fotoblogs*, e galerias de fotografias disponíveis em rede apresentam um novo cenário aos profissionais do momento que, para além da obrigação de acompanhar os avanços e *upgrades* das suas competências (em termos técnicos e ferramentas de trabalho), ter um forte referencial crítico na cobertura de pautas, deve estar ligado aos novos produtores de imagens (e cidadãos comuns), concorrentes diretos ao nível técnico.

O espaço “ilimitado” para coberturas foto-jornalísticas nos meios *online* também oferece a oportunidade de alargar a cobertura. Se na primeira geração do fotojornalismo em rede, a fotografia era restrita à *homepage* a algumas páginas internas, na segunda, permaneceu em seu estado mais tímido, tornado-se a atual terceira geração a que recebe destaques em *slideshows* (programa de sequências de imagens), que facilitam a compreensão das reportagens, como é feito no New York Times, CNN.com e MSNBC.com, de acordo com observações de Munhoz (2007, p.11), em seu artigo “Estágios de desenvolvimento do fotojornalismo na Internet”, publicado na Revista *Diálogos & Ciência*.

De acordo com Munhoz (2007, p.11), o *webjornalismo* de terceira geração não tem um modelo único ou específico, “trata-se de um momento em constituição caracterizado por buscas e experimentações”. Neste aspecto, entende-se que a abertura e a valorização profissional podem ter encontrado o seu melhor momento, ou não. Porque se por um lado, o profissional precisa estar atualizado para corresponder ao mercado de trabalho por outro, enfrenta a banalização da fotografia que se observa no momento atual.

Marzo (2006, p.8) questiona:

(...) quem precisa dos fotojornalistas e dos filtros a que estão submetidos? Será que estamos frente ao desaparecimento da neutralidade objetiva da fotografia outorgada pelos meios de comunicação? Ou estamos enfrentando algo de novo que vai além do real fotográfico, estamos diante da contestação incontestável da subjetividade, que somado ao conjunto é a realidade em si mesma.

Outros autores como Colo, Estève e Jacob (2005, p.5) afirmam que o mito do fotojornalismo está morto, como pode ser percebido no livro *Photojournalisme, à la croisée de chemins*, no qual afirmam caber ao fotojornalismo reinventar o seu futuro para continuar a contar o mundo.

A função do fotojornalista, como atividade singular, desperta a reflexão sobre o ofício. Surgem algumas inquietações que poderão ser apuradas com fotojornalistas que trabalharam no jornal *O Comércio do Porto*, através de entrevistas, para se perceber o como enfrentaram os desafios tecnológicos no atual momento da era digital e quais as perspectivas para o futuro.



Figura 16.2.: As redes sociais, cenário para difusão de informações, fomentam em larga escala o fenômeno do repórter cidadão, que encontra local propício para o seu desenvolvimento e participação, como observa-se na atualidade, representando um paradoxo aos profissionais da imagem. (Fonte da imagem: www.incemaq.blogspot.pt).

Capítulo III – Imprensa portuguesa e o contexto foto/jornalístico

A fotografia foi difundida em Portugal por fotógrafos amadores, na sua maioria estrangeiros, em meados do século XIX, de acordo com Sousa (2004, p.185). Nomes como J. Silveira, Frederick Flower, Barão de Forrester e William Barclay destacaram-se pelos trabalhos desenvolvidos no País, registrando paisagens, arquitetura, vida rural, recorrendo por vezes ao calótipo ou à litogravura com base no daguerreótipo.

Nesta linha, tem-se por informação que Barclay pode ter introduzido o daguerreótipo em Portugal, em 1841, e quem se destacou como um dos mais experimentalistas do género fotográfico foi Flower, segundo Sousa (2004, p.185), registrando um motivo com diferentes condições de iluminação e várias impressões da mesma matriz, talvez numa luta constante de também aprender como tirar o melhor proveito da luz, e também por recorrer ao teste das tiras.

A invasão dos retratistas-daguerreotipistas em Portugal ocorreu no final dos anos 40 e durante os anos 50 do século XIX. Neste período salienta-se o checo Wenceslau Cifka, que se instala em Lisboa com um estúdio, em 1848, “dois anos após Vicente Gomes da Silva ter iniciado no Funchal um trabalho de experimentação fotográfica e retrato que se revela importante para a fotografia no País” (Sousa, 2004, p. 185).

Durante o reinado de D. Maria II, a primeira análise sobre a daguerreotipia foi publicada no jornal *Panorama*, a 16 de Fevereiro de 1839, considerada por Sousa (2004, p.185) como a primeira notícia conhecida sobre fotografia. Entretanto o autor ressalta que a primeira gravura de madeira feita a partir de uma fotografia – mais precisamente de um daguerreótipo – publicada na imprensa portuguesa é anterior, surgiu a 13 de Março de 1841, no *Panorama – Jornal Litterario e Instructivo*. No entanto, de acordo com Rodrigues (2010, p.83), a fotografia “parece ter sido introduzida em Portugal por volta de 1840. É pelo menos nesse ano que aparece, pela primeira vez, um daguerreótipo do Palácio da Ajuda, em *O Panorama*”, jornal dirigido por Alexandre Herculano.

O primeiro *Club Photographico* de Portugal foi fundado em Lisboa em 1861, associação pioneira que visava o estudo científico da fotografia e a difusão da atividade. Na década de 60, de acordo com Sousa (2004, p.186), o amador Carlos Relvas, da Golegã, obteve projeção internacional por desenvolver um trabalho independente de paisagens e tipos sociais, com viagens e exposições no estrangeiro. A partir daí

desenvolveu-se no País a fotografia de retrato, paisagens, pessoas e arquitetura através do daguerreótipo.

De acordo com a análise de Sousa (2004, p.186) a fotografia portuguesa “não escapou à mentalidade colonial da época”. Entre os mais expressivos trabalhos que podem exemplificar esta afirmação está o de Cunha Moraes, dono de um estúdio em Angola e que publica a partir de 1885 *África Ocidental, Álbum Photographico e Descritivo*, prefaciada por Luciano Cordeiro, revelando a fotografia de cariz etnográfico e paisagístico.

Após uma década da introdução do *halftone* no *medium* norte-americano, através do *Daily Graphic*, Portugal utiliza-se do mesmo processo na *Revista Illustrada*, de António Maria Pereira, em 1890. Já o *flash* de magnésio é introduzido em Portugal através do trabalho de José Júlio Rodrigues ao fotografar os túneis de lava da ilha Terceira, em 1891. Neste mesmo ano, de acordo com Sousa (2004, p.186), é lançado em Lisboa o primeiro livro em português sobre técnica fotográfica, *Tratado de Fotografia*, de Arnaldo Fonseca.

Os retratos e ilustrações invadiram a imprensa nas últimas décadas do século XIX por intermédio de artistas como Rafael Bordalo Pinheiro, de acordo com Sousa (2004, p.187). O autor descobre na obra de Antonio Sena (1991), *Uma História da Fotografia*, de 1991, que “No inovador *Diário de Notícias*, que, ao contrário do estilo dominante de então, dava mais atenção às notícias do que à opinião panfletária, aparece a primeira ilustração a 14 de Junho de 1877 – um mapa” (Sousa, 2004, p. 188).

O início do século XX trouxe a “reportagem desenhada”, que, segundo Sousa (2004, p.188), é a fotografia passada a desenho (decalque e contornos), uma das formas mais comuns de ilustração na imprensa portuguesa. Entretanto, as revistas passaram a excluir o desenho para privilegiar a fotografia, por volta de 1910, como a segunda série *Ilustração Portuguesa*, em virtude da melhoria nos processos de reprodução.

Os dois vetores da reportagem gráfica, o desenho e a fotografia, de acordo com Sousa (2004, p.188), prosseguiram por alguns anos no meio impresso, embora no período da implantação da República, em 1910, eram raras as fotos publicadas em reportagens, que em sua maioria tinham carácter retratista, mostrando-se mais incisiva na área publicitária.

Como destaca Sousa em sua tese (2004, p.188), a primeira fotografia publicada na imprensa portuguesa é datada de 2 de Fevereiro de 1907, no jornal *O Comércio do Porto*, mas como será visto na apuração dos dados, a fotografia estava inserida no contexto publicitário do jornal, como pode ser conferido na análise iconográfica e iconológica presente no Capítulo IV.

O jornal *Diário de Notícias* foi um dos veículos de comunicação que rapidamente aderiu à tendência das revistas, publicando a sua primeira fotografia no dia 27 de Julho de 1907. O mesmo jornal avançou com o que hoje podemos chamar de cobertura fotográfica ao publicar as fotos do regicídio em que morreu o Rei D. Carlos e o príncipe herdeiro, a 4 de Fevereiro de 1908, de acordo com Sousa (2004, p.188).

Em meados dos anos dez, os jornais e revistas portuguesas começaram a contratar repórteres fotográficos próprios, embora a regulamentação e reconhecimento da profissão só ocorra em 1940, através do Sindicato dos Jornalistas ao emitir a primeira carteira profissional a André Salgado, do jornal *Novidades*, de acordo com Sousa (2004, p.188).

É possível compreender que a evolução do média emergente em meados dos anos dez ocorre em simultâneo com as diversas revoltas armadas da I República e o crescimento do setor e da categoria, que se fez sentir em Portugal, como teoriza Sousa (2004, p.188).

Nesta linha de difusão da fotografia estão os jornais *O Século* e o *Diário de Notícias*, em Lisboa, e, no Porto, *O Primeiro de Janeiro*, *O Comércio do Porto* e o *Jornal de Notícias*. O primeiro fotojornalista português, segundo Sousa (2004, p.188) foi o fotojornalista *free-lancer* Joshua Benoliel, cobrindo vários acontecimentos políticos, destacando-se com “genialidade” na forma “como abordava os *fait-divers*”, tendo trabalhos publicados na *Ilustração Portuguesa* e *O Século*.

É interessante observar que outros aspectos da postura profissional de Benoliel estão intimamente ligados à geração de fotojornalistas alemães dos anos 20 como vestir-se à altura das ocasiões, dominar vários idiomas, checar horários propícios para estar em campo e até mesmo sinalizar oralmente ao público o veículo a representar como “É para *O Século!*”. O fotógrafo “chegou a fazer parar uma procissão da Senhora da Saúde, na qual participava o Infante D. Afonso, para “sacar” a foto”, segundo Martins (*cit. in* Sousa, 2004, p.189).

A atenção que Benoliel deu a todos os pormenores da vida na grande cidade, o dia-a-dia de Lisboa, tornaram-no em um dos precursores do fotojornalismo moderno dos anos 20, que em sua essência “aproxima as pessoas daquilo que lhes está próximo, obrigando-as a olhar com outros olhos o que se passa à sua volta” (Sousa, 2004, p. 189).

A revista mais “inovadora” deste período, *Ilustração Portuguesa*, revelou talentos do fotojornalismo português como Aurélio Paz dos Reis, “um dos pais do cinema nacional” e Arnaldo Garcez, que cobriu a I Guerra Mundial, onde esteve empenhado o Corpo Expedicionário Português. Profissionais que afastaram-se do “documentalismo por vezes pictoralista e realista-naturista que dominava a fotografia “fora de portas” portuguesa”, segundo estudos de Sousa (2004, p.189).

A autonomização da foto-reportagem é contributo de profissionais como José Artur Leitão Bárcia, da revista *Serões*, Anselmo Franco, colaborador dos jornais *República*, *Luta*, *O Século*, *Diário de Notícias*, e Alberto Carlos Lima, que trabalhou para *Brasil Portugal*, *Occidente*, *Serões* e *Ilustração Portuguesa*, de acordo com Sena (*cit. in* Sousa, 2004, p. 189). E nesta linha, sabe-se também que os arquivos fotográficos começaram a ser organizados por revistas e jornais por volta dos anos 20.

O Golpe militar desencadeado pelo Marechal Gomes da Costa, em Braga, a 28 de Maio de 1926, a marcha de Lisboa que depõe o Presidente Bernardino Machado e a instauração do regime ditatorial tinham por base grandes dificuldades financeiras que o País atravessava no período. O professor Oliveira Salazar, convocado pelo governo militar a assumir o Executivo como Ministro das Finanças, acaba por demitir-se e reingressa como Presidente do Conselho de Ministros, endireitando as finanças públicas e instaurando o regime ditatorial-corporativo, ou o Estado Novo, baseado na Constituição de 1933, de acordo com Sousa (2004, p.190). Durante esse agitado tempo, de acordo com Sena (*cit.in* Sousa, p.190), as foto-reportagens “perderam em subtileza e discrição, ganharam em força e grafismo”, o que viria a ser confirmado nas restantes ditaduras de extrema-direita europeias, a saber: espanhola, italiana e alemã. “Face a sangrenta revolta antigovernamental de 1927, a censura endurece e nasce a polícia política. A partir de Julho de 1932, mês em que Salazar é nomeado Presidente do Conselho, a censura e a repressão agudizam-se”, referencia Sousa (2004, p. 190) em sua análise.

Nos anos 20 e 30, surgem a fotografia anedótica, monótona e isolada dos Salões de Fotografia, de acordo com Sousa (2004, p.190), baseada na paisagem, nos tipos etnográficos, nas edificações do Estado Novo e os jornais tendem a cobrir os acontecimentos político-institucionais e as ocasiões do Estado, situações que fazem emergir as fotografias de retratos de grupos de pessoas e planos gerais.

O modernismo fotográfico revela vários seguidores, como Marques da Costa, Mário Novaes, SanPayo e Judah Benoliel, filho de Joshua, que, a partir de 1924, colabora com *Pátria*, *ABC*, *O Século* e *Diário Popular*. De qualquer modo, de acordo com Sousa (2004, p.190), o fotojornalismo dos anos 30 e 40 em Portugal não deixa de estar, principalmente, “ligado à propaganda nacional, pelo que era feito de abordagens grandiosas das realizações do Estado Novo e de retratos mais ou menos oficiais das figuras do regime”. São comuns neste período *fait-divers* do cotidiano, abundam-se os planos gerais, retratos de grupos de pessoas e uma maior preocupação nestes registros.

Portugal manteve-se neutro durante a II Guerra Mundial, o que valeu benefícios ao fotojornalismo visto que circularam no território nacional várias revistas propagandistas ilustradas pró-britânicas e pró-alemãs, que recorriam profusamente à fotografia, trazendo entre portas o trabalho de grandes fotojornalistas estrangeiros que cobriam o conflito. A revolta de 1931 na Madeira, por exemplo, trouxe à tona obras interessantes como a de Raúl Perestrello, semi-profissional que cobre o conflito, colaborando para o jornal *Diário de Notícias*, não tanto pela qualidade do seu trabalho, mediana, mas por a sua obra ser uma espécie de álbum de recordações do poder segundo Sousa (2004, p.191).

O jornal *O Século* guarda o mérito de ter contratado a primeira fotojornalista de Portugal, Beatriz Ferreira, em 1947, tendo esta permanecido no diário até o seu encerramento - em 1977, devido aos excessos revolucionários do pós-25 de Abril, “um dos órgãos de comunicação social mais independente face ao regime” (Sousa, 2004, p. 192). A fotojornalista esteve entre os 800 trabalhadores que ficaram desempregados. As referências são que, em 1997, com mais de 80 anos de idade, Beatriz Ferreira subsistia com uma modesta pensão e com a venda das suas fotos e dois de seus antigos equipamentos, que chegavam a pesar cinco quilos cada.

A influência da publicidade estrangeira em Portugal, numa época de resistência, entre as décadas de 50 e 60, provocou progressos fotográficos e estímulos como a exposição

“The Family of Man” - que, embora não tenha estado patente no País, foi exibido o seu filme e vendido o seu catálogo -, entre outras promovidas pelas embaixadas estrangeiras. Este período, segundo Sousa (2004, p.192) é a órbita das novas tendências da fotografia documental.

Costa Martins e Vitor Palla editaram em 1959 o livro *Lisboa, cidade triste e alegre*, trazendo “a celebração de um olhar polissémico, subjetivo e intimista, poético e lírico sobre o mundo citadino de Lisboa, mas cujas conotações propositadas talvez sirvam, pela contextualização, para levar o observador a uma situação mais próxima do real” (Sousa, 2004, p. 192).

Neste trabalho de Martins e Palla as fotos não são assinadas, ao contrário do que ocorria por ocasião dos Salões de Fotografia. É, na concepção de Sousa (2004, p.193), um trabalho que absorve o experimentalismo do desfoque, da foto tremida, do esfumado e fluído (*flou*), dos cortes, das sobre-revelações, das sequências, do alto-contraste, das oposições, das difrações e das variações de tamanho e formato.

Outra referência pertinente deste período é o livro de Rosa Casaco, agente da polícia política PIDE, que publica em 1954 *Salazar na Intimidade*, um olhar surpreendentemente intimista sobre o Presidente do Conselho. Na linha de exposições, a primeira de fotojornalistas portugueses ocorreu na Caixa da Imprensa, de 25 de Maio a 1 de Junho de 1956, com 149 trabalhos de 17 profissionais, de acordo com Sousa (2004, p.193).

Mesmo sob o peso da censura alguns profissionais arriscaram ousar como Augusto Cabrita, que cobre a Guerra Colonial, no qual os jornais só mostravam cenas dos embarques e desembarques das tropas. Segundo Sousa (2004, p.193), a censura vigente vetou o trabalho de Manuel Graça, do jornal *Província de Angola*, “que reportou o início da Guerra Colonial, entre 1960 e 1965, especialmente as cometidas pelos guerrilheiros independentistas”.

Um nome que até hoje figura entre os mais expressivos e carismáticos do fotojornalismo português é o de Eduardo Gageiro (1935-), segundo aponta Sousa (2004, p.193). Gageiro realizou memoráveis instantâneos do cotidiano português, segundo os estudos de Sousa, podendo ser considerado como um continuador da estética da fotografia de salão, embora dê um toque especial ao elemento humano e à composição

geométrica em seu trabalho, que muito tem do lirismo e perfeccionismo técnico de Eugene Smith e do instante decisivo de Cartier-Bresson. Entre seus méritos está o de ser o único fotojornalista a registrar o sequestro de atletas israelitas por um grupo de palestinos nos Jogos Olímpicos de Munique, em 1972, enviando o rolo ao jornal *O Século*.

Eduardo Gageiro não só se distingue pela oportunidade como pela paciência de quem procura ir mais longe no domínio das representações dos acontecimentos, de acordo com Sousa (2004, p. 193). “Foi ele que soube esperar por D. Maria diante da urna de Salazar até que a governanta o beijasse na testa”. Trabalhou para o jornal *O Século*, *O Século Ilustrado*, *Diário Ilustrado* e até chegou a ser preso pela PIDE devido a fotografias que fugiam de uma boa imagem de Portugal, como a de uma mulher de Nazaré a trabalhar toda vestida de negro, ou a de uma manifestação de estudantes reprimida pela polícia. Teve sorte por ser correspondente da *Associated Press*, “pelo que as pressões internacionais o pouparam do pior”.

No livro de Ana Sousa Dias *Eduardo Gageiro: a linguagem do instante*, de 1996, descobre-se um profissional pouco conceitualista, que não deixa de explorar os significados. Sousa acredita que é de sua autoria a melhor foto que sintetiza a revolução do 25 de Abril, “funcionando como signo condensado: Salgueiro Maia morde os lábios. A revolução ia na rua, a tensão era grande, mas a aposta do jovem capitão de Santarém estava quase ganha”.

Revolvendo as páginas de *Memórias Vivas do Jornalismo* (Correia e Baptista, 2009, p.159), encontra-se uma entrevista com Eduardo Gageiro a contar seu percurso desde a estreia no fotojornalismo até os momentos mais difíceis da ditadura e percebe-se claramente que o talento lhe impulsionou aos primeiros trabalhos. Por iniciativa própria e gosto pela fotografia, começou a conhecer primeiramente a estética com artistas plásticos que simpatizavam com ele. Em seguida, passou a perceber melhor de composição, regra dos terços e sempre com máquinas emprestadas. Foi o escultor Armando Mesquita que lhe deu uma força quando disse a seu pai para lhe dar uma máquina boa porque ele tinha talento.

A primeira máquina de Gageiro rendeu-lhe os primeiros prêmios em fotografia quando ainda tinha 17 anos de idade. Aos 18 anos fez algumas reportagens para a revista *Cartaz* e em 1957 entrou para o *Diário Ilustrado*. “Nessa altura os fotógrafos que estavam nos

jornais diários eram uma autêntica máfia, controlavam tudo e mandavam mais do que os chefes de redação. Quando eu apareci reagiram logo: “Quem é este puto, o que é que vem para cá fazer? Ele vai é para o laboratório”. Fui para o laboratório revelar as fotografias dos outros. Foi uma grande frustração, é evidente que eu não tinha a experiência deles, mas tinha uma concepção artística diferente e o entusiasmo de um jovem em início de carreira”, conta (Correia e Baptista, 2009, p.163).

Neste período, Gageiro (*cit.in* Correia e Baptista, 2009, p.165) diz que eram comuns pautas de conferências de imprensa, inaugurações e coisas do gênero, com os chamados “bonecos”, foto básica. Furando o cerco dos veteranos quase que por obra do acaso, foi preciso enviar um profissional a uma cobertura e só lá estava ele, o fotojornalista começou a se sobressair dos demais por apresentar um trabalho com mais cuidado e diferente. Tinha isso em mente, fazer diferente. E conseguiu a simpatia e o apreço de jornalistas e profissionais da área, passando a compor o quadro de fotojornalistas atuantes na empresa.

Gageiro (Correia e Baptista, 2009, p.166) teve muitos trabalhos cortados pela censura, era perseguido pela PIDE porque cobria manifestações de estudantes e cargas policiais para a *Associated Press*, mas quando lhe abordavam, trocava rapidamente o rolo da máquina e conseguia driblar a polícia e salvaguardar seu trabalho. Foi preso pela PIDE por causa da foto “O calvário”, que trazia a imagem de uma mulher de Nazaré. Ouviu da PIDE: “Você não acha que dá uma má imagem de Portugal?”, o que ele respondeu: “Fotografo o que vejo, não invento nada”. Eles insistiam: “Há paisagens tão bonitas, porque é que você não fotografa paisagens?”, o que ele responde prontamente: “Vai desculpar-me mas eu gosto de fotografar pessoas, nasci em Sacavém, gosto de fotografar os sentimentos das pessoas”.

Na altura em que estive cerca de 25 dias preso, Gageiro revela que não lhe bateram, mas colocaram-no sentado diante de uma parede, o que causou-lhe um problema psicológico no qual durante muitos anos depois não conseguia estar em nenhum sitio virado para a parede. A polícia não tinha provas, mas fizeram um interrogatório exaustivo até ser liberado e após sua detenção chegar ao conhecimento de Rui Patrício, Ministro dos Negócios Estrangeiros, do Governo de Marcelo Caetano, como relata, acrescentando que:

Esta experiência traumatizou-me profundamente. Eles diziam que eu era comunista. Eu nunca estive ligado a nenhum partido, mas pensava de maneira diferente deles. Infelizmente, o fotojornalismo que se fazia na altura era inaugurações e conferências de imprensa. Sinceramente, acho que não havia grandes fotojornalistas (Gageiro, entrevistado por Correia e Baptista, 2009, p.167)

Eduardo Gageiro revela na entrevista (Correia e Baptista, 2009, p.170) que um de seus trabalhos, a foto do Papa João Paulo VI em visita a Portugal, em 1967, foi conseguido de modo inusitado. A cobrir a visita para a *Associated Press*, chegou ao local e encontrou grande multidão, ajeitando-se no espaço da equipa televisiva que lá também estava a cobrir, numa torre, quando o Papa passou por ali, gritou-lhe o nome e captou uma imagem na qual o Papa está a olhar para ele. Desta experiência (Correia e Baptista, 2009, p.171), extrai que:

No fotojornalismo, uma pessoa tem de se desenrascar, mas o fator sorte também é importante. Uma pessoa tem de lutar para conseguir os objetivos. Eu costumo dizer que, atrás da máquina fotográfica, não tenho medo. Quando os momentos são únicos, vale a pena arriscar e fazer a fotografia.

Talentos emergentes também foram revelados pelos Encontros de Fotografia de Coimbra, em 1994, como o do geógrafo português Orlando Ribeiro, que documentou o país com o cariz de auxiliares científicos, apresentando fotografias que se distinguem pelo teor humanista e esteticista, como bem observa Silva (2004, p.194).

No campo do fotojornalismo diário, embora a ditadura tenha refreado indiretamente o seu avanço – “num país pobre, atrasado, analfabetizado, sujeito à “lei da rolha”, reprimido” -, destacaram-se também nomes como Fernando Farinha, Eduardo Baião, Ezequiel de Sousa e Acácio Franco, do jornal *Diário de Notícias*. De acordo com Sousa (2004, p.194), “se na época do Vietname o fotojornalista era rei, em Portugal as páginas dos jornais raramente concediam relevo ou até algo mais do que a simples condição de “boneco ilustrativo” às fotografias.

O que resultou bem ao País em termos de incentivo ao avanço do fotojornalismo num período tão infrutífero como a Ditadura, foi o interesse de fotógrafos estrangeiros em realizarem trabalhos inéditos em Portugal e na Península Ibérica, a partir de 1963, como os norte-americanos George Krause, professor de Arte na Universidade de Huston, e John Davies, relata Sousa (2004, p.195). Os trabalhos destes profissionais chegaram a ser expostos nos encontros de fotografia e imagem de Coimbra e Braga.

Enfim, a liberdade de imprensa retorna com o 25 de Abril de 1974, inaugurando um novo tempo, rompendo com os cânones estéticos, arcaicos, dominantes no Estado Novo, avançando gradualmente até o momento atual. A própria revolução em si gerou uma

avalanche de coberturas fotográficas, tendo Portugal aberto às portas a nomes das grandes agências como Salgado, Gilles Peress, Guy le Querrec e Josef Koudelka. Em 1975, a World Press Photo atribuía prêmio a uma fotografia obtida em Portugal, da prisão de um agente da PIDE durante o período revolucionário de 1974, de acordo com Sousa (2004, p.195).

Os encontros de fotografia de Braga e Coimbra ganharam força nos anos 80, contribuindo para a profissão e atividade apresentando diversos trabalhos de fora. Inaugura-se o Curso de Fotografia da Escola Superior Artística Árvore e cursos de fotojornalismo no Centro de Formação de Jornalistas e no Centro Protocolar de Formação de Jornalistas inclui-se no currículo a disciplina de fotojornalismo, “bem como a implementação de políticas de qualidade foto-jornalística, principalmente no *Público* e no *Independente*”, segundo Sousa (2004, p. 195). O Sindicato dos Jornalistas reconhece, em 1985, o papel relevante do “fotojornalismo na informação” e a “relativa autonomia da atividade criando o Núcleo de Repórteres Fotográficos”.

A vaga pós-revolucionária traz mais nomes ao fotojornalismo que, na linha do documentalismo fotográfico contemporâneo, operam uma ruptura com o *status quo* e com as rotinas foto-jornalísticas na imprensa portuguesa. São eles Alberto Picco, de *O Independente*, Domingos Caldeira, José Reis e Luís Carvalho. As exposições começam a ter maior espaço e, em Dezembro de 1974, 16 fotojornalistas expõem no Casino Estoril. Em 1989, durante as comemorações do 150º aniversário da fotografia, realizou-se uma mostra de envergadura e em 1986, o Centro de Formação de Jornalistas organizou a exposição “Repórteres no Porto”, de acordo com Sousa (2004, p.196).

As primeiras edições contemporâneas de foto-livros em Portugal são de autoria de Luís Pavão, lançando em 1981 “As tavernas de Lisboa”, e de Castello Lopes, em 1984, *Perto da Vista*, de acordo com Sousa (2004, p.196). Outros nomes se destacam nas últimas décadas, como do médico e fotojornalista do jornal Expresso, Antonio Pedro Ferreira, que desenvolveu entre 1982 e 1984 o projeto documental *Os Portugueses em França 1982-1984*, exposto no Arquivo Fotográfico de Lisboa em 1996.

Paulo Nozolino surge como um dos nomes mais importantes dos anos 80 e 90 na área do documentalismo em Portugal, como bem observa Sousa (2004, p.196). O seu trabalho é publicado entre 1987 e 1989 no *Libération* e antes, em 1982, publica *Para Sempre*, propondo uma fotografia indefinida, na linha do subjetivismo ficcional ténue

de Robert Frank ou Bill Brandt, “sem que as imagens deixem de ser polissémicas e comunicativas: sensibilizam, emocionam, estabelecem cumplicidades entre observador e fotógrafo, fazem compreender estados de alma, ambientes e tensões”, apostando no contexto.

No livro *Portuguese Photography since 1854 – Livro de viagens* (2011, p.140), editado por Maria Tereza Siza e Peter Weiermair, e que traz uma série trabalhos fotográficos de artistas e fotojornalistas do século XIX, encontra-se parte da obra de Paulo Nozolino, com fotos e o seguinte texto sobre seus 20 anos de carreira:

Acredito que as palavras matam a magia. Olhando retrospectivamente para vinte anos de trabalho, tudo me parece ter sido uma longa e estranha viagem. Da inocência juvenil à consciência da meia-idade. Um diário com contatos que reflete a felicidade e a dor. Ao longo destes anos, tenho andado a procura de respostas. Mas só tenho recolhido algumas visões e montes de dúvidas. Cada vez mais perguntas. Viajei pelos Estados Unidos e pela América do Sul à procura de sensações fortes. Percorri o mundo árabe em busca da espiritualidade e da renúncia. Trabalhei na Europa, escavando o passado e interrogando o futuro. Ansiei pela serenidade no Extremo Oriente. O mundo vai se tornando mais pequeno à medida que olho para o meu velho Atlas. Às vezes canso-me de viajar, mas sei que o conforto é uma armadilha mortífera. Não tenho escolha. A fotografia atrasa a morte. Mantém-me vivo. A preto e branco.

No início deste século, José Rodrigues se destacava no documentalismo fotográfico contemporâneo por ter um trabalho que oscila entre a incongruência e a intimidade, reunindo assim fotos “extraordinariamente polissémicas”, de acordo com Sousa (2004, p.197). Residindo na Holanda, Rodrigues é ligado ao grupo *Perpektief*, de Roterdão, tendo publicado o portfólio *Eu e o Tempo*, na 14ª edição, de 1983 e em Portugal focou sua atenção nas minas de São Domingos, no Alentejo, a partir de 1987.

Referencia-se também no estudo de Sousa (2004) Adriano Miranda, por sua técnica pessoal de manipulação laboratorial de imagem (visível e, como tal, assumida), evidenciando que os territórios do novo documentalismo fotográfico contemporâneo são mais largos e tendem, nalguns pontos, a libertar a foto da sua função testemunhal, de atestado, de confirmação”, no entender de Sousa (2004, p. 197).

As últimas décadas trazem um fotojornalismo frugal, segundo Sousa (2004, p. 197), elencado por nomes como o de António Pedro Ferreira, do *Expresso*, no ensaio fotojornalístico; Daniel Blaufuks, protagonizando uma fotografia que mistura espaços e personagens, em géneros que vão da foto de moda à de reportagem; Augusto Alves da Silva, lançando sobre a paisagem degradada e o ambiente estragado um olhar subjetivo; Nuno Félix da Costa, com o “desfile de vaidades” portuguesas; António Júlio Duarte, com fotos de Macau de sombras e posicionamentos, “em que o real se tende a confundir

com o virtual, a essência com a aparência, por vezes acentuando o lado irónico de algumas situações, à maneira de Erwit, outras vezes evidenciando a graciosidade e preocupações compositivas de Cartier-Bresson”; Manuel Miranda com fotos noturnas e Henrique Botelho.

A qualidade foto-jornalística portuguesa foi impulsionada também pelo nascimento dos semanários *Expresso*, nos anos 70, e *O Independente*, nos 80, e do diário *Público*, nos 90, de acordo com Sousa (2004, p.197), destacando o que os novos profissionais do fotojornalismo português partilham:

a) uma visão que promove o entroncamento do fotojornalismo, em sentido estrito, com o fotodocumentalismo; b) uma formação teórica e técnica de nível elevado; e c) a assunção de uma certa subjetividade, que os leva a explorar tensões e contradições, a composição e o enquadramento, em suma, as capacidades expressivas do espaço fotográfico, remetendo frequentemente o observador para o “fora de campo”.

Nesta retrospectiva, Sousa (2004, p.198) inclui o *Mois de la Photo* de Paris que, em Novembro de 1992, recebia obras de Rui Prata. José Afonso Furtado, Manuel Magalhães, Fernando Lemos, Aníbal Lemos, José Maçãs de Carvalho, José Pastor, Sílvia Seova e João Tabarra; em 1996, Teresa Siza desenvolveu um projeto fotodocumentalístico para a Câmara de Matosinhos, contando com o contributo dos fotógrafos portugueses Augusto Alves da Silva e Bruno Sequeira, além do americano Larry Fink e do italiano Gabriele Basilico; em Novembro de 1996 Portugal viveu o 16º Encontro de Fotografia de Coimbra, que trouxe como inovação uma aposta na produção fotográfica contemporânea portuguesa sobre o Portugal; entre os autores nacionais que fizeram parte do projeto coletivo “Sul” estiveram António Júlio Duarte, José M. Rodrigues e Cristina Garcia Rodero. Ainda em 1996, o repórter fotográfico Daniel Rocha, do jornal *Público*, venceu a edição portuguesa do Prémio Europeu de Fotografia da Fujifilm com o trabalho de uma criança com Aids.

Sousa (2004, p.197) detectava em 2004 cerca de trinta bons profissionais inseridos em várias publicações e agências, entre eles Manuel de Moura (*Lusa*); Fernando Veludo (*Público*); Lucília Monteiro (*Visão*); Rui Uchôa (*Expresso*); Joaquim Proença Lobo (*O Jornal*); Armando Moreira (*Jornal da Notícias*); Luís Vasconcelos (*O Diário*); Pedro Bettencourt de Azevedo (*O Independente*); Luís Carrregã (*Diário de Notícias*); Fernando Ricardo (*Associated Press, France Press e Gamma*) e José Oliveira Tavares (*Diário de Lisboa*), único fotojornalista a captar as imagens da tentativa de assassinato do Papa João Paulo II, em Fátima.

O fotojornalismo português vivenciou um reconhecimento profissional em meados dos anos 80, com direito a artigos regulares nos jornais e revistas, sendo palco a seguir do “Mês da Fotografia” (Julho de 1993), em Lisboa, a par dos encontros de Coimbra e Braga, o que contribuiu para a difusão do fotojornalismo e documentalismo nacional, numa escala nunca antes vista, segundo Sousa (2004, p.198).

De acordo com levantamentos e indicações atuais, resgatados no Fórum Fotografia Net alguns fotojornalistas têm destaque nas produções portuguesas como Bruno Castanheira, Pedro Vilela, António Pedro Santos, Carina Santos, Patrícia Moreira, Rui Gaudêncio, Nuno Ferreira Santos, Lionel Balteiro, José Boavida Cária, Luís Vieira, Manuel Lino, Miguel Manso, Miguel Madeira, Nuno Fox, Pedro Saraiva, Sofia Quintas, entre outros.

Neste contexto de estudo, considerando a 3ª Revolução do Fotojornalismo, a era digital, tem-se conhecimento de que os espaços voltados ao reconhecimento e valorização dos profissionais são poucos, e a título de informação a mais recente iniciativa nacional se dá com o Prémio de Fotojornalismo Estação/Imagem/Mora²¹.



Figura 17: Título: Iraquianos; Autor: Antonio Pedrosa, galardão da terceira edição do Prémio de Fotojornalismo Estação/Imagem/Mora.

²¹ Prémio Fotojornalismo Estação Imagem Mora, www.estacao-imagem.com

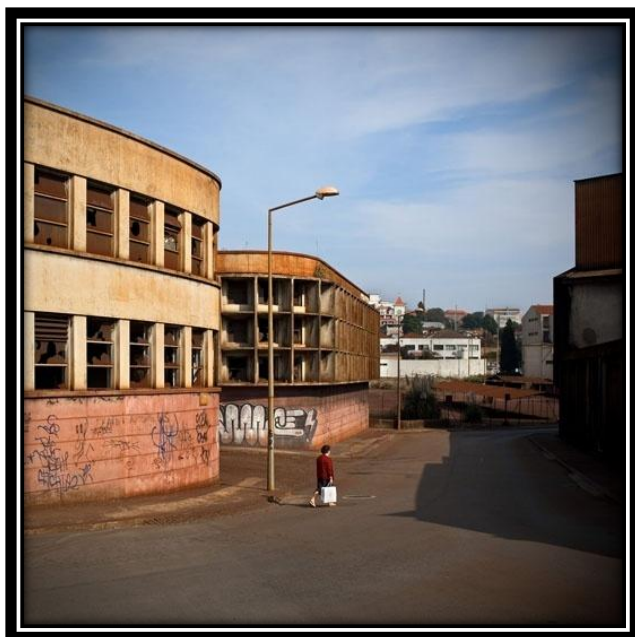


Figura 18 Fotografia de Ricardo Meireles, ex-repórter fotográfico do jornal *O Comércio do Porto*, vencedor do 1º lugar na categoria Notícias, do Prémio de Fotojornalismo Estação Imagem Mora (fonte da imagem: <http://www.estacao-imagem.com/>).

O Prémio de Fotojornalismo Estação/Imagem/Mora recebeu na terceira edição 147 inscrições e 452 reportagens, totalizando 4.500 fotografias, sendo um dos mais expressivos concursos a nível nacional no momento. A edição de 2012 ainda premiou João Carvalho Pina (categoria Notícias), Néilson D'Aires e Mário Cruz. Em Retratos: Filipe Branquinho e Adriano

Miranda; Vida Cotidiana: Miguel Proença, José Ferreira e Rui Galdêncio; Ambiente: Tommaso

Rada, José Antunes e Vlad Sokhin; Arte e Espetáculos: Rui M. Oliveira, Paulo Pimenta e Miguel Riopa; Desporto: Pedro Cunha e Ricardo Meireles (Meireles foi repórter fotográfico do jornal *O Comércio do Porto*). O concurso ainda conferiu uma Bolsa Estação Imagem 2012 a Nelson D'Aires.

3.1. Participação política dos foto/jornalistas

Segundo estudos na área sindical de Portugal, o associativismo livre se manifesta progressivamente em todos os setores da nova sociedade liberal por volta de 1834, em função do próprio desenvolvimento, e, de acordo com Valente (1998, p.7):

Desde então, pode-se dizer que jornais e jornalistas têm sido – mais que nunca – instrumentos, quando não motores do movimento associativo da sociedade. Mas, paradoxalmente, os profissionais da pena, parecem sempre relutantes ou incapazes de se organizarem eles próprios.

Valente (1998, p.7) chama a atenção de que são poucos os jornalistas que se dedicam a ao estudo do seu próprio associativismo de forma historiográfica, com algumas exceções, nomeadamente em Portugal através dos jornalistas Alfredo da Cunha, Alberto Bessa, Luiz Ferreira Gomes, José Pedro Castanheira e João de Campos Lima. Neste sentido organiza um trabalho minucioso com elementos para a história do sindicalismo dos jornalistas portugueses no período que compreende entre 1834 até 1934, quando é fundado o Sindicato Nacional dos Jornalistas.

No registro historiográfico, Valente (1998, p.13) afirma que o primeiro quartel do século XIX registra um desenvolvimento qualitativo e quantitativo de jornais e jornalistas no País. Surgem assim a Associação de Jornalistas e Escritores Portugueses, em 10 de Junho de 1880, em Lisboa, em virtude das comemorações do terceiro centenário da morte de Luis de Camões e como fato inicial da união de jornalistas e escritores e do acordo ante o ideal dos progressos da Pátria; a Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, em 13 de Outubro de 1882, no Porto, outra frente de trabalho em prol dos jornalistas e em honra à memória do jornalista António Rodrigues Sampaio, um mês após sua morte; revigoram a Associação dos Jornalistas em 17 de Janeiro de 1896, em Lisboa e é fundada em 6 de Setembro de 1897 e a Associação da Imprensa Portuguesa, também na capital. No período que compreende o final da Monarquia à queda da I República (1905-1926), surge no cenário local a Associação de Classe dos Trabalhadores da Imprensa, em Julho de 1904,

É pertinente resgatar dos levantamentos de Valente (1998, p.39) a tumultuada movimentação da categoria e do povo português por volta de 1914 e 1916, na qual o autor detecta grande crise no País, através de confrontos entre o povo e a polícia e a detenção de jornalistas e donos de jornais. A “crise da Imprensa” que se desenrola em 1916, “caracteriza-se pela conjugação de dois problemas: o grande aumento do preço do papel, consequência da conjuntura da Guerra, e as repercussões da “Censura Preventiva”, medida decretada pelo Governo também devido à Guerra. Segundo Anselmo de Andrade (*cit. in* Valente, 1998, p.41), “entre 1914 e 1916, o aumento relativo do custo de vida em Portugal terá sido equivalente ao de todo o período entre 1860 e 1913”.

Neste contexto, a Associação de Classe dos Trabalhadores da Imprensa de Lisboa define o conceito do trabalhador ou profissional da imprensa, segundo Valente (1998, p.40) e que se mantém até a criação do Sindicato dos Profissionais da Imprensa 20 anos depois:

(...) é o redator, repórter, informador, fotógrafo ou desenhador que trabalha na imprensa diária e pela profissão aufera todos ou uma parte importante dos seus proventos. Também podem ser sócios ou revisores, desde que exerçam atividade há mais de dois anos.

Em 1921 acontece um movimento grevista em Portugal caracterizado por iniciativas parciais e setoriais, todas de curta duração, em defesa de melhores condições de trabalho. De acordo com Valente (1998, p.45), em 17 de Janeiro inicia-se uma greve da

Imprensa que se prolonga por 104 dias. Posteriormente, em 1924, a principal conquista da categoria foi a Carteira de Identidade de Profissional da Imprensa, através do Decreto nº 10.401, acabando com o Passe de Imprensa emitido até então pelo Comissariado de Polícia de Lisboa, que chegava a ser utilizado até por profissionais que não eram da área. As primeiras carteiras emitidas datam do ano de 1925.

A partir deste ponto, a categoria vai se organizando, apresentando projetos como “contrato de trabalho jornalístico”, entre outros, que assegurem melhores condições aos profissionais. Com o Golpe Militar de 28 de Maio de 1926, a Imprensa passa a conviver com a Ditadura Nacional e a Censura Prévia instituída legalmente em 1933. Neste período, os jornais experimentaram a ação de grupos fascistas em várias cidades, saqueando redações opositoras, maltratando os redatores, de acordo com Valente (1998, p.65).

De acordo com levantamentos atuais (2013) junto ao Sindicato dos Jornalistas de Portugal, através de seu atual presidente, o jornalista Alfredo Maia, em 1985 a entidade viveu um período de renovação do Núcleo de Repórteres Fotográficos, que tem tido atividade “bastante acidentada ao longo do tempo”, mas que não está ligada ao reconhecimento da especialidade de fotojornalista como Jornalismo e dos seus profissionais como jornalistas. O reconhecimento reporta-se a 1940, de acordo com o Sindicato, com a aprovação, por alvará de 16 de Outubro do Subsecretário de Estado das Corporações e Previdência Social, dos novos Estatutos do Sindicato Nacional dos Jornalistas, cujo artigo 8.º estabelecia:

São sócios efectivos:1.º - Os indivíduos que há mais de um ano exerçam por forma efectiva, permanente e remunerada, em jornais diários, as funções de: a) (...) e d) **fotógrafo**, e por esse facto estejam sujeitos ao pagamento do imposto profissional. (...)

Maia prossegue a explicação, afirmando que em 1941, na decorrência da aprovação dos novos Estatutos do SJ (os originais são de 1934), o Governo aprovou um novo Regulamento da Carteira Profissional, através do Decreto-Lei n.º 31.119, de 30 de Janeiro, revogando o anterior, aprovado pelo Decreto-Lei n.º 26.474, de 30 de Março de 1936 (omissão quanto aos fotojornalistas).

Segundo Maia, o texto do n.º 1.º do artigo 2.º do referido diploma legal corresponde na íntegra ao supracitado n.º 1.º do art.º 8.º dos Estatutos do Sindicato. Nos anos seguintes, verificou-se um movimento dos fotógrafos que trabalhavam ou

prestavam colaboração para publicações de periodicidade semanal, com o apoio do Sindicato, no sentido de obtenção do direito a inscrição no Sindicato e obtenção de carteira profissional.

Prosseguindo a linha evolutiva do reconhecimento profissional dos fotojornalistas, Maia reforça que esse movimento trouxe “resultados positivos e, em 1943, o Sindicato foi autorizado a emitir carteiras profissionais também nestes casos, visto que, até ali, apenas os profissionais na imprensa diária tinham direito ao título profissional”, lembrando que o sócio nº 1, João Ribeiro, possui carteira profissional desde 1946.

Após o 25 de Abril, de acordo com Maia, o Sindicato colaborou com o Governo e com a Assembleia da República democráticos na elaboração das leis de imprensa, do estatuto profissional - o Estatuto do Jornalista - e do Regulamento da Carteira Profissional. O primeiro Estatuto foi aprovado pelo Parlamento em 1979 (Lei n.º 62/79, de 20 de Setembro) e consagrava logo no seu artigo 1.º:

São considerados jornalistas profissionais, para os efeitos do disposto nesta lei, os indivíduos que, em regime de ocupação principal, permanente e remunerada, exerçam as seguintes funções:a) De redacção ou reportagem fotográfica, em regime de contrato de trabalho com empresa jornalística ou noticiosa;(...).

Situando o ponto mais recente, o presidente do SJ informa que o Estatuto em vigor - aprovado pela Lei n.º 1/99, de 13 de Janeiro, com alterações aprovadas pela Lei n.º 64/2007, de 6 de Novembro, estabelece, no artigo 1.º, n.º 1, a seguinte definição de jornalista:

São considerados jornalistas aqueles que, como ocupação principal, permanente e remunerada, exercem com capacidade editorial funções de pesquisa, recolha, selecção e tratamento de factos, notícias ou opiniões, através de texto, imagem ou som, destinados a divulgação, com fins informativos, pela imprensa, por agência noticiosa, pela rádio, pela televisão ou por qualquer outro meio electrónico de difusão.

O presidente do SJ destaca que a criação e o funcionamento, após o 25 de Abril.

sempre muito efémero e acidentado de Núcleos de Repórteres Fotográficos, serviu fundamentalmente para dar suporte especializado à Direcção do Sindicato na análise de problemas específicos destes profissionais, desenvolvimento de atividades próprias e também para tentar mobilizar a sua participação na vida do Sindicato.

Maia justifica que “sempre foi difícil mobilizá-los e atualmente não existe núcleo a funcionar”.

O presidente do Sindicato dos Jornalistas entende que alguns grandes nomes do fotojornalismo português têm ganho destaque ao longo de várias décadas, sem prejuízo

de outros mais jovens que estão construindo também prestigiadas carreiras, citando alguns: “Judah Benoliel (considerado por muitos o "pai" dos repórteres fotográficos portugueses), Eduardo Gageiro, João Ribeiro, António Pedro Ferreira, Rui Ochoa, Luís Carvalho, Alfredo Cunha e Homem Cardoso”.

O Sindicato atualmente não tem estimativas da quantidade de profissionais atuantes no mercado de trabalho, justificando que nem todos os jornalistas, e fotojornalistas incluídos, estão inscritos no Sindicato e porque há anos que a base de dados não distingue jornalistas de fotojornalistas, “embora em algumas fichas tal distinção permaneça”, explica Maia, modelo seguido por outras entidades como a Comissão da Carteira Profissional de Jornalista (fundada em 1996), que emite e revalida as carteiras profissionais.

De acordo com Maia, o Sindicato iniciou uma tentativa de projetar alguns expoentes do fotojornalismo português no ano de 1997, através da publicação de um anuário de

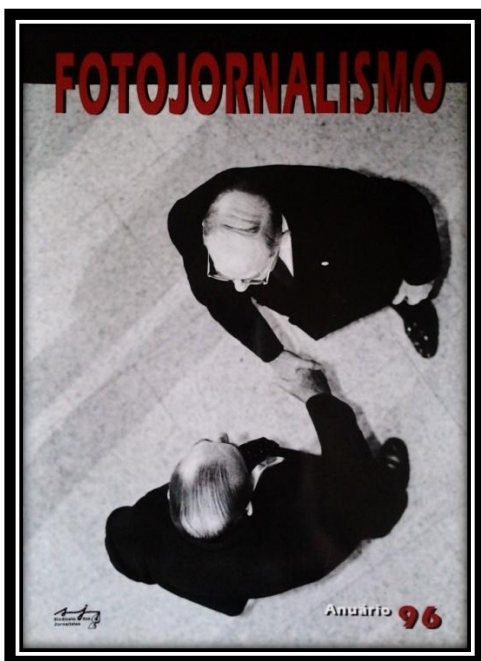


Figura 111: Reprodução da capa do Anuário de Fotojornalismo 1996 – Sindicato dos Jornalistas de Portugal

fotografias, no qual os profissionais colaboraram com trabalhos destacados em 1996, após seleção de um júri internacional. A coordenação editorial ficou sob a batuta do Núcleo de Repórteres de Imagem do SJ (em formação).

“*Fotojornalistas - Anuário 1996* (Sindicato dos Jornalistas de Portugal): - Sob a coordenação do Núcleo de Repórteres de Imagem do Sindicato dos Jornalistas, em formação no ano de 1996, o Anuário Fotojornalismo produzido em apoio a esta iniciativa, traz uma compilação de trabalhos de fotojornalistas portugueses, em 120 páginas.

A seleção das fotografias, realizada na Sala Sintra do Ipanema Park Hotel, no dia 8 de Março de 1997, ficou por conta do júri composto por Maria Teresa Siza, consultora do Ministério da Cultura para a criação do Centro Português de Fotografia; David Swanborough, editor de imagem do jornal *The Independent* e António Pedro Ferreira, membro do Conselho Geral do Sindicato dos Jornalistas de Portugal.

Na apresentação do anuário, assinado pela direção do Sindicato de 1996, há um compromisso em olhar de forma mais consequente os jornalistas de imagem, chegando a afirmar que a componente da classe contribui de forma determinante para a imagem da profissão. Consta que:

A Sociedade moderna é uma civilização da imagem. A palavra e a escrita cada vez mais se confundem com a sua forma, a ponto de alguns anunciarem a “rádio a cores”. (...) a fotografia não é apenas documento ou reportagem, mas tornou-se imprescindível como enquadramento ou montagem da palavra escrita.

A direção ainda entende a outra dimensão da imagem, “aquela que desfrutamos numa exposição ou num álbum de fotografias, como este aqui se oferece às fantasias do belo, mesmo que se trate do belo trágico da verdade transparecendo em revolta ou compaixão infinda”. O projeto do anuário assumia-se como “rosto coletivo de uma classe, que defende, mas pretende responsável – portanto capaz e qualificada”. As 120 páginas apresentam trabalhos de 30 fotojornalistas, na sua maioria portugueses, com imagens a preto e branco e cor. Observa-se que não há nenhum fotojornalista contemplado nesta edição que na sua carreira tenha percorrido a história com o jornal *O Comércio do Porto*.

O *site*²² do SJ disponibiliza: diversos documentos, entre eles, a Constituição Portuguesa; Leis de Imprensa, da Rádio, da Televisão; do Provedor do Ouvinte e do Provedor do Telespectador; Lei da Entidade Reguladora para a Comunicação Social; Estatuto do Jornalista; Estatuto da Imprensa Regional; regulamento da carteira profissional; regulamentação do estágio de acesso à profissão de Jornalista; regulamento disciplinar da categoria; código do direito de autor e dos direitos conexos; cartões de identificação (correspondente local, colaborador especializado, correspondente de órgão estrangeiro nas comunidades portuguesas); Serviço Público de Rádio e Televisão; proteção de crianças e jovens; para além de notícias de interesse da categoria. A dinâmica do Sindicato em tempo de crise também é observada em ações como a participação ativa em manifestações populares e pró-ativas, como, por exemplo, a recente petição pública (Julho/2014) “Pela liberdade e pela democracia” aberta à administração da Controlinveste, sensível ao despedimento em massa de 140 profissionais do grupo, 64 dos quais jornalistas do *JN*, *DN*, *TSF*, *Notícias Magazine*, *Global Imagens* e *O Jogo*.

²² Site do SJ: www.jornalistas.eu

3.2. Imprensa portuguesa em transformação

Os principais fatores de natureza exógena responsáveis pelas transformações e desenvolvimentos mais significativos da Imprensa em Portugal dos últimos anos, na dinâmica e prática de gestão, aliada à profissionalização, segundo Faustino (2004, p.225) são:

Revolução de 25 de Abril de 1974; reprivatização da Imprensa a partir de 1986; aparecimento do jornal Público em 1991; globalização da comunicação; adesão de Portugal à CEE em 1986; aparecimento e desenvolvimento de novas tecnologias; entrada na Bolsa de alguns grupos de média 1994, 2000 e 2004; realização da Expo 98 e desenvolvimento das empresas de telecomunicações.

Faustino (2004, p.241) alertava há uma década sobre a competitividade no mercado de comunicação, sob o ponto de vista empresarial, impulsionada pela fusão de empresas e o aparecimento de novos suportes. Entretanto, o autor reforça que a convergência dos media na era digital não retira a importância da imprensa local, “porque permite reforçar a identidade e o desenvolvimento das populações e instituições locais”, assim como maior desempenho na profissionalização.

Na concepção de Dias (2010, p.95) tudo parece indicar que os jornais de papel estão no corredor da morte, observando que aumentou o número de jornais que deixam de dar estampa por falta de recursos e o despedimento coletivo de jornalistas. Segundo o autor:

A informação séria e credível foi perdendo terreno à medida em que cedeu lugar às patranhas dos cronistas de escárnio e de maldizer. E os respetivos custos estão à vista através da redução do público a quem esses quadros de revista são oferecidos. Massacrado pela permanente presença nos palcos de tais atores, o *Zé.pagante*, ao dar-se conta dos embustes de que o querem tornar alvo, deixa de figurar entre a assistência, como o comprova o terreno perdido pela generalidade dos periódicos.

Dias (2010, p.95) entente que a atual inversão desse rumo implica na aposta da qualidade de um jornalismo necessariamente independente, pautado pela ética e pela deontologia. “Tenha-se em conta muito do que lê ou se ouve nos órgãos de Informação, que se transformaram em um campo de batalha onde os peões de brega das diferentes forças se digladiam ao serviço dos seus amos”. Por entender que há um controle na Comunicação Social, Dias indica a História com o testemunho de sucessivos governos e da generalidade das forças políticas pelo domínio da Imprensa.

Com a diversidade de modelos de negócios desta área, Dias (2010, p.99) percebe que é cada dia mais difícil separar o joio do trigo: “A opinião pública tem motivos de sobejo para desconfiar que está na mira de legiões de manipuladores. Criado o reino da

confusão, estabeleceram-se condições para a montagem de cenários prenunciadores do ressurgimento do fascismo e da Censura.”

Para Dias (2010, p.100), não se ouve uma só palavra para as consequências da concentração dos media, dos grandes monopólios, e por arrastamento, do ressurgimento da autocensura. O autor também questiona sobre o aproveitamento das atuais sinergias para a unicidade da informação: “ao serviço de quem?”.

O assédio de grandes grupos económicos à Comunicação Social e a detenção de grande número de títulos, de acordo com Dias (2010, p.100) deve ser repensado porque gera efeitos no mercado de trabalho, no qual os jornalistas vêm o seu campo de subsistência cada vez mais limitado, “à medida que passam a depender de um número cada vez mais reduzido de empresas”. O autor entende que este tipo de gestão dá margem à mão de obra mais barata e brechas para a autocensura.

Alguns autores já estão a refletir sobre os modelos de negócio para a Imprensa, nestes tempos de crise, como a recente dissertação de Filipe Alves (2014). Alves (2014, p.15) alerta para a urgência em encontrar alternativas que assegurem a sobrevivência do jornalismo escrito, “dada a falência do seu tradicional modelo de negócio, após a “tempestade perfeita” causada pela crise económica e pela difícil adaptação à Era Digital”.

O Professor Joaquim Fidalgo, no prefácio do trabalho publicado destaca que: “Vão difíceis os tempos para o Jornalismo – e muito especial para a Imprensa” (*cit. in* Alves, p.9). Índices baixos de leitura de jornais somado à autêntica revolução impulsionada pela Internet na qual habitou o leitor a ter a notícia sem pagar por isso e a persistente crise económica que assola receitas, aliada ao fim de alguns jornais e o emagrecimento das redações, para além da redução severa de orçamentos para o trabalho jornalístico são elementos que colocam em xeque o atual modelo, de acordo com Fidalgo, e motivam à reflexão de alternativas para a sobrevivência do setor.

De acordo com Fidalgo (*cit. in* Alves, 2014, p.9):

Continuamos todos bem cientes da importância de uma informação rigorosa, independente, atenta e completa sobre aquilo que nos rodeia – desde as vivências locais do fim da nossa rua até às realidades dos mais esquecidos confins do mundo – para podermos dar sentido, enquanto indivíduos e enquanto comunidades, à vida que vivemos. Todos continuamos bem cientes da importância da informação para conhecermos, compreendermos e participarmos, de modo ativo e crítico, nas decisões a que somos chamados numa sociedade democrática, atenta e aberta ao futuro.

A informação qualificada, profunda e responsável “dá corpo a um dos direitos fundamentais de todo o cidadão (o direito de informar, a informar-se e a ser informado, como bem diz a Constituição da República Portuguesa)”, sendo um “autêntico e indeclinável bem público, de cujo provimento não podem alhear-se os poderes...públicos!”, defende Fidalgo (*cit. in Alves, p.10*). O trabalho de Alves apresenta elementos para reflexão de um novo modelo de negócio com recurso a uma fundação privada de interesse público e traça um perfil dos modelos existentes, reunindo dados importantes do cenário local e entrevistas com personalidades.

Nesta discussão, é pertinente reforçar o pensamento de Marr (*cit. in Alves, 2014, p.26*), quando afirma que o Jornalismo nunca deixou de ser uma “quase-profissão”, pois:

Continua a situar-se na fronteira entre a “boa sociedade” e o *bas-fond*: não tem requisitos especiais de admissão e de educação formal (característica própria dos ofícios e não das profissões); prima pela ausência de hierarquias formais e carece de estruturas de auto-regulação ativas e eficazes.

A ancestral arte de contar histórias, como diz Traquina (2007, p.9) ou a que consiste na escrita remunerada sobre acontecimentos de relevância pública, como disse McQuail (2003, p.505), o Jornalismo obedece a um conjunto de princípios éticos e deontológicos que o diferenciam neste “contar histórias”, como define Kovach e Rosenstiel (*cit. in Alves, 2014, p.29*), fundadores do norte-americano Comité de Jornalistas Preocupados que, entre os seus trabalhos, desenvolveu uma pesquisa com 300 jornalistas e 2.700 pessoas, nos Estados Unidos, concluindo que “o principal propósito do jornalismo é fornecer aos cidadãos a informação que necessitam para serem livres e governarem-se a si próprios”.

O resultado da pesquisa apresenta dez elementos centrais do Jornalismo, segundo Kovach e Rosenstiel (*cit. in Alves, p.29 a 31*):

- 1- A primeira obrigação do Jornalismo é para com a Verdade;
- 2- A sua primeira lealdade é para com os Cidadãos;
- 3- A sua essência é a disciplina da verificação;
- 4- Os Jornalistas devem manter a independência face àqueles que cobrem;
- 5- O Jornalismo deve ser um monitor independente do poder;
- 6- O Jornalismo deve abrir espaço para a crítica e o compromisso público;

- 7- O Jornalismo deve empenhar-se para apresentar o que é significativo de forma interessante e relevante;
- 8- O Jornalismo deve apresentar as notícias de forma compreensível e proporcional;
- 9- Os Jornalistas devem ser livres para trabalhar de acordo com sua consciência;
- 10- Os cidadãos têm direitos mas também responsabilidades, no que toca à informação

A título de informação, em Portugal existe a ERC (Entidade Reguladora para a Comunicação Social), criada pela Lei 53/2005, de 8 de Novembro, que visa regular e supervisionar as entidades que desenvolvem atividades de comunicação social no País. Sua missão é:

Assegurar o respeito pelos direitos e deveres constitucional e legalmente consagrados, entre outros, a liberdade de imprensa, o direito à informação, a independência face aos poderes político e económico e o confronto das diversas correntes de opinião, fiscalizando o cumprimento das normas aplicáveis aos órgãos de comunicação social e conteúdos difundidos e promovendo o regular e eficaz funcionamento do mercado em que se inserem. A ERC figura, portanto, como um dos garantes do respeito e protecção do público, em particular o mais jovem e sensível, dos direitos, liberdades e garantias pessoais e do rigor, isenção e transparência na área da comunicação social.

A ERC em termos orgânicos: “é constituída pelo Conselho Regulador, responsável pela definição e implementação da acção de regulação; pela Direcção Executiva, que tem como funções a direcção dos serviços, bem como a gestão administrativa e financeira; pelo Conselho Consultivo, órgão de consulta e de participação na definição das linhas gerais de actuação da ERC; e pelo Fiscal Único, que procede ao controlo da legalidade e eficiência da gestão financeira e patrimonial desta entidade”, como pode ser conferido em seu *site*.

3.3. *O Comércio do Porto* no contexto do jornalismo portuense

No período que compreende à Pré-Revolução do Fotojornalismo, ou gênese, proposta por Sousa (2004), os três grandes jornais portuenses que se enquadram dentro do conceito de jornalismo generalista nacional foram, até 2005, *O Comércio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro* e *o Jornal de Notícias*.

Historicamente, sabe-se que o berço da Imprensa portuguesa foi o Açores, quando, em 1829, deu entrada “um plantel tipográfico, proveniente de Inglaterra”, segundo Matos (2010, p.53), em nome da rainha D. Maria II. No ano seguinte, a 17 de Abril de 1930, era publicado a primeira edição de *Crônica da Terceira*, redigido por Simão José da Luz

e pelo tribuno José Estevão Coelho de Magalhães. Órgão oficial da Regência, o semanário teve publicação efêmera, com 41 números, indo ao prelo pela primeira vez em 3 de Abril de 1831. Quatro anos depois, em 1835, passava a publicar-se, em Ponta Delgada, *O Açoriano Oriental*, o mais antigo dos jornais portugueses.

O jornal *O Comércio do Porto* surge a seguir, em 1854, na cidade do Porto, quando diversas pessoas reuniam-se habitualmente num estabelecimento de mercadores da Rua das Flores, “pertencente a Manuel Vaz de Miranda” (jornal *O Comércio do Porto*, 02/06/1954), entre eles Manuel de Sousa Carqueja e o bacharel em Direito Henrique Carlos de Miranda, e sentiram a necessidade de fundar um jornal exclusivamente comercial, o que foi feito com a publicação da primeira edição em 2 de Junho de 1854.

A propriedade primeiramente contou com uma sociedade com nome coletivo de Manuel Carqueja e Henrique Miranda, passando a vigorar a partir do dia 1 de Janeiro de 1855, de acordo com Lima (2008, p.285). Ao núcleo uniu-se o redator Antonio Xavier Pacheco e, em 1858, o administrador Francisco Carqueja, a pedido de seu irmão.

Da sua estréia, no dia 2 de Junho de 1854, Lima (2008, p.285) resgata a justificativa da existência do jornal através de sua linha editorial publicada:

A Praça do Porto precisa d’um Jornal de Commercio, Agricultura e Indústria, onde se tratem as matérias econômicas, históricas e instrutivas destes três poderosos crescimentos em que assenta a prosperidade das nações modernas. A Praça o reclama pela sua importância no interior, e pelo seu nome nos mercados estrangeiros.

Porta-voz do Norte, na defesa dos vários sectores económicos, o jornal rejeita logo de início o engajamento partidário, como observa Lima (2008, p. 286). Segundo seu estudo, o objetivo, em termos políticos, consistia no debate e crítica das ações governamentais que se relacionavam com as áreas defendidas pelo jornal, por serem o motor de progresso do período.

Lima (2008), em *Os Diários Portuenses e os Desafios da Actualidade na Imprensa: Tradição e Rupturas* aprofunda-se na história do jornalismo portuense, resgatando os enquadramentos e os modelos de cada um dos três títulos do distrito do Porto, *O Comércio do Porto*, *Jornal de Notícias* e *O Primeiro de Janeiro*, desenvolveram, com características gerais e traços de especificidades que os distinguiam dos que eram produzidos na capital.

“A nova conjuntura política, iniciada com a Regeneração, favorecia o modelo publicista”, avalia Lima (2008, p. 276). Em virtude da consolidação do regime liberal e da estabilidade política deste período, que garantiram as condições de liberdade de imprensa, verificou-se também um aumento considerável de periódicos, preponderantemente políticos, “dando assim seguimento à tendência que se tinha iniciado com a Revolução Vintista”.

De acordo com Lima (2008, p.277), como capital do País, Lisboa sempre reuniu as mais variadas edições periódicas de Portugal. Relegado a segundo plano, embora tenha sido palco de importantes movimentos políticos do País, mas com menor capacidade competitiva nesta área, o Porto produziu, em contrapartida, “uma maior diversidade de títulos” em seus periódicos, traduzidos no publicismo especializado, como os demais do panorama nacional, na segunda metade do século XIX. Os jornais de orientação ideológica, literária, científica, bem como as novas folhas pautadas pelo dinamismo da vida material e social conheciam a diversidade e um novo fôlego resultante das condições da liberdade de imprensa, segundo a autora.

No contexto desta diversidade e ao par das publicações lúdicas ou pedagógicas a fim de promover o enriquecimento cultural dos portugueses, surgiram outras com diferentes intenções editoriais, podendo ser classificadas como “científica e literária”, “literária e noticiosa” ou “noticiosa e política”, dentro do espírito que animava a época e de alguma indefinição em termos de lógica jornalística, em que os conteúdos e o público-alvo se articulavam de forma direta, segundo os estudos de Lima (2008, p.277).

Na década de 1850 surgiram as publicações satíricas e grande parte dos novos jornais seguiam orientações políticas, e a tendência de jornais literários e de entretenimento acentuou-se nos periódicos especializados até o final do século, segundo Lima (2008, p.277). O aparecimento de novos títulos nas áreas da medicina e da farmácia, além de periódicos com temas jurídicos, aliadas às novas atividades e à necessidade de as regulamentar “justificava-se a criação de novos códigos legais que enquadrassem as novas instituições, fossem elas civis, políticas ou económicas” (Lima, 2008, p. 278).

O desenvolvimento do setor comercial e de serviços do Porto foram outras fortes características que se traduziram em novos jornais de anúncios, folhas de curta duração e para um público restrito, seguindo a tendência europeia da época. Os modelos existentes eram diferenciados pela capacidade de captação de recursos para sua

circulação, sendo uns pagos por anunciantes, e outros pagos pelo público e por anunciantes, conforme defende Lima (2008, p.278).

Lima (2008, p.278) afirma que, na década 1850, o jornalismo português evoluiu dentro dos mesmos parâmetros que afetaram toda a atividade publicista em âmbito nacional. O desafio passa a ser o público, num país “marcado pela pobreza e pelo analfabetismo”. Ler jornais era para políticos e ricos. Não só o caráter ideológico como o comercial apontavam para a fraca difusão da imprensa. Tardamente se criaram “condições para o aparecimento do jornalismo noticioso, onde o pregão do dia anunciava as últimas e a edição era paga pela publicidade”, segundo Lima (2008, p. 279).

O novo modelo informativo, que se verificou em França inicialmente, obteve pouca aceitação no meio português pois este encarava-o como uma forma menor do exercício da profissão, o que ocasionou a sua implantação tardiamente. Neste sentido, Lisboa esteve na vanguarda e avançou com o projeto de Eduardo Coelho, tendo como inspiração o *Correspondência de Espanha* e *Le Petit Journal*, afastando-se do tradicional perfil político e consolidando a pura intenção informativa, conforme Lima (2008, p.279):

Eliminando o artigo de fundo não discute política, nem sustenta polémica. Registra, com a possível verdade, todos os acontecimentos, deixando ao leitor quaisquer que sejam os seus princípios e as suas opiniões, ou comentá-los a seu sabor. Para além do pendor factual, o “Diário de Notícias” procurava conquistar o público através de “linguagem decente e urbana” e daquele que seria o mote do matutino: um jornal de todos e para todos – para pobres e ricos de ambos os sexos e todas as condições, classes e partidos. (...) caberia aos ardinas promover as vendas através do pregão das notícias, em detrimento do processo que se baseava na angariação de assinaturas

Este modelo não vingou no Porto no mesmo período, embora, desde os anos 30 do Século XIX, correspondesse ao desenvolvido nos países anglo-saxónicos. Conteúdos apelativos, preços baixos e o fator atualidade são determinantes para o seu êxito. Lima (2008, p. 280) observa pertinentemente que, em função da alfabetização, um novo mercado, de “*penny press*”, venceu com vários outros fatores: novas temáticas e maior abrangência de público, o que despertou o interesse de anunciantes e capitalizou-se a evolução dos modelos e maquinaria. O aumento da procura atingiu picos notáveis até o surgimento do primeiro sério concorrente, a rádio.

Neste contexto, constituem-se os ciclos de evoluções do grande meio de comunicação de massas, fazendo emergir um novo setor empresarial atrativo, “já que os títulos se enquadravam na lógica do “*yellow journalism*”, de Hearst, e podiam chegar ao meio

milhão de exemplares de tiragem diária”, reforça Lima (2008, p.281). Já na Europa, a autora percebe que houve uma certa resistência em adotar a vertente noticiosa “pelo impedimento constituído pela falta de liberdade de expressão, fosse pelo peso do jornalismo ideológico ou pela dificuldade que o meio teve em aceitar a transformação do papel da imprensa”.

Ao nível nacional compreende-se que:

A mudança de comportamentos tardou muito em implantar-se: não só os donos como os redatores dos jornais não aceitavam, como a questão da difusão se manteve como um obstáculo sistemático dados os níveis de analfabetismo dos portugueses. Assim, a manutenção dos títulos garantia-se pela existência de uma segunda linha alheia aos responsáveis editoriais, a dos capitalistas, que, por interesse ou persuasão, acarretavam os custos da impressão. Quando esse suporte deixava de existir, os jornais fechavam e os seus responsáveis, tarde ou cedo, davam início a um novo projeto, que obedecia à lógica anterior. (Lima, 2008, p.281).

O “espelho da realidade” dos jornais do Porto, tal como os de Lisboa, estava ligado a linhas propagandistas de correntes partidárias e, mesmo na segunda metade do século XIX, continuou a ser a tendência editorial dominante. Lima (2008, p.282) revela que o jornal *O Comércio do Porto*, na sua primeira década, enquadrava-se neste panorama, “ainda que não se possa integrar na categoria dos jornais de raiz partidária”, observa a autora.

Nesta radiografia do jornal *O Comércio do Porto*, Lima (2008, p.282) entende que:

As notícias de fundo, relacionadas direta ou indiretamente com a atividade económica, preenchiam quase metade da área de impressão. O internacional era assegurado pela inclusão de trechos de jornais estrangeiros da mesma área editorial. Havia um grande destaque para a agenda do movimento portuário e dos preços e o restante era preenchido por anúncios.

O trabalho de campo, segundo Lima (2008, p.283) realizado por estes “informadores” consistia em cobrir os acontecimentos da cidade, como de polícia, autárquico e outros aspectos. A figura do repórter pontuava pelo tratamento noticioso de grandes temas e aos colaboradores cabiam desenvolver crónicas, folhetins, traduções e revisão.

Devido à falta de rotativas, os jornais adotaram por muito tempo o formato de quatro folhas, conforme observa Lima (2008, p.283). Somente com a evolução de maquinaria de impressão é que os jornais passaram a publicar exemplares mais encorpados e a contratar mais profissionais, o que veio a facilitar a diversificação dos temas tratados.

De acordo com Lima (2008, p.282), a história dos jornais portuenses é pobre em termos de resultados, a vida dos profissionais era difícil devido aos baixos salários, muitos acabando na miséria, por muito brilhante que fosse a sua carreira. Nesta vertente, as

redações eram pequenas, com um ou dois redatores, que se uniam com os “informadores”.

O fato dos profissionais do Porto se dedicarem à atividade em exclusivo fez com que alguns jornalistas comungassem da ideia de que o jornalismo profissional desenvolveu-se primeiramente no Porto em detrimento da capital. De acordo com Lima (2008, p.283), esta realidade comprova-se com o depoimento de Júlio d’Oliveira à Lima, que foi destacado do Norte para um grande jornal de Lisboa, bem como de outros como Silva Graça e José Sarmento, respectivamente em *O Século* e *Diário de Notícias*.

Na avaliação de Lima (2008, p.284), os três jornais centenários que acompanharam a história portuense surgiram dentro dos parâmetros do jornalismo ideológico e do publicismo. “Apesar das diferenças em termos de idade, a fundação dos três títulos obedeceu a essa lógica de conteúdos, mas também de estrutura empresarial”. Os jornais acabaram por adquirir a linha informativa num processo gradual de acordo com as mudanças das empresas e da alteração do quadro político.

No contexto histórico, é interessante observar que a cidade do Porto, na segunda metade do século XIX, tinha a Associação Comercial do Porto (ACP) como um de seus marcos essenciais, reunindo as principais forças econômicas e que a partir da sua atividade se fazia sentir a influência dos interesses desta praça nos meios políticos de Lisboa, conforme os estudos de Lima (2008, p.284). O associativismo estruturado e a capacidade da Associação Comercial do Porto (ACP) de se fazer ouvir fez nascer uma voz no Norte de Portugal, o Jornal *O Comércio do Porto*.

O projeto ultrapassava a linha das efémeras folhas comerciais existentes na época e seguia as principais tendências de modelos do estrangeiro que se dedicavam à temática da atividade comercial e económica, intitulando-se como correio mercantil ou boletim do comércio, como o *Journal of Commerce*, de Nova Iorque, conservador e defensor dos interesses do meio empresarial que, para além de aspectos mais gerais, “incluía o noticiário sobre a atividade bolsista e o movimento comercial e financeiro” (Lima, 2008, p.285). Esta linha vai de encontro às características empresariais da cidade portuária, suas ligações ao estrangeiro e à comunidade estrangeira que cá se instalara.

O jornal seguia o mesmo sistema de venda de outros periódicos, com vendas avulsas e assinaturas por três, seis ou doze meses, bem como espaço para a publicidade, esta

cotada por linha, recursos que deveriam garantir as futuras edições. O jornal era impresso na Tipographia Commercial e de acordo com Lima (2008, p.286) “foi bem acolhido pela burguesia portuense”, entretanto foi necessário recorrer ao apoio da Associação Comercial do Porto pois a sua produção também era encarecida.

Lima (2008, p.286) não detecta como este apoio se concretizou efetivamente, mas afirma que a ACP refere o seu aval ao jornal de forma indireta, encontrado numa circular da entidade, enviada no dia 11 de Dezembro de 1854 – seis meses após o lançamento do jornal -, a todos os comerciantes do País, assinada pelo Barão de Massarelos, então presidente da entidade. Com base nos regulamentos do seu estatuto, que prevê a promoção de um periódico em que sejam advogados os interesses da classe mercantil, a circular solicita apoio às assinaturas do jornal que, já em 1855, deveria passar a ser diário, devido à sua importância no cenário nacional e junto às classes laboriosas.

Na avaliação de Lima (2008, p.287), o *merchandising* do jornal traduziu-se numa medida substancial, já que efetivamente passou a ser diário um ano após esta circular. Ainda nos seus registos, consta que em 1856 o título do jornal mudaria de *O Comércio* para *O Commercio do Porto*, que “manteve até o fim”.

De acordo com os levantamentos de Lima (2008, p.287), o jornal teve o cuidado de surgir com renomados articulistas e profissionais da escrita, com abordagens de temas de atualidade no Portugal da Regeneração, bem como a inclusão de assuntos de intenção didática. Neste breve raio-x, Lima destaca a forte presença de autores como José Luciano de Castro, jurista de formação, Rodrigues de Freitas, ensaísta em matéria de doutrina econômica e social e José Joaquim de Pinto Coelho, especializado em matérias financeiras.

A estreita ligação com a Associação Comercial do Porto (ACP) nota-se bem nas primeiras décadas de existência do jornal, uma vez que sua linha editorial tratava das mesmas preocupações sociais como a inexistência de um tribunal comercial ou lei orgânica dos bancos, que proliferavam neste período, mas que logo vieram à falência. Entretanto, os assuntos tratados permitiram maior fidelização por parte dos leitores da cidade e da região, que vieram consolidar o produto editorial, de acordo com Lima (2008, p.288).

Na parte gráfica, o estudo de Lima (2008, p.288) aponta que o jornal *O Comércio do Porto* deu um salto em 1857, com melhorias consideráveis e, a partir de 1859, a empresa passou a imprimir em tipografia própria, com a aquisição da primeira máquina, o que resultou em mais e maiores páginas. Para acelerar o processo de impressão, o jornal somou ao parque gráfico máquinas a vapor até obter a Marinoni, considerada tecnologia de topo da época, que poupava esforços e tornava mais promissora sua difusão.

O projeto tornou-se mais próximo do caráter noticioso devido a concorrência, de acordo com Lima (2008, p.289), a linha editorial era definida sempre com um artigo de fundo tratado logo na primeira página, com publicação de folhetim em seu rodapé, e nas páginas interiores, nomeadamente 2 e 3, traziam notícias generalistas, nacionais e internacionais – normalmente tiradas de outros jornais assim como espaço para publicidade na contra-capa.

Nas questões mercantilistas, segundo observa Lima (2008, p.290) o jornal empenhava-se na defesa dos interesses nortenhos, mas destacava-se também por realizar campanhas de solidariedade diante de acontecimentos como enchentes, incêndios, doenças, pobreza, no sentido de sensibilizar o apoio da população. Sua abrangência é alargada com a colaboração de correspondentes de outras cidades do País e contributos em matéria de direitos de suas gentes, medidas do Governo e temas mais lúdicos, como espetáculos.

Na vanguarda de ações ligadas à instrução nacional, o suplemento especial de 150 anos do jornal *O Comércio do Porto* traz importantes informações de iniciativas como a instituição de concursos nacionais, como o Prêmio Camões, com a finalidade de distinguir anualmente alunos aprovados no Liceu Nacional, em Dezembro de 1880; Prêmio *O Commercio do Porto*, confiados aos alunos de instrução secundária do Porto que mais se distinguissem em seus exames, sendo a primeira entrega no Palácio da Bolsa a 20 de Dezembro de 1881, sobrevivendo até 14 de Dezembro de 1884; além da associação ao Ateneu Comercial do Porto para a instituição do Prêmio Xavier da Mota, em homenagem ao correspondente e sócio benemérito de O Ateneu. Estas e outras iniciativas podem ser conferidas na página 80 do especial de 150 anos do jornal *O Comércio do Porto*, publicado a 02.06.2004.



Figura 20: No especial 150 anos, o jornal apresenta uma foto panorâmica do Ateneu Comercial do Porto e um retrato de seu sócio benemérito, honorário João Xavier da Mota, correspondente do jornal *O Paiz*, do Rio de Janeiro (Brasil) falecido em 1895 e que tem seu nome instituído para concurso nacional a premiar o estudo, trabalho e a virtude, entre outros impulsionados pelo jornal *O Comércio do Porto* (02.06.2004).

Por inovação, Lima (2008, p.290) entende que o jornal *O Comércio do Porto* estabeleceu contrato com a agência francesa *Havas*, o que resgatava outras notícias de diferentes áreas. A lista de correspondentes, a exemplo da própria ACP, era extensiva a toda Europa, com articulistas nas principais cidades – num

período crítico de conflito internacional vivido na segunda metade do século XIX -, para além das ex-colônias, com extremo destaque ao Brasil.



Figura 21: O Especial Aniversário (02.06.2004) apresenta um mosaico de retratos dos correspondentes que cobriram territórios europeu e brasileiro, entre eles, José Dionísio de Melo e Faro, Fernando Castiço e Barão de Salgado Zenha (Brasil).

O jornal *O Comércio do Porto* mantinha correspondentes em diversos pontos de Portugal e no estrangeiro, como reforça Carqueja (1924, p.19). Lisboa, Coimbra, Braga, Vila Real, Chaves, Santo Tirso, Figueira da Foz, Mogoforos, Ponte de Lima, Oliveira dos Azeméis, Madeira, Terceira, Macau, Paris, Londres, Madrid, Barcelona, Berlim e Rio de Janeiro eram cidades que contavam com seus correspondentes, entre eles o poeta e prosador Machado de Assis.

Nesta linha, o especial de 150 anos do jornal *O Comércio do Porto* traz referência dos correspondentes que, no passado, cobriram territórios europeu e brasileiro, de colaboradores

consagrados da literatura.

Efetivamente, entre os diversos conteúdos do especial de 150 anos do jornal há referência dos ícones da literatura portuguesa que contribuíram com o jornal desde a sua fundação., com destaque para o novelista e satírico Camilo Ferreira Botelho Castelo Branco, e os escritores Teixeira de Pascoais, Arnaldo Gama, Maria Amália Vaz de Carvalho, Pedro Ivo, Alfredo Alves, Alberto Pimentel e Matos Angra, como a retrospectiva da página 73 fideliza e na 74 conclui ao inserir artigo sobre Ramalho Ortigão.

Outro facto curioso da história do jornal é a nomeação de algumas ruas com o seu nome, como a que principia na Rua de Ferreira Borges e termina na Rua Nova da Alfândega (aliás Rua da Nova Alfândega) ou a Rua da Ferraria na qual seus moradores solicitaram à Câmara Municipal do Porto o nome da mesma rua para Rua do “*O Comercio do Porto*”, ou no município de Ovar, com imagens que destacam o assunto em detalhe e no cenário urbano, como pode ser visto na página 79.



Figuras 22 e 23 apresentam iniciativas e prestígio do jornal *O Comércio do Porto*, que, em plena crise de 1899 esteve engajado no apoio da construção de bairros operários como Lordelo, Monte Pedral e Bonfim, com apoio do conde de Burnay, a fim de garantir uma moradia com condições de higiene e bem-estar dos trabalhadores, de acordo com o especial de aniversário de 02.06.2004. O desempenho social, caracterizado pelo sentimento de solidariedade do jornal *O Comércio do Porto* às populações de diversos pontos do País foi reconhecido através da nomeação de ruas com o seu nome, possíveis de serem encontradas no Porto, em Vila Nova de Gaia e em Ovar, segundo consta no especial de aniversário 150 anos (02.06.2004).

Com o avanço de maior conteúdo, já na viragem do novo século XX, Lima (2008, p.291), destaca que o jornal *O Comércio do Porto* passou a produzir cadernos especiais, o que hoje poderíamos classificar de primeiros ensaios de editorias, como a *Revista Económica e Financeira*, *Vida Elegante*, chegando até a *Militar*, além de notícias internacionais que vinham de encontro ao clima pré-guerra do momento e que constituía matéria noticiosa em maior escala.

Na conquista de leitores, o jornal *O Comércio do Porto* adotou não só a edição diária, como o conceito estratégico do que se fazia no estrangeiro na produção de cadernos, com destaque para *O Comércio Ilustrado*, “inspirado no *Figaro Ilustre*, que saiu em 1893. (...) o *Comércio Mensal*, que incluía as notícias do *Weekly Times*, em 1915”, de acordo com Lima (2008, p. 291).

Bento Carqueja deixa um legado sobre a história do jornal *O Comércio do Porto* no seu livro *O Comércio do Porto ao completar 70 anos*, de 1924. Sua preocupação foi perpetuar os ideais da fundação do jornal, a expansão, as referências sobre o quadro de profissionais, dos articulistas, das revistas especiais, dos colaboradores e correspondentes internacionais e mesmo o acervo de sua biblioteca.

Na obra de Carqueja (1924, p.125), é possível saber que, em 1905, “com o fim de criar uma série de brindes destinado aos assinantes” o jornal lançou a coleção de romances

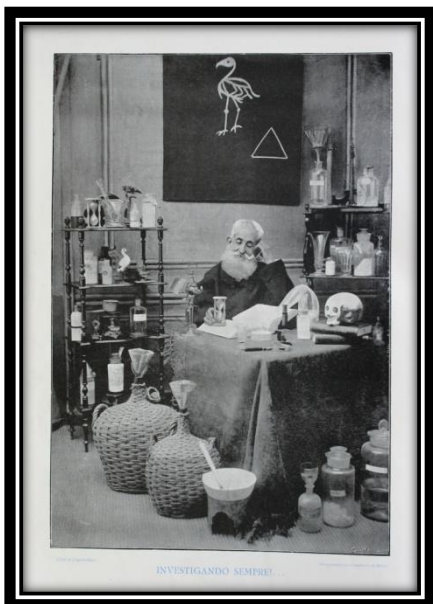


Figura 24 Fotogravura “Investigando sempre”, publicada no especial *O Comércio Ilustrado*, em 1899.

sob a designação de “Biblioteca de *O Comércio do Porto*”, bem como o montante do acervo disponível em sua “Livraria”, com 12 mil volumes de títulos, entre eles os “que não se encontravam em bibliotecas públicas”. O livro de Carqueja (1924, p.121) também faz referência ao quadro dos fotojornalistas da revista especial *O Comércio Ilustrado* dos primeiros tempos do jornal com destaque para Antonio Mendia, Carlos Relvas, Ferreira Alves, Francisco de Lima, Joaquim Basto, Joaquim Ferreira, José Coelho da Cunha e Maria da Conceição Lemos de Magalhães.

Observados os exemplares de *O Comércio Ilustrado* dos anos de 1894, 1895, 1896 e 1899, é possível perceber o grande espaço que a

fotografia ocupava nesta produção especial do jornal, ocupando páginas inteiras com excelente qualidade na reprodução em papel. De acordo com Carqueja (1924, p.119 e 120), a primeira ideia da distribuição de um número especial ilustrado nasceu com a aquisição, em 1892, de exemplares do *Figaro Illustré*, de Paris, em cuja capa se imprimia a indicação de “Brinde de *O Comércio do Porto*”. Em 1893 foi executado o 1º



número, quase todo por processos litográficos realizados nas oficinas da Companhia Nacional Editora, em Lisboa. Em 1895 *O Comércio Ilustrado* era integralmente executado na oficina do jornal, de acordo com Carqueja.

Figura 25: Reprodução do Hino do jornal *O Comércio do Porto*, partitura de João Carlos de Souza Morais, publicado no especial “O Comercio do Porto Ilustrado” é um dos resgastes que o suplemento traz para o leitor em 02.06.2004.

As grandes reportagens e causas que o jornal foi abraçando ao longo de sua história, em diversas áreas como a literatura, o humor, a música, também merecem destaque neste suplemento especial de 150 anos do jornal (página 66), a modernização dos transportes e do sistema de abastecimento de água (página 68) os espaços criados para crianças desfavorecidas (página 70), bem como a fundação da Creche *O Commercio do Porto*, em 1910 (página 71).



Figura 26: Em solidariedade aos menos favorecidos, o jornal *O Comércio do Porto* patrocinou a criação de infantários na Afurada, na rua Ferreira Borges, Lordelo do Ouro e Bonfim, o que recebe nesta edição especial uma fotografia com plano geral das obras na Afurada, de 02 de Janeiro de 1895. Estas iniciativas sempre contavam com o apoio de empresários sensibilizados com as causas abraçadas pela direção do jornal, entre eles, Joaquim Fernandes de Oliveira Mendes, João Henrique Andressen, Manuel Joaquim Gomes Pinto e Joaquim Sotó Maior (02.06.2004). A reportagem apresenta um plano geral e um retrato para ilustrar a notícia.

A aquisição da máquina de reação Marinoni, em 1901, que possibilitou o aumento de formato do jornal, inicialmente como tabloide, passando a *broadsheet*, está registrado no livro de Carqueja

(1924, p. 17). Esta máquina possibilitou maior rapidez na tiragem e, de arrasto, fotografias mais amplas.

Sabe-se que, após a morte de Manuel Carqueja, “em 1884, sua metade ficou destinada ao irmão e ao sobrinho Bento Carqueja, em partes iguais. Depois da morte de Francisco Carqueja, em 1908, a propriedade ficou dividida entre Elisa Carqueja e o marido, que após a sua morte ficaria com a empresa na íntegra.”, segundo Lima (2008, p.292). É interessante frisar que, em tese, o principal impulsionador da modernização do jornal ficou por conta de Bento de Sousa Carqueja Júnior.

De acordo com Lima (2008, p.292), Júnior, o herdeiro, adquiriu a rotativa e o lonotipo, o que permitiu aumento de tiragem, do número de páginas e ainda a introdução da cor. A sede do jornal foi erguida no centro decisório do Porto, situado neste período na Avenida dos Aliados. O edifício tinha perspectiva empresarial na divisão de departamentos por andares e ainda disponibilizava um museu com um espólio de obras de artistas portugueses, originais das gravuras que vieram a ser impressas e ainda uma biblioteca para acomodar as edições publicadas.



Figura 27: Foto da fachada do edifício no qual funcionou o jornal *O Comércio do Porto* em seus últimos anos fecha a série de fotografias de arquivo publicadas em função do artigo sobre a Censura vivenciada no período da ditadura. A fotografia, por seguir a linha arquitetónica em sua abordagem visual pode ser considerada como um bom exemplo do movimento de Bahaus (edição de suplemento de 02.06.1989).

Em 1913, o jornal também adquiriu uma máquina de impressão com papel em bobinas Eureka Schenellpressenfabrik, de Heidelberg, permitindo publicar um número de seis páginas. Nos registros ainda é possível saber que durante muitos anos, só era possível adquirir os jornais nos escritórios do jornal, mas em 1887, foi adquirido da Alemanha um

aparelho automático de vendas dos jornais, como escreve Carqueja (1924, p.19). Em seguida, o jornal passa os exemplares para vendedores ambulantes e em agências, inclusive no estrangeiro.

Nesta nova empreitada, o jornal experimentou uma edição vespertina, em 1922, com notícias de Lisboa; e com o *Lavrador*, em 1903, que tinha intenção pedagógica voltada ao mundo rural, associou-se à iniciativa de Bento Carqueja na criação de escolas móveis onde o analfabetismo era dominante. As imagens na área da publicidade adquirem espaço neste período, no qual as gravuras constituíam pequenas obras de arte para ilustrar os textos, de acordo com Lima (2008, p.292).



Figura 28: Registro das escolas móveis agrícolas, ministrado por meio de escolas ambulantes, de acordo com a definição de Bento Carqueja no livro “O futuro de Portugal”. Foi com base nessa obra que um portuense residente no Brasil, José Cláudio de Mesquita, propôs ao jornal a criação de um estabelecimento de ensino desse gênero na cidade, de acordo com informações no Especial Aniversário 02.06.2004.

Outra referência sobre a história do jornal *O Comércio do Porto*, pode ser encontrada no suplemento “Especial Aniversário - 150 anos”, publicado em 02.06.2004. Nesta edição há o registro de diversos apoios que o jornal recebeu ao longo de sua história, como o contributo do empresário Francisco Soares Basto, que confiou ao jornal mil escudos através de testamento para a direção do jornal distribuir por instituições de instrução (página 58), o dobro da quantia deixada a cada um dos irmãos, o que certifica a confiança da iniciativa privada e dos leitores a uma empresa que se dedicava à causas com todo empenho e voluntarismo, como as escolas móveis agrícolas (página 60), ensino preconizado por Bento Carqueja e que foi publicado em livro, edições especiais (página 61) como *O Lavrador* – complemento das Escolas Móveis Agrícolas “Maria Cristina”, criado em Setembro de 1903, com tiragem mensal de 400.000 exemplares mensais, distribuídos por todo o País e ilhas.

“Tendo a direção de *O Comercio do Porto* como testamenteira do falecido Francisco Alves Soares Basto, feito edificar na freguesia de Palmaz, concelho de Oliveira dos Azeméis, um edifício destinado à instalação de uma Escola de Artes e Ofícios que ofereceu ao Estado, sem outra obrigação senão a de lhe dar o destino proposto e tencionando edificar uma outra na sede do concelho com igual fim e tendo em vista o desenvolvimento de numerosas indústrias naquele concelho, é criada em Oliveira dos

Azeméis uma Escola de Artes e Ofícios que enquanto não puder ser instalada na sede do concelho, ficará alojada na freguesia de Palmaz.” Esta é a informação que está publicada no especial de aniversário de 150 anos do jornal.



Figura 29: Para fomentar o projeto das Escolas Móveis Agrícolas foi desenvolvido em Setembro de 1903 o mensário de propaganda agrícola *O Lavrador*. Este produto era distribuído gratuitamente e o interessante é que também motivou a um recenseamento de proprietários agrícolas e trabalhadores rurais que sabiam ler, recorrendo-se para este efeito, aos páraicos de todas as freguesias. *O Lavrador* chegou a imprimir cerca de 400.000 exemplares, o que para a época era um feito de grande investimento. Paralelamente, o jornal *O Comércio do Porto* também produziu algumas edições especiais em 1922 com cobertura de assuntos ligados ao Parlamento, sem entretanto recorrer ao recurso do fotojornalismo para seus artigos. (02.06.2004).

Paralelamente, o suplemento dos 150 anos do jornal *O Comércio do Porto* revela obras exclusivamente produzidas para ilustrar as notícias do jornal. “Dentre os inúmeros

colaboradores que os números especiais ilustrados tiveram destacam-se os do Rei D.

Carlos, Guerra Junqueiro, J. Mousinho de Albuquerque, Júlio Brandão, Ramalho Ortigão, Trindade Coelho, Wenceslau de Moraes, Alfredo Keil, José Malhoa, Leitão de Barros e Rainha D. Amélia”, além de autênticas “obras de arte” na área da publicidade, como destaca a abertura da notícia sobre o tema na página 62 e prossegue na página 63.



Figura 30: Entre o espólio do jornal *O Comércio do Porto* está um diploma da Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto conferido à Bento Carqueja por seu valor moral e intelectual, datada de 1 de Janeiro de 1906.

Mosaicos e *insights*, como o resgate da fundação da Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, concretizada no dia 1 de Outubro de 1882, num ato de justiça após um mês da morte do escritor Antonio Rodrigues Sampaio e fazendo jus aos profissionais de Imprensa e de Letras.

Aliada à concepção da modernidade - no período temporal que compreende a 1ª Revolução do Fotojornalismo, proposta por Sousa (2004) -, Lima (2008, p.293) entende que no jornal *O Comércio do Porto* eram patentes várias ideias, não só na linha editorial alavancada por notícias diárias da atualidade, como a renovação do parque gráfico e o dinamismo alcançado. No dia 2 de Junho de 1934, por ocasião dos 80 anos de jornal, Lima resgata um texto de Pinheiro Torres:

Os problemas económicos e financeiros foram aqui versados sempre, com alta competência, seguro critério e invulgar isenção, sempre ao lado da ordem, da disciplina, da moral cristã, este jornal faz parte integrante da alma da cidade, sendo – pode dizer-se – uma instituição portuense. É conservador, sem contudo deixar de apoiar tudo o que a revolução do ato em marcha, tem de justo e criterioso.

A imprensa enquanto promotora da opinião pública, aliada à função de intenção pedagógica, ou atual serviço público, transmite representações da atualidade mundial, como frisa Lima (2008, p. 293), ou “enciclopédia viva”, como afirma o Barão de Lacerda, no artigo *A vida de um jornal* (*Jornal O Comércio do Porto*, 02.06.1934), publicado por ocasião do aniversário de 80 anos do jornal *O Comércio do Porto*.



Figura 31: O célebre retrato do corpo redacional do jornal *O Comércio do Porto* em 1934 é publicada no suplemento especial de 135 anos do jornal, em artigo sobre a censura vivenciado pelos profissionais (02.06.1989).

Lima (2008, p.294) entende que os novos profissionais da área tinham a noção de sua importância enquanto poder, como fonte de informação, no contato diário com o público e pela ação de seu trabalho. “Esta visão moderna de atividade ficava ainda plasmada no papel desempenhado pelos repórteres de imagem”, revela a autora. A competitividade pelas fotos de primeira página crescia na mesma proporção da evolução do jornalismo de imagem.

Com espinha dorsal familiar e fiel aos princípios de sua fundação nas questões da cidade e da região, na cobertura de assuntos nacionais e internacionais, o jornal *O Comércio do Porto*, mesmo após a morte de Bento Carqueja, em 1935, manteve-se na mesma linha editorial, sendo dirigido nesta altura pelo então genro Fortunato Seara Cardoso, de acordo com Lima (2008, p.294).

Nos anos de 1950, o jornal consegue uma mais-valia sobre os rivais *Jornal de Notícias* e *Primeiro de Janeiro*, com o aumento de tiragem às segundas-feiras, em virtude do noticiário desportivo fortalecida através de seus correspondentes na província, no entanto, esta sacada foi logo adotada pela concorrência, tendo inclusive o *Jornal de Notícias* ido buscar profissionais de *O Comércio do Porto* para esta editoria especificamente, segundo levantamentos de Lima (2008, p.294).

Observou-se que na edição de 02 de Junho de 1954, o jornal traz grande espaço composto por notícias sobre o centenário do jornal, apresentando poucas fotos ilustrativas, como retrato dos fundadores, o primeiro prelo do jornal, a maquete da sede, para além de fotos protocolares das comemorações de aniversário. Um dos pontos interessantes desta edição é que traz artigos especiais assinados por renomados jornalistas como Arlindo de Azevedo, Luis Martins, Augusto Martins, Serras e Silvas e Júlio Dantas. Mais notável ainda é a dedicatória de página inteira dos matutinos e vespertinos que se publicavam no continente português, com breve história de cada um, ação impulsionada em função do Grémio da Imprensa Diária, criado em 1936, no qual o jornal *O Comércio do Porto* fazia parte. Nesta página há publicação de edital da agremiação que apresenta, entre os seus objetivos, os casos mais importantes que interveio, como: campanha nacional de educação de adultos, contratos coletivos de trabalho, prestígio da imprensa e quarto centenário da cidade de São Paulo. Trata-se de um excelente exemplo de participação coletiva da Imprensa portuguesa em ações concretas e conjunta para a sociedade.

No período que compreende a 2ª Revolução do Fotojornalismo, proposta por Sousa (2004), entre o fim da década de 70 e início da 80, Lima (2008, p.294) detecta um adormecimento do jornal até a passagem da propriedade para o grupo Quina, em 1973. Na referência historiográfica, durante o período de ditadura, o jornal não esteve “colado” ao regime, foi suspenso pela censura e teve que arcar com os prejuízos que as medidas acarretavam. Um certo declínio, a partir daí, é percebido pela autora ao citar que a redação “foi envelhecendo e o formato tornou-se muito antiquado. Não haviam reportagens e uma grande parte das matérias tinha como fonte o Telex” (2008, p. 294).

O tema da Censura é largamente abordado mas, especialmente no jornal *O Comércio do Porto* do dia 02.06.1989, há um registro interessante para resgatar, publicado por ocasião dos 135 anos do da sua fundação. No artigo “A castradora Censura – quando ler

jornais (nem sempre) é saber mais”, o autor revela os momentos em que o jornal enfrentou os terríveis bloqueios da ditadura e como driblou alguns, nem sempre com sucesso, mas corajosamente, o que está disponível nos boletins da Direção dos Serviços da Censura, no relatório da sua Comissão do Porto. Assinada por Luís de Carvalho, a peça não apresenta crédito aos autores das fotos inseridas. Aqui pode-se perceber melhor o terror vivenciado pela categoria diante da “instituição imoral e estuprificante, que se chamou CENSURA”. O jornalista pondera na época que:

(...) a história dos jornais e da imprensa, em Portugal no período de 1926 a 1974, não pode dissociar-se da história desta negra realidade (em muitos aspectos ainda ignorada) que, ao impedir uma difusão isenta e verdadeira da informação, ao mesmo tempo, limitava e condicionava a livre criatividade jornalística e atingia o seu sagrado direito de informar.

Luís de Carvalho mantém o espírito crítico e plural ao escrever no suplemento que:

(...) não podemos analisar ou julgar a prática jornalística dessas décadas de censura, sem termos em conta que esse era o jornalismo possível e permitido pela imbecilidade dos “coronéis da censura”, também eles a serviço de um poder autoritário e insensível aos valores da justiça e da verdade.

A mensagem que Carvalho emite é clara:

“deve ficar a lição de não se deixarem amordaçar ou vergar insinuações ou ameaças, venham donde vierem. Mesmo que revestidas da sapiência infalível dos que, desdenhosamente, afirmam que não lêem jornais (como se de um acto de virtude se tratasse!) ou dos que respondem com o braço da lei ou o banco do tribunal à livre denúncia dos atropelos à justiça ou à moral. Ou mesmo dos que, do conjunto da classe, separam “alguns” (os que recusam identificar-se como “os nossos” ou papaguear a “voz do dono”), usando a velha técnica de “dividir para reinar”

O jornalista prossegue o artigo, salientando que:

Sem esquecermos os que argumentam “*hic et nunc*”, com a situação econômica e estrutural das empresas para fundirem e moldarem a objetividade da informação no cadinho das conveniências ou dos interesses, tantas vezes alheios às próprias empresas e aos trabalhadores que dedicadamente as servem...

Carvalho analisa que:

(...) os censores de todos os tempos sempre se arvoraram em “defensores” do bem e da razão. Sempre pretenderam ser infalíveis guardiães da verdade. Sempre souberam disfarçar suas incapacidades (ou inconfessáveis interesses) sob a máscara da arrogância, do autoritarismo, do poder... Está pois na mão dos “servidores da comunicação” rejeitarem e lutarem contra os “riscos da submissão da Informação ao poder” e defenderem a “dignificação do jornalista e a sua função de informar”, como foi apontado no II Encontro de Jornalistas da Galiza e Norte de Portugal, realizado em Orense, em Abril passado.

O artigo de Carvalho apresenta as consequências que a Censura pode provocar para o jornalismo:

(...) afeta e retira, inexoravelmente, a credibilidade a jornais e jornalistas: obrigados – uns e outros – a omitir, a calar, a desvirtuar ou a truncar o relato fiel dos acontecimentos (razão de ser de todo o órgão de comunicação social) falham a sua missão social, deixam de ser credíveis, tanto como órgãos de informação, quanto como fontes para investigadores e historiadores.

Ainda à luz deste artigo é possível conhecer mais profundamente como foi vivenciada a censura nas redações de forma a interferir nos modos de produção das notícias:

A partir de 28 de Agosto de 1931 e até 1968, existia nas redações dos jornais uma “Circular Urgente” dos serviços de Censura, na qual se compendiam, antecedidas de um prólogo justificativo, as 19 directrizes pelas quais se deviam reger os responsáveis do jornal e os respectivos jornalistas na elaboração do material noticioso. (...) Ironicamente, a Direção Geral de Censura reconhecia, na sua circular, “o notável papel que à Imprensa está reservado”, afirmando até: “Não cabe no propósito desta Direção Geral a menor intenção de conduzir a Imprensa portuguesa a uma atitude de colaboração servil com a obra nacional da Ditadura”. Mas – e aqui reside o “busílis” – aponta, a seguir, os objetivos da censura: “Foi instituída pelo Governo de Ditadura Militar, com o fim de evitar que seja utilizada a Imprensa como uma arma política contra a realização do seu programa de reconstrução nacional, contra as instituições republicanas e contra o bem-estar da Nação.

Para além de elencar diversas notícias que foram censuradas pela imprensa portuguesa ao longo destes anos de ditadura, o jornalista ainda apresenta alguns nomes de colegas que sofreram situações constrangedoras na execução do ofício, como Norberto Lopes, César Príncipe, Jacinto Baptista, Raul Rego ou Arons de Carvalho”.

O “corte” ou a suspensão de notícias eram peremptórias no período ditatorial, conforme revela o jornalista:

No Porto, essas directivas chegavam às redações dos jornais, rubricas ou telefonadas pelos responsáveis da Comissão de Censura do Porto, na sua maioria velhos militares reformados”, apresentando alguns nomes como Dr. Ornelas, Coronel Saraiva, Tenente Teixeira, Coronel Roma Torres, Major Tártaro, Capitão Correia de Barros.

Alguns deste “cortes” chegavam a ser caricatos, conforme escreve o jornalista e apresenta alguns exemplos tácitos de censuras, que se reproduz aqui:

- A liga Popular Monárquica reuniu, em Maio de 1968, em Macedo de Cavaleiros. O Tenente Teixeira informou: “Pode-se dar a notícia, mas deve cortar-se a designação de “Popular”

- O Congresso Republicano reúne em Aveiro de 15 a 17 de Maio de 1969m já em pleno marcelismo. Em particular ao *O Comércio do Porto*, inesperadamente é permitido dar grande relevo ao acontecimento, inclusive com destaque na primeira página. No decorrer dos trabalhos, é apresentada uma mensagem de 56 trabalhadores e estudantes de Riba de Ave. Mas o corte do Coronel Saraiva é categórico. “Trabalhadores e estudantes não podem aparecer juntos. Cortar os estudantes”.

- A propósito do julgamento de um agente da PSP, o Cor. Saraiva transmite aos jornais, em Fevereiro de 1970: “Não dizer que um guarda da PSP vai ser julgado por ter morto a tiro um deficiente mental”. A notícia saiu assim no “CP”, do dia 20 deste mês: “Foi adiado, para data a designar, o início do julgamento, marcado para ontem, no Tribunal Militar, do caso de homicídio de um rapaz, em Campo de Ourinque, o ano passado, e de foi autor um guarda da PSP de Lisboa”.

E o autor prossegue com os registos de censura que chegam a ser surreais, no seu entender, como “a recondução do pessoal da DGS (ex-PIDE) no ultramar, manda o Cap. Correia de Barros: “Mesmo publicado no Diário do Governo, não é de publicar”. Cita vários outros exemplos até chegar a um ponto interessante do artigo que é verificado pelos contornos que a Imprensa portuguesa encontrava para driblar a censura como nos

possíveis “cortes”: “bastava usar a artimanha da mera troca de nomes, para que os censores nada vissem que motivasse cortes”, citando um exemplo paradigmático:

Em 25 de Outubro de 1968, em relação ao telegrama nº 140 da Reuter (uma pequena notícia referente ao Partido Comunista Português), chegado nesse dia às Redações, ordena o Maj. Tártaro: “Não aludir ao Partido Comunista Português, pois é coisa que não existe”. Mas um mês antes, em 22 de Setembro, lê-se na página 11 de *“O Comércio do Porto”*, e certamente autorizado (ou enviado?) pela censura: “Localizado e preso um destacado elemento directivo do Partido Comunista”. A notícia refere-se a uma ordem de serviço da PIDE, que concedeu “significativos louvores ao subinspector José Gonçalves e a chefes e agentes da brigada sob a sua chefia porque, depois de porfiadas e inteligentes diligências que duraram alguns meses, localizaram e prenderam um destacado elemento directivo do Partido Comunista Português, que estava residindo, sob falsa identidade, numa vivenda do concelho de Loures, Tratava-se de Francisco Canais Rocha...

Justifica sua indignação: “É caso para, parafraseando Descartes, sentenciarmos: “Prendo, logo existe”...”. A não ser que a PIDE, no breve lapso de um mês tenha conseguido o prodigioso feito de extinguir o PCP, “milagre” que Salazar não foi capaz de realizar durante décadas...”.

Não se poder encerrar a observação deste momento do jornal pois o mesmo atesta em seu artigo sobre o tema da censura que as imposições

(...) além de constituírem um vexame aos próprios jornalistas e uma inaceitável ofensa ao seu direito de informar, eram, por vezes, um desafio à sua capacidade de imaginação. Para poderem escrever de forma a escapar aos cortes da censura, ou a dizer, nas entrelinhas, o que não podiam referir abertamente, viam-se obrigados a inventar expressões susceptíveis de escapar ao lápis do censor, ainda que apenas insinuando, a realidade do que testemunhavam e pretendiam transmitir.

Para além de temas, a censura também se encarregava de “preservar os assuntos-tabu, salvaguardava, com igual zelo, os nomes e as personalidades-tabu. Quando convinha, claro.”, apresentando como exemplo uma grande festa internacional de milionários que aconteceu em Colares, Portugal, em Setembro de 1968 em que além de não poderem citar que lá estiveram membros do Governo e presidentes da Assembléia Nacional e da Câmara Corporativa, também não poderiam noticiar o suicídio de um jovem aristocrata durante o evento. “Para quê estragar a “Festa dos Milionários”?”.

O artigo sobre a censura apresenta a fotografia do então professor e jornalista Bento Carqueja, ao lado de sua esposa, no jardim de sua casa. Tido como a “alma” do jornal, o diretor esteve à frente do periódico até à morte, em 1935. Uma fotografia de grande qualidade ocupa toda a página 45 da revista, em termos de enquadramento, exposição de luz, escolha de cenário natural e pose, que revela o empreendedor e chefe de família em sua plenitude.



Figura 32: A crítica sobre a censura recebe destaque especial no suplemento do dia 02.06.1980, ilustrada com algumas fotografias de arquivo do jornal, como a de um de seus fundadores, o jornalista Bento Carqueja, ao lado de sua esposa.

O jornalista Manuel Dias reserva dois capítulos de seu recente livro *Jornal de Papel no Corredor da Morte* (2010), nos quais discorre sobre sua experiência profissional vivenciada no jornal *O Comércio do Porto* entre 1967 e 1974, quando ainda pertencia ao grupo familiar de Bento Carqueja e ao ser adquirido pelo grupo Quina. De acordo Dias (2010, p.45):

(...) o jornal “desfrutava do prestígio inerente não só à sua qualidade como à sua independência, quer do setor econômico, quer do político, como atestava o seu lote de colaboradores, entre os quais se contava o general Humberto Delgado. Desalinhado do regime salazarista, seguiu sempre, sem desvios, a sua linha de rumo, preservando a honrosa e valiosa herança do seu grande mestre.

Na avaliação de Manuel Dias, neste período ditatorial, a Comunicação Social suscitava preocupações face aos riscos da passagem para as mãos de agentes de interesse que não se identificavam com os da causa pública. Neste ponto, Dias (2010, p.46) afirma:

Com efeito, o caso de *O Comércio do Porto* põe a descoberto o modo fácil como um baluarte da Liberdade de Expressão, ao mudar de mãos, perde a sua identidade, transforma-se numa qualquer mercadoria submetida ao mundo dos negócios e passa a ficar dependente das insondáveis regras de um tal mercado.

Quando foi contratado, Dias ouviu de Seara Cardoso e Manuel Filipe a seguinte frase: “O Manuel Dias está num jornal que pertence a uma família, que não deve nada a ninguém. Por isso, aqui, pode escrever o que quiser sobre o que quiser!”. Seis anos depois, o jornalista revela que o capítulo negro que leva o jornal ao abismo começa a definir-se ao ser vendido ao grupo Quina: “Data daí o início das mudanças desde logo reveladoras de as “regras do jogo” passavam a ser viciadas porque ante os valores da Liberdade de Informação interesses “mais altos” – os do capital...-se levantavam”.

Manuel Dias acabou por sair do jornal quando passou a ter peças vetadas em seu conteúdo informativo e perceber que os novos donos faziam “tábua rasa do estatuto editorial que, há mais de um século, ditava a conduta de *O Comércio do Porto* tinha se tornado evidente, poucos dias após o BBI (Banco Borges & Irmão) assumir a sua posse”

(Dias, 2010, p.48). Diante deste quadro que se formou, Manuel Dias (2010, p.49) afirma que já não se identificava com as orientações da nova gestão.

Consequentemente, aquele espaço de liberdade desapareceu completamente e, em pouco tempo, perderam-se todos os vestígios do prestigiado órgão de Informação independente que tinha sido ponto de encontro de muitas e consagradas gentes representativas das mais diversas áreas.

“A Inglória morte de *O Comércio do Porto*”, segundo capítulo do livro de Dias (2010, p.51) que se refere ao periódico nos idos de 74, traz revelações de que os funcionários sentiram-se atraídos com a venda ao grupo Quina. Dias foi eleito membro da “Comissão de Redação” do jornal, em Janeiro de 1974 e entre os diversos problemas abordados destacou-se a questão salarial, visto que os demais jornalistas de outros periódicos de propriedade do BBI, como o *Diário Popular*, recebiam salários mais elevados. A argumentação da categoria era que o ordenado de um repórter era de montante idêntico ao de um porteiro ou contínuo do banco, ao que a direção retrucou: “Os jornalistas que pretenderem podem candidatar-se a contínuos ou a porteiros do Banco Borges & Irmão!!!”, destaca Dias (2010, p.54).

Este episódio foi levado ao conhecimento público e rechaçado por outros veículos de comunicação concorrentes, como o *Expresso* e o vespertino *República*. Na secção horóscopo do *República*, a 16 de Fevereiro de 1974, era sentenciado: “Quem jornalistas dirige e de jornais não sabe faz do leitor um nabo...”. Manuel Dias entende que a Censura acabou por unir mais a categoria na luta pela Liberdade de Expressão, “bem como na defesa de seus direito, sempre que ameaçados ou postos em causa pelos detentores de vários poderes”.

Dois dias antes da Revolução dos Cravos, Manuel Dias deixou o jornal *O Comércio do Porto* e foi trabalhar para o concorrente *Jornal de Notícias*. Em sua avaliação, o jornal *O Comércio do Porto*, a serviço da banca passou à nacionalização, endividou-se em outras gestões e “acabou por soçobrar já em pleno terceiro milénio e num momento em que se previa pudesse ultrapassar a borrasca”, escreve, percebendo que: “ao sabor da agitada corrente político-partidária, tanto sobressaiu na crista da onda como se afundou por efeito das alterosas vagas” (2010, p.56).

Na temática sobre a censura, vigente em Portugal durante quase 48 anos de Ditadura Militar (de 24 de Junho de 1926 a 25 de Abril de 1974), a Comunicação Social de Portugal pode ter enfrentado os seus piores anos. A liberdade de expressão foi sensivelmente abalada e passou a ser um teste de resistência aos profissionais que

precisaram driblar e enfrentar os impedimentos de seus trabalhos após serem executados, antes de chegarem ao domínio público.

Dentro deste contexto, Castanheira (2009, p.13), que sugeriu e manteve a coluna “O que a Censura cortou” a partir de 2008 no jornal *Expresso*, é responsável pelo livro com o mesmo título da sua coluna, que traz diversos exemplos de como a empresa enfrentou a Censura, com exceção de documentos que misteriosamente desapareceram dos arquivos do jornal e não foram passíveis de serem resgatados.

De acordo com Castanheira (2009, p14):

“durante quase meio século, a Censura/Exame Prévio abafou e amordaçou um País inteiro. Não há termo que, por si só, abarque a totalidade do mal que fez à inteligência, à criação, à cultura e a liberdade de todo um povo. Abuso, ignorância, desprezo, obscurantismo, despotismo, discricção, prepotência, zelo, capricho, arbítrio – muitos e muitos outros termos seriam possíveis.”

Notícias, artigos de opinião, reportagens, entrevistas, fotografias, legendas, cartoons, gráficos, títulos, até palavras cruzadas e anúncios passavam pelos crivos da Censura, de acordo com os levantamentos de Castanheira (2009, p.13). O “Exame Prévio” adotava o seguinte mecanismo de censura: “um carimbo azul de “Visto” a significar a autorização, contrariamente se os carimbos eram vermelhos”. Neste caso, prossegue Castanheira, os carimbos tanto poderiam dizer “Autorizado Parcialmente” (um ou mais cortes parciais, uma palavra ou até um parágrafo todo, “Demorado” (uma certa antecâmara da proibição porque o objeto estaria sujeito à consideração superior ao censor) ou “Proibido” (corte total).

Castanheira (2009, p.7) recebe em seu livro o contributo de Francisco Pinto Balsemão, fundador e diretor do *Expresso*, com prefácio que traz importantes registros deste período de Censura. Fundado em 1973, o jornal quase foi fechado antes do 25 de Abril devido à pressão que o Exame Prévio exercia econômica e psiquicamente nos profissionais da Imprensa, de acordo com Balsemão, revelando que a Revolução dos Cravos salvou o periódico do fecho.

É preciso considerar que neste período da Censura, os jornais precisavam alterar as suas páginas (primeiras ou internas) em função dos crivos, o que levava demasiado tempo e próximo ao horário do fecho. Se era complicado fazer estas alterações num semanário, o que se dirá de um periódico diário. Para além de ter que se enfrentar este problema técnico na parte gráfica, internamente e com os jornalistas e colaboradores a situação não era melhor, muito pelo contrário. Frequentemente e exaustivamente, Balsemão

combateu a descrença e cepticismo da categoria quando lhe questionava, após receber um serviço investigativo, reportagem ou de entrevista: “Para quê? Para a Censura cortar?”, incentivando-a a experimentar outros ângulos de abordagens, como forma de dar à volta a Censura e passar a informação ao leitor.

Francisco Balsemão e Francisco Sá Carneiro apresentam em 1972 na Assembleia Nacional uma proposta de Lei de Imprensa que acabava com a Censura. Pouco se aproveitou desta Lei de Imprensa do “caetanismo”, que entrou em vigor em Junho deste mesmo ano. Esta Lei possibilitava a qualquer pessoa fundar um jornal e nomear um diretor, o que Balsemão fez. Segundo o jornalista, os censores haviam recebido ordens de não atuarem na difusão dos discursos proferidos pelos deputados na Assembleia Nacional, o que possibilitou a divulgação das intervenções da Ala Liberal, que emitiam opiniões divergentes das do regime sobre o Ultramar, a PIDE/DGS, a Europa, o cooperativismo e até mesmo aos tabus da época, explica Balsemão (Castanheira, 2009, p.8).

Outro ponto interessante levantado por Francisco Balsemão no prefácio (*cit. in* Castanheira, 2009, p.8) era que a censura tinha fases, algumas com mais folgas e outras mais acirradas, absurdas e paranoicas. Os atentados à liberdade de informação, a violação dos princípios mais importantes da democracia, a revolta e a frustração pessoal, no plano político, moral e intelectual, a convivência diária com a Censura – com seu encargos na perda de tempo, na irritação pelos crivos absurdos e na repulsa aos métodos levantavam dúvidas ao diretor do Expresso se prosseguir com seu projeto não era legitimar a própria Censura, mas para alívio de todos aconteceu o 25 de Abril.

É pertinente incluir neste ponto a observação do lote dos exemplares de 1974 do *O Comércio do Porto*, na qual comprova-se que o jornal passa por uma paralisação parcial logo após o 25 de Abril, o que viria a ser o período que, oficialmente, precedia a nacionalização de vários órgãos da comunicação social, como consta no panorama histórico da imprensa portuguesa, já mencionado neste trabalho. A situação é claramente exposta na edição do dia 04 de Maio de 1974. A posição política da categoria e o teor da carta, assinada por jornalistas e endereçada à direção do jornal, é impressa na primeira página e seu conteúdo pode ser conhecido aqui:

O corpo redacional em assembleia conjunta, e tendo em atenção a presente situação política, deliberou em harmonia com o programa que foi divulgado pela Junta de Salvação Nacional, tomar uma posição, por acordo unânime, de libertação da ingerência da Administração no que compete exclusivamente à

Redação, bem como às limitações que, ultimamente, tem cerceado a atividade dos Jornalistas que trabalham nesta empresa.

Desta forma e todos solidários com a ideal comum, decidimo-nos por uma autogestão da Redação e por uma total e completa autonomia do núcleo central do Órgão, que Vossa Excelência dirige.

A Redação arroga-se no direito de atuar em conformidade com as diretrizes aprovadas nesta assembleia, independentemente de qualquer atitude que venha a ser tomada pela Administração.

De qualquer maneira, o corpo redacional assume desde já uma posição definida, reconhecendo como único veículo de orientação, a Chefia da Redação.

Porto, 2 de Maio de 1974.

Como consta, após o silêncio da Administração do jornal *O Comércio do Porto*, os jornalistas organizaram-se e redigiram outro documento que vem publicado em anexo nesta edição, precisamente na página 8, com o seguinte teor:

A Assembléia apresentou um voto de desconfiança ao Diretor pelo seu procedimento face à tomada de posição da Redação.

Finalmente foi entregue à Direção do jornal o seguinte documento, após o retorno ao trabalho, às 20h15.

‘À Excelentíssima Direção de O Comércio do Porto’

Comunicado da Redação

Depois de escolhido pelo elenco redatorial, o Conselho de Redação Provisório, no qual se enquadram os dois elementos da chefia, em reunião imediata, aprovou o seguinte consenso:

A partir deste momento e de acordo com a moção apresentada ontem, proclama-se a autogestão da Redação.

Esta autogestão será exercida por intermédio do Conselho de Redação provisório para o qual foram eleitos os seguintes elementos: Alberto Carvalho, Luis Humberto, Helena Policarpo, dr. Correia de Brito e António Barrote.

As relações entre a Direção e a Redação serão feitas, única e exclusivamente, através do Conselho da Redação.

§ único – Este comunicado foi aprovado esta tarde em Assembléia conjunta por unanimidade.

Porto, 3 de Maio de 1974.

Dos acontecimentos ocorridos foi dado conhecimento à Junta de Salvação Nacional.

A Direção, na época ocupada por Alípio Dias, emite um esclarecimento sobre o comunicado da Redação ainda na página 8, logo abaixo à nota da Redação, informando que: “identificada com os propósitos da Junta de Salvação Nacional, tem vindo a atuar de harmonia com os princípios expedidos pelo General Antonio de Spínola, na reunião havida, no passado sábado, na Cova de Moura, com os diretores dos órgãos de informação e os representantes das associações cívicas”, não sendo utilizadas imagens de registro da paralisação.

Observa-se ao pormenor de que a Revolução dos Cravos não trouxe a liberdade que muitos profissionais esperavam ter para atuar no cenário midiático do País, conforme notas de outros veículos que enfrentaram problemas semelhantes, nas quais o jornal *O Comércio do Porto* traz em destaque nesta edição do dia 04 de Maio de 1974. O que se percebe é que, das garras da censura, a imprensa passa a ter que enfrentar as garras do exército nacional, o que substancialmente não ajudou em nada a Imprensa naquele momento português, entretanto esta situação não foi aceite pela categoria, que se posicionou devidamente na defesa da liberdade de expressão.

No dia 06 de Maio de 1974, é publicado editorial na primeira página do jornal, assinado pela direção e redação, em entendimentos, conforme pode ser conferido a seguir:

Comunicado conjunto da Direção e da Redação de *O Comércio do Porto*

A Direção de *O Comércio do Porto*, considerando que lhe cabe assegurar o rigoroso cumprimento do disposto na Lei relativamente à competência exclusiva do Diretor, na orientação do jornal, sem quaisquer interferências que prejudiquem o livre exercício da livre expressão do pensamento e os direitos dos cidadãos a uma informação objetiva, imparcial e honesta, dirigida à realização dos mais puros ideais democráticos e à defesa dos direitos e liberdades individuais, tomou conhecimento da escolha da Comissão de Redação. A esta Comissão, constituída pelos cinco jornalistas mencionados no Comunicado da Redação, de 3 do corrente, movida pelos propósitos de cooperar no estrito respeito da Liberdade de Imprensa, a Direção reconhece o direito de apresentar recomendações à Chefia da Redação, no que respeita à execução de reportagens, entrevistas e outros assuntos da agenda, dando assim satisfação, no essencial, às reivindicações apresentadas pelo Corpo Redatorial de *O Comércio do Porto*, que preconiza, também, que, com a maior brevidade possível, a Direção do jornal seja cometida, preferencialmente, a um profissional da Imprensa.

Neste momento, a Redação deseja ainda reiterar ao seu Diretor o seu maior apreço.

A Direção e o Corpo Redacional do jornal, prossequindo na defesa comum de uma informação livre de qualquer censura para a construção de uma sociedade livre e justa, identificam-se, assim, com os princípios fundamentais manifestados e assegurados pela Junta de Salvação Nacional, princípios esses que a Direção do jornal, assim como a Redação, sempre têm defendido em concordância com o histórico movimento de 25 de Abril, e com todo apoio da empresa de *O Comércio do Porto*.

Porto, 6 de Maio de 1974.

A Direção.

A Redação.

Na edição do dia 16 de Maio de 1974, dia em que é publicada a notícia sobre a posse do Governo Provisório, o jornal *O Comércio do Porto* passa a ser dirigido interinamente por José Miguel Carqueja Seara Cardoso.



Figura 33: (à esquerda) Embora não contenha nenhuma fotografia que ilustre a situação de paralisação e descontentamento do jornal *O Comércio do Porto*, a situação assemelha-se a outras vivenciadas em outras redações dos jornais portugueses, que a partir de 1976, através do Decreto-Lei nº 639/76, de 29 de Julho, procedeu-se à nacionalização de vários jornais diários.

Figura 34: (à direita) A tomada de posse do Governo Provisório divide a notícia de que a direção do jornal *O Comércio do Porto* passa a ser de responsabilidade de José Miguel Carqueja Seara Cardoso, com nota de redacção esclarecendo alterações do quadro (16.05.1974).

Para além de vivenciar as mudanças revolucionárias de 1974, observa-se que a Imprensa portuguesa também enfrentou problemas na aquisição de papel para impressão neste ano devido à greve que impedia, “na origem, o embarque de mercadorias”, o fica claro no editorial publicado no jornal *O Comércio do Porto* no dia 19.05.1974. Por medidas de contenção, o jornal justifica a diminuição da tiragem e de algumas páginas e seções, nomeadamente do caderno dominical, páginas especiais e contra-capa, que seria o “Ponto Final”.

Em Maio de 1974 o jornal *O Comércio do Porto* passa a ser dirigido por Fernando Teixeira e observa-se que no cenário nacional a imprensa portuguesa vivencia momentos de mudanças de gestão e retração, inclusive dois veículos de comunicação são encerrados ao domingo devido a falta de papel e para descanso de seus funcionários, como *A Capital* e *Jornal do Comércio*, remetendo também ao período em que começa a ser articulada a nova Lei de Imprensa de carácter técnico-jurídico, visando os crimes praticados contra a liberdade de imprensa.

Em 1975, o jornal *O Comércio do Porto* passa a ser dirigido interinamente por José Miguel Seara Cardoso. Em época pré-eleitoral, em que nomes como Sá Carneiro, Mário Soares e Sanches Osório eram cogitados como possíveis presidenciáveis, o jornal apostava em fotos-reportagens inéditas logo na primeira página, o que demonstra a força que a imagem representa na linha editorial do jornal que parece inabalada apesar das mudanças de direções a partir da Revolução dos Cravos.

Em alguns dias, a movimentação política do país chega a fazer com que o jornal publique segundas-edições, como no dia 11.03.1975, por ocasião das tropas paraquedistas atacando o R.A.I., em Lisboa. Embora sem imagens de registro, tem-se conhecimento do fim da greve ocorrida na Rádio Renascença, da Rádio Clube Português alvejada por revoltosos e das negociações sindicais na esfera dos empregados de administração e revisores de Imprensa a nível geral. Neste ano de 1975, o jornal abre manchete sobre a mais longa e histórica conferência de imprensa proferida pelo Comandante Correia Jesuino, no anfiteatro do Palácio da Foz, e na edição do dia 14.03.1975 anuncia a nacionalização da banca portuguesa, para além da instituição da Lei de Imprensa. O setor enfrenta outro desafio, conforme conhece-se em editorial, a Guerra do Boato, tendo as coletivas de imprensa ações muito comuns neste período, embora carentes de coberturas foto-jornalísticas em muitas delas.



Figura 35: (à esquerda) No dia 11.03.1975 o jornal publica seu segundo clichê devido à aventura ultra-reacionária, ou segunda-revolução como ficou conhecida, apresentando retratos e planos gerais da movimentação da força militar e do povo português nas ruas. Figura 36: (à direita) Defesa anti-aérea pelos elementos do R.I. traz autênticos scoops da vigilância militar (11.03.1975).



Figura 37: Em frente ao jornal *O Comércio do Porto*, uma multidão aguarda as notícias sobre os acontecimentos políticos mesmo antes de serem publicadas, *spot news* (11.03.1975).



Figura 38: (à esquerda) O fracasso da intentona contra-revolucionária em Março de 1974 recebe cobertura especial de vários pontos do País e páginas especiais exclusivas sobre o tema com *photo opportunities* (11.03.1975).

Figura 39: Oficialmente anunciada a nacionalização da banca portuguesa em grande manchete na cor vermelha, o jornal da edição do dia 14.03.1975 traz ainda a notícia da entrada em vigor da Lei de Imprensa, que sinaliza às publicações periódicas a elaboração de estatuto editorial e o estatuto jornalístico das empresas com capital público, cuja independência seja salvaguardada, anunciando também a publicação em 90 dias por parte do Governo da legislação antimonopolista e um regulamento do ensino superior de jornalismo. Através da nota publicada na primeira página, sabe-se também que o Sindicato Nacional dos Jornalistas será responsável pela elaboração de um código deontológico e um projeto do estatuto de jornalista.

Com foco no período que compreende a transição da 2^a para a 3^a Revolução do Fotojornalismo, como defende Sousa (2004), observa-se no estudo de Lima (2008, p.458) a amostra e análise das primeiras páginas dos jornais portugueses, compreendido entre 1985/2005. Nesta descoberta, no enfoque do jornal *O Comércio do Porto*, é relevante compreender que, assim como os demais jornais, a estratégica noticiosa do período está explicitamente ligada ao seu público-alvo.

Ao olhar a montra das notícias, Lima (2008, p.458) apresenta as variações entre as diversas editorias - País, Internacional, Regiões, Grande Porto, Desporto, Tribunais, Cultura, Espetáculos, Sociedade, Ciência/Tecnologia, Política, Economia, Educação, Diversos e Opinião -, com gráficos que ilustram a predominância e até mesmo a inexistência de algumas delas, de acordo com o período. Especificamente considerado como jornal generalista nacional, segue as ondas dos próprios acontecimentos simultâneos e expressamente ligados ao período.

A predominância de editorias apuradas é: Grande Porto, Internacional, País, Desporto e Regiões, com picos variadíssimos entre si, mas sempre a liderar a linha editorial. A análise também está atenta aos critérios de noticiabilidade focados no Porto e da Região Norte, reforçando a característica principal de sua existência, centrada no Norte de Portugal.

O suplemento dos 135 anos de fundação (02.06.1989), traz importantes referências do trabalho fotojornalístico produzido e sondagem que traça o perfil do jornal e de seu público leitor neste período, sob a coordenação do diretor e jornalista Manuel Teixeira.

O editorial da edição de 02.06.1989 está publicado na última página, ou contra-capas, assinada pelo então diretor Manuel Teixeira, com um retrato seu enquadrado na linha do espaço. A cor vermelha em títulos ocorre na primeira página e última, confirmando as informações que o mesmo apresentou durante a entrevista. O jornal passaria à privatização da empresa Gesgráfica.

É pertinente observar, conforme Manuel Teixeira referiu em entrevista, que uma das viradas pela qual o jornal enfrentou passa-se exatamente neste período, e escreve em seu editorial: “(...) por significativa coincidência, encerra hoje o concurso público, decidido pelo Governo, para alienação das participações do Estado no capital social desta empresa. Por outras palavras, *O Comércio do Porto* é devolvido integralmente à

iniciativa privada, fazendo justiça aos seus fundadores, e aos mais de 120 anos de História, durante os quais esta casa sempre caminhou livre do jugo estatal. Vale a pena recordar que só na euforia política de 1975 este jornal se viu arrastado pelo efeito das nacionalizações, ainda que por via indirecta, passando assim para a órbita do Patrão-Estado!”.

O jornalista e diretor prossegue o artigo com uma avaliação sobre esta virada fulcral do jornal, afirmando que: “(...) embora de consciência tranquila, não nos deixam saudades os anos em que vivemos sob a tutela do Estado. Aliás, a História dar-nos-á razão se dissermos, antecipadamente, que os grandes problemas empresariais que esta casa enfrenta são, acima de tudo, fruto da falta de coragem na definição de uma política empresarial correcta, que as condicionantes de quem viveu desde 1975 sob tutela estatal – ainda que indirectamente nos últimos 12 anos – não permitiram que fosse coerentemente assumida”.

A seguir, observa-se o suplemento, estilo revista, colorido, produzido por ocasião dos 135 anos do jornal, com formato de 21x29,5 cm. Sob o título “135 anos depois...o regresso às origens”, traz 58 páginas em papel couché, incluindo sondagem sobre a evolução do jornal desde a sua fundação. A produção editorial é da Novosmeios Comunicação e Marketing, ligado ao Departamento de Iniciativas e Promoção de “*O Comércio do Porto*” e como tal não era permitida a venda avulsa.



Figura 40: A capa da revista, ou suplemento, do jornal *O Comércio do Porto* no dia 02.06.1989 traz uma foto-montagem dos ardinas em ação, tendo como pano de fundo a própria reprodução da primeira página da primeira edição do jornal, publicada no dia 02 de Junho de 1854.

O suplemento de 135 anos do jornal traz logo nas primeiras páginas um editorial assinado pelo diretor Manuel Pinto Teixeira, com um retrato onde aparece segurando um telefone e que, de forma bem clara, expõe no seu texto os objetivos da empreitada: um contributo do principal papel do jornal, intrínseco na História da Imprensa de Portugal e no cenário político, econômico e social

do país, como pode ser conferido a seguir:

Um jornal é, necessariamente, um produto dinâmico. O mundo da Informação não permite paragens, e os desafios que se colocam no quotidiano de cada um de nós obrigam-nos a marcar o ritmo da própria inovação. Quem assim não o fizer, está, irremediavelmente, condenado a ver passar o tempo, acabando por sucumbir à pressão que a concorrência dita hoje, em todos os sectores de atividade. Atento a este fenómeno, “*O Comércio do Porto*” tudo tem feito para se manter firme numa das posições mais invejáveis da Imprensa Portuguesa. Com muito de ousadia, correndo riscos mas aceitando o desafio, temos a consciência de que não defraudamos os leitores, e todos aqueles que, de uma forma ou de outra, têm contribuído para o engrandecimento do mais antigo jornal em circulação no Continente Português.

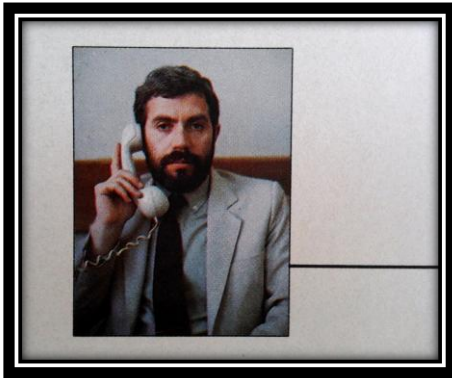


Figura 41: Manuel Teixeira, jornalista e então Diretor do jornal *O Comércio do Porto*, no editorial da revista alusiva aos 135 anos de fundação, num plano americano já colorido (02.06.1989).

A partir daí, o suplemento de 135 anos do jornal apresenta registros de momentos historicamente importantes do cenário internacional, nacional e local, como a notícia do regicídio de Sua Majestade, el-rei D. Carlos e S.A. o príncipe real; o fim do regime monárquico em Portugal; o regime republicano; a Proclamação da República; o anúncio da morte de Hitler, a descolonização das colônias portuguesas na Índia, em Angola, Moçambique, Guiné e ainda nas décadas de 60 e 70 muitos outros territórios se libertaram da tutela colonial; a queda de Salazar em sua residência; o início da “primavera marcelista”; a derrubada do governo ditatorial e o 25 de Abril de 1974; as comemorações do Primeiro de Maio; entre outras referências.



Figura 42: A reportagem com o então Primeiro Ministro de Portugal, Cavaco Silva, realizada por Manuel Teixeira e publicada no suplemento do jornal a 02.06.1989, contou com a cobertura foto-jornalística de César Santos.

A primeira reportagem do suplemento especial de 135 anos traz, sob o título “De mãos dadas na Política como na vida”, o perfil da vida pública e privada do então Primeiro-Ministro Aníbal Cavaco Silva, na qual o diretor José Manuel Teixeira produz e está presente em alguns registros fotográficos de César Santos, durante o acompanhamento e entrevista ao PM.



Figura 43: A entrevista com Cavaco Silva apresenta diversos ambientes externos e internos de sua residência, oferecendo rara oportunidade ao fotojornalista em produzir um trabalho documental (02.06.1989).

O assunto a seguir à entrevista ao PM é mais

esclarecedor, em termos do produto editorial, com a publicação de uma sondagem, ou um estudo de opinião, encomendado pela direção e que traça o perfil do jornal. “Fazer um jornal para gente adulta, sem esquecer que os jovens de hoje são os homens e mulheres de amanhã é, efetivamente, a aposta que tem norteado a ação de *O Comércio do Porto*”, traz o enunciado do estudo, realizado pela ESEO – Estudos Socioeconômicos e de Opinião Lda.

A amostra dá-se num universo de 600 indivíduos, distribuídos por 30 localidades, e residentes nos distritos do Porto, Aveiro, Coimbra, Viseu e Braga, maiores de 18 anos de idade. A técnica escolhida foi a de entrevista, de forma direta e pessoal na residência dos entrevistados e no formato de questionário estruturado, aleatoriamente aplicados pelos métodos Random-Route e Kish, num trabalho de campo que decorreu entre os dias 15 e 27 de Abril de 1989.

De acordo com a pesquisa encomendada pelo jornal *O Comércio do Porto*, em 1989, os hábitos de leitura eram:

Conforme apresenta o gráfico, os hábitos de leitura de diários eram baixos nesta época, com uma frequência que varia de 42,7% de leitura diária, 34,2% com uma ou duas vezes por semana, 16,3% três a quatro vezes por semana e 6,8% entre cinco e seis vezes por semana. Os dados apresentados trazem conclusões de que os hábitos de leitura no país estavam bem distantes, percentualmente, da média dos países da Comunidade Econômica Europeia.

A sondagem de 1989 confirma que o público masculino liderava a frequência de leitura mais assídua durante a semana, somente derrubada pelo público feminino aos sábados e domingos. O estudo dá a conhecer que a faixa etária dos leitores estava fortemente concentrada nos 55 anos de idade, seguida da faixa que vai dos 36 aos 45 anos, estando a faixa de idade até os 25 anos no último patamar de leitores assíduos. O perfil

profissional dos leitores mais assíduos estava na escala dos “não-ativos”, seguidos por operários, vendedores, comerciantes e quadros médios e superiores.

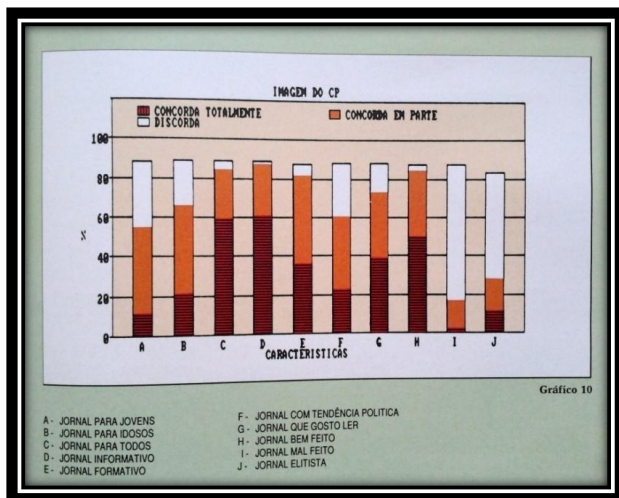


Figura 44: Sondagem apresenta o perfil do jornal *O Comércio do Porto* em 1989.

O jornal apresentava-se em posição de destaque na pesquisa que aferiu sobre “o jornal mais lido” nas zonas do País onde este estudo incidiu, apenas “batido pelo *Jornal de Notícias*”. Tendo como referência os jornais de maior implantação nacional que surgem nas bancas

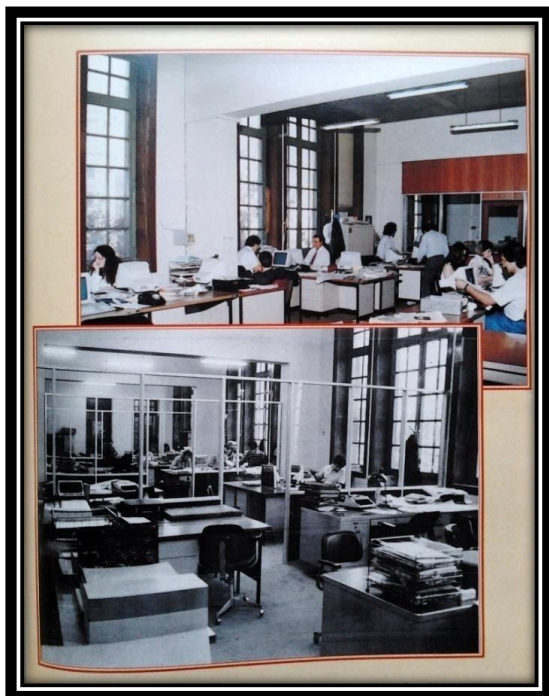
neste período, os inquiridos optavam indiscutivelmente por dois modelos, seu concorrente *Jornal de Notícias* e o próprio *O Comércio do Porto*, “sendo que este último preferido acima da média por pessoas do sector de serviços”, o que significa, “por outras palavras”, que o índice de leitura da generalidade aponta para valores médios muito próximos, “deixando a ideia de um jornal bastante equilibrado no modelo que adota”, conforme está publicado.

Os gráficos aferem o ideal dos leitores de 1989, no que diz respeito às preferências:

- Desenvolver os problemas sociais – 86,7%
- Oferecer informação regional – 75,3%
- Ter carácter formativo – 75,3%
- Desenvolver assuntos económicos – 66,2%
- Dar muito relevo à reportagem – 62,3%
- Ter muitos artigos de opiniões – 58,2%
- Oferecer muita informação de espetáculos – 37,0%
- Oferecer muita informação de magazine – 32,2%

A pesquisa de mercado, na pretensão de apontar caminhos à empresa, obteve o *feedback* de que o jornal era para “gente adulta”, informativo, com alguma tendência política, bem feito e que, mediamente, suscita leitura, conforme indicativos da sondagem que afere sobre a imagem de cada veículo.

As sondagens sobre o perfil do jornal *O Comércio do Porto* foram publicadas no suplemento dos 135 anos do jornal, apresentadas por gráficos e análises correspondentes, realizadas por uma empresa especializada (02.06.1989). Neste exemplo, têm-se as características da imagem do jornal através da preferência de seus leitores



A transição das máquinas de escrever para os computadores é ilustrada com duas fotografias da redação antes e depois da inovação ser implantada, como pode ser visto a seguir e no especial de aniversário de 135 anos do jornal *O Comércio do Porto*:

Figura 45: A informatização da redação também entra no artigo de Luis de Carvalho, com duas fotografias do ambiente de trabalho antes e depois dos computadores, uma das mais significativas evoluções do modo de produção do jornalismo no período (02.06.1989).

Na página 56 do suplemento especial de 135 anos de jornal, há o registo do conselho de administração do jornal que apresenta um texto sobre os desafios para o 136º ano de jornal:

O mais antigo jornal do Continente entra hoje no 136º ano da sua existência. Para um órgão de comunicação social, este quase século e meio de existência constitui, só por si, uma marca na História do Porto e do Norte do País.

Voltado para o sector económico, desde o seu nascimento, “O Comércio do Porto” não se esquece de que também ele é um produto de uma empresa. Para esta, o aniversário que ora se comemora ocorre num momento histórico: encerra um período curto mas que deixou marcas que o tempo dificilmente apagará; e reabre um novo período, que se espera venha a coloca-lo mais próximo da sua vocação original.

É que, nesta Empresa mais que em qualquer outra, qualquer projeto só tem sentido se, à nascença, ele estiver animado pela convicção e pelo empenhamento dos que dirigem e dos que são dirigidos – daqueles que acreditam e que, acima de tudo, se mostram disponíveis para a servir.

O mundo empresarial de hoje não é, forçosamente, o mesmo de há 135 anos; nem sequer o de há cinco. Por força de alterações contextuais, por força da modernização exigível e por imperativos de sobrevivência, o conjunto de interesses que gira sob o título de “O Comércio do Porto” é hoje, diverso, diversificado, e coerente. A estrutura desta Empresa alterou-se para se recolocar no mercado; redimensionou-se em função de novas áreas de interesse.

Não é razoável que se exija, a quem quer que seja, que construa o futuro com as cinzas de um passado recente; mas faz sentido que a experiência acumulada de mais de um século a lidar com homens e com instituições justifique uma presença cada vez mais atuante no mundo para que vivemos.

Este o desafio para o amanhã que hoje começa.

O lote dos exemplares do jornal *O Comércio do Porto* de 1989 traz importante referência aos debates sobre o jornalismo deste período, tendo como exemplo a edição do dia 03 de Junho, na seção Porto/Metrópole. A cobertura da conferência de Pinto Balsemão, na Escola Superior de Jornalismo, aponta algumas perspectivas para o setor da Comunicação Social. Proveniente do Grupo “Controljornal” (detentor, entre outros títulos, do semanário *Expresso*), o empresário divide o sector em quatro áreas: Imprensa, Rádio, Televisão e Novos Media (vídeo, teletexto, videotexto e cabo).

No caso da Imprensa, Balsemão arriscava uma indicação para a concentração e o aparecimento de novos títulos, nomeadamente revistas, quer de interesse geral, quer especializados. O crescente recurso à cor vivenciado pelo setor impulsionaria o mercado, segundo sua avaliação, tornando a imprensa mais competitiva e os avanços técnicos diminuiriam os custos, já abordando os futuros jornais eletrônicos. Ainda de acordo com este empresário, o parque gráfico também deveria sofrer reformulação aos níveis da composição, informatização e manutenção.

A notícia ainda faz referência ao pensamento de Balsemão sobre os jornais impressos, mais precisamente, o que ele entendia ser um momento de declínio de títulos, mas de ganho em produtos mais fortes e aguerridos, tendo alguns a possibilidade de se tornarem nacionais, inclusive. Ainda na sua análise, o empresário percebia que a Imprensa Regional poderia, num futuro próximo, caminhar para as edições diárias e os semanários estariam apostando mais na cor.

Para o setor da Rádio, o empresário era categórico ao afirmar que acabaria o duopólio RR/RDP, indo algumas rádios galgar os caminhos da especialização. Na área da televisão, Balsemão já trazia indicativos de que caminharía para o setor privado, e precisou o surgimento de pelo menos três novos canais. Em relação à RTP, o empresário defendia que a Rede deveria levar a concurso público o segundo canal e que iria enfrentar grandes desafios para sua sobrevivência devido a dificuldades de financiamentos, em função da concorrência e da crise no setor público.

O empresário destacava, naquela altura, quatro grandes questões que deveriam ser alvo de atenção redobrada: o aparecimento de grupos alheios à Comunicação Social; a

autonomia dos jornalistas, defendendo a autonomia das redações em relação aos poderes e o conceito de “editor puro” (que percebe de Comunicação); a formação profissional dos jornalista e, por fim, o crescimento da área publicitária. O empresário mostrou-se favorável à constituição de grupos de comunicação social portugueses fortes.

A retrospectiva do especial de aniversário dos 150 anos do jornal *O Comércio do Porto* chega até os dias de 2004, quando apresenta um fotojornalismo dentro dos padrões convencionais e criativos que somam as revoluções propostas por Sousa (2004).



Figura 46: Nos 150 anos do jornal *O Comércio do Porto* três fotos acompanham a reportagem da classificação do centro histórico Porto como património mundial, atribuída pela Unesco em 1996. O casario em cascata tendo como pano de fundo as muralhas, a ribeira e uma vista geral do centro histórico são as escolhas do editor para compor a página.



Figura 46.1: Capa do especial de 150 anos do jornal *O Comércio do Porto* com ilustração de página inteira, apresenta mudança no tipo de fonte do título do jornal.

A retrospectiva histórica não se esgota aqui, no próximo item é possível conhecer um pouco mais sobre o jornal *O Comércio do Porto*, sob a perspectiva de profissionais que lá trabalharam.

3.3.1. Resgate histórico do jornal através de entrevistas com profissionais

Através de entrevistas com profissionais que trabalharam em diversos momentos e com funções distintas no jornal *O Comércio do Porto*, a partir de 1970, procura-se aproximar das experiências vivenciadas desde os modos de produção do jornal, passando por sua linha editorial, perfil de público, a sobrevivência sob o regime da Ditadura e à Censura, o pós-25 de Abril e os gritos de Liberdade, as mudanças de direções e gestões, o espólio, o arquivo fotográfico, as conquistas e desafios profissionais e do fotojornalismo.

O jornalismo e o fotojornalismo praticado antes e depois da era digital no jornal *O Comércio do Porto*, para além do que se pode consultar nos seus exemplares e em estudos historiográficos, existe a possibilidade de aprofundamento através de contributos de profissionais que lá trabalharam, muitos dos quais na atualidade (2014) estão no cenário midiático de Portugal. Esta análise, por mais elaborada que possa ser, sem maiores pretensões, sempre estará aberta em virtude de representar apenas uma pequena parcela da amostra total dos profissionais que vestiram a camisa de *O Comércio do Porto* ao longo do tempo, em anos conturbados, em meio às revoluções tecnológicas e sociais, mas representam uma época, duas ou até mais do jornalismo portuense.

Seguindo a linha de orientação de Correia e Batista (2009, p.10), que trabalharam no resgate do jornalismo português produzido nos anos 60 através de entrevistas:

É fundamental ouvir os protagonistas da mudança. Só eles poderão devolver as cores, os cheiros, os ambientes, as ferramentas, as motivações, os constrangimentos, as personagens e as histórias que povoaram as redações deste País e muitas vezes possuem até maior relevância histórica daquelas que, em tempos de Censura oficial e institucionalizada, efetivamente foram publicadas.

Procura-se seguir esta mesma orientação motivacional proposta por Caorreia e Batista (2009) na aplicação das entrevistas a fotojornalistas e profissionais de outros quadros a fim de compreender melhor e mais profundamente a área do fotojornalismo desenvolvido no jornal *O Comércio do Porto*. O conteúdo integral desta recolha está dividido em três partes: perfil profissional, resgate histórico do jornal e prática. Neste item acompanha-se a visão e experiência profissional de diretores, arquivistas, chefes de redação e gráfico. No Capítulo IV a recolha se aprofunda nas características específicas dos fotojornalistas e do fotojornalismo. O resultado está intrínseco no espaço temporal que compreende a 2ª e 3ª Revolução do Fotojornalismo, como defende Sousa (2004).

Manuel Teixeira²³ procura ser didático ao explicar a história do jornal *O Comércio do Porto* a partir de sua entrada, em 1973, como jornalista, chegando a diretor antes de sair do jornal em 1989. Segundo ele, em 1973, o jornal que pertencia aos sucessores da família dos fundadores foi vendido ao grupo económico-financeiro “Quina”, que era dono do Banco Borges & Irmão e um dos grandes grupos económicos do Estado Novo. “Portanto, antes da revolução democrática de 1974. Foi em 1973 que o jornal fez uma enorme rutura entre aquilo que era o seu passado de um jornal de família para passar com os respectivos sucessores e herdeiros, à medida que se iam sucedendo, e a família desfez-se do jornal, vendendo-o a um grupo económico”, relata.

O jornal passou por uma viragem, de acordo com Teixeira, porque o grupo Quina decidiu apostar na Imprensa, tática do regime de então, e comprou ao mesmo tempo *O Comércio de Lisboa*, que existia em Lisboa e o *Diário Popular*. “Comprou três jornais. Com essa compra, esse grupo económico nomeou para diretor e presidente do Conselho de Administração um homem das Finanças, um financeiro que depois foi membro do Governo, de vários Governos e que está hoje ainda no ativo na Banca, nos Bancos portugueses, o Dr. Alípio Dias. É uma pessoa ainda viva. E foi esse Presidente do Conselho de Administração e diretor do jornal que decidiu abrir o jornal a gente jovem. Renovar o jornal. A renovação passava por admitir jovens universitários, que não estava na tradição do jornal. Os jornalistas eram essencialmente gente que tinha interrompido os estudos ou que eram talentosos por natureza, mas não tinham uma formação académica específica. E ele decidiu injetar “sangue novo” no jornal. E recrutou seis jovens estudantes universitários, em cujo grupo eu me inseri. Essa era uma das mudanças que o jornal sofreu. Outra das mudanças era no seu grafismo. E dentro do seu grafismo uma forte aposta na imagem, na fotografia. Até ali o jornal publicava muito poucas fotografias”, reforça.

Manuel Teixeira revela que o jornal *O Comércio do Porto* sofreu poucas alterações editoriais com a nova direção pois “não era um jornal alinhado pelo regime, mas também não era um jornal que fizesse questão de ser um jornal de oposição frontal ao regime”, diz. Procurando manter-se independente, com a entrada do grupo Quina “desenhava-se ali como objetivo ser um suporte mais sólido do próprio regime”, o que segundo Teixeira, não aconteceu porque em curto espaço de tempo houve a

²³ Manuel Teixeira, entrevista concedida à autora dia 25/07/2012, disponível no Apêndice 14

“nacionalização” de diversos veículos de comunicação em Portugal, após o 25 de Abril de 1974. “Ele manteve, durante esses seis ou sete meses, uma certa linha de continuidade do passado, embora com forte tendência para a modernização porque havia bastante dinheiro. Quando chega o 25 de Abril, o jornal aderiu, com uma grande ênfase, aos ideais da Revolução, e como a Revolução, nos primeiros anos, no primeiro ano, basicamente, sobretudo 74, 75, foi muito abrasiva, o jornal teve um curto período de tempo em que virou completamente à esquerda e era dominado pelo Partido Comunista. Mas como tinham um público muito conservador de tradição, começou a perder leitores e, internamente, os próprios trabalhadores e os próprios jornalistas entenderam que o jornal se estava a desviar do seu caminho e travaram esse caminho e o jornal realinou com, digamos, a sua linha tradicional, a ser um jornal conservador. E durante o ano de 75, que foi o ano mais abrasivo da Revolução, a partir do Verão de 75, porque em 75 houve um marco muito importante na revolução, em 11 de Março de 1975 são feitas as nacionalizações, e nas nacionalizações também é nacionalizada a comunicação social. O jornal também foi nacionalizado”, situa Teixeira.

Segundo o jornalista, não se chamava tecnicamente “nacionalizado” porque era por via indireta, através da Banca. “Como ele era propriedade de um banco, do Banco Borges e Irmão, e o Banco Borges e Irmão foi nacionalizado, e por arrastamento as suas empresas, uma delas era o jornal. (...). Ora, todo o país estava em brasa à esquerda e portanto, o jornal passou a ser um refúgio dos leitores que não se reviam na imprensa de esquerda, que era toda, que passou a ser na prática o único jornal conservador em Portugal, na prática, grande jornal, havia o *Jornal Novo*, chamado mesmo *Jornal Novo*, que procurou ocupar esse espaço, mas não tinha grande expressão como tinha este jornal que já era um jornal centenário, mais que centenário”, diz Teixeira.

Além da linha editorial, Manuel Teixeira recorda o tempo da Censura, na qual o jornal não saiu ileso. “Ele foi censurado na época do Estado Novo, durante o Estado Novo foi censurado várias vezes, justamente porque era um jornal que não tendo a pretensão de ser um jornal de oposição, todavia também não era um jornal do regime e foi fortemente também censurado já depois do 25 de Abril, foi censurado no sentido das interferências do governo, os militares nomearam um conselho de administração militar, por exemplo, o jornal teve na administração, logo a seguir ao 25 de Abril, um capitão. Quem o administrava era um capitão, quando foi feita a nacionalização, acto contínuo, foi

nomeado um capitão para, um capitão das forças armadas, do MFA, do Movimento das Forças Armadas, como foi para os outros jornais também”, revela.

A partir do Verão de 1975, de acordo com Teixeira, o jornal tem um crescimento “absolutamente fantástico e prodigioso, porque tornou-se num jornal de combate à Revolução marxista que o Partido Comunista queria impor em Portugal. Na altura, o Concelho da Revolução era completamente marxista, todo o Governo era marxista, foi no tempo do Rosa Coutinho, foi no tempo do Otelo Saraiva de Carvalho e o jornal foi contra toda esta linha. E por isso atingiu níveis de leitura muito elevados. Chegou a vender mais de 120.000 exemplares”, afirma.

Na linha do tempo, Teixeira diz que a resistência à viragem à esquerda, “até que já nos primeiros governos constitucionais do Dr. Mário Soares”, o jornal era tido como um jornal reacionário, “já nem falo com a esquerda radical, esses então julgavam que o jornal era de extrema-direita, mas mesmo já no tempo do Dr. Mário Soares ele era considerado um jornal reaccionário. Não tinha, mesmo com o Partido Socialista, que enfim, já tinha uma certa moderação, o jornal era considerado como um jornal da direita. E anti-socialista, o que não era, de todo, verdade”, pondera.

Na sequência de sua abordagem sobre a história do jornal *O Comércio do Porto*, Teixeira diz que quando é constituído o primeiro governo de coligação do Partido Socialista, “a primeira coligação que o partido socialista faz depois do 25 de Abril, no governo, é com o CDS, não é com o PSD, é com o CDS e é nesta altura que eu sou nomeado Diretor. E sou nomeado Diretor porquê? Porque há uma coligação de Governo PS, CDS, e portanto o jornal, que estava nacionalizado era um jornal de direita, na linguagem do tempo, e eu seria a pessoa mais moderada para dirigir o jornal apesar da minha juventude”, afirma.

No entender de Teixeira, na área política do País ele “que era então conotado não com o CDS, mas sim com o PSD, e o PSD estava na oposição, mas entre nomear alguém do CDS, que era muito difícil nomear, ou nomear alguém mais liberal, mas ainda assim à esquerda do CDS, o Governo decidiu nomear-me a mim. E portanto, o jornal passou a ser tido como sendo um jornal alaranjado, digamos, do PSD, está a perceber, portanto, um pouco à esquerda, nem vermelho, mas também não da direita, nem sequer do CDS, quanto mais da ultra direita. Entretanto, ao governo de coligação PS/CDS sucede um governo do bloco central, PS/PSD. E nessa altura, o diretor estava bem. Se calhar, a

minha sobrevivência é que, afinal o que faria a lógica, é que tendo o governo dividido os jornais no primeiro governo de coligação, o que faria a lógica e sendo o jornal tido como conservador ou de direita, era que o governo tivesse nomeado alguém do CDS. Mas não nomeou. Nomeou um PSD. É verdade que houve ali, também é bom que se faça rigor à história, houve ali um período muito curto de quatro meses em que esteve, realmente, um individuo como Diretor ligado ao CDS, mas não sobreviveu e passei logo eu a ser o Diretor, portanto, a sua experiência de ter um Diretor efetivamente ligado ao CDS não resultou. Foi um período curto. O Diretor chamava-se então Margarido Correia. Eu lembro-me de tudo porque eu vivi tudo isto”, reforça.

Manuel Teixeira levou o jornal até a sua privatização, em 1989. Segundo ele, o processo de privatização ainda começou em 1988, com o segundo governo do Professor Cavaco Silva, e ficou concluído em 1989. “Quando o jornal foi privatizado eu fui um dos escolhidos para constituir uma empresa que foi ao concurso de privatização. E nós ganhámos o jornal. E portanto, ainda faltou aí um pormenor, é que eu, além de director e administrador, também fui accionista do jornal no processo de privatização. Portanto, na parte final com outros colegas, quadros superiores, constituímos uma empresa, chamava-se Gesgráfica Limitada. Essa empresa foi a que concorreu à privatização do jornal e ganhou o concurso. Portanto, nessa altura, não só era administrador, como também era proprietário, parcial porque éramos vários. Estávamos no segundo governo do Professor Cavaco Silva, que foi o seu primeiro governo maioritário, porque o primeiro governo dele era um governo minoritário, o segundo é que já era um governo maioritário. E esta empresa, que estava associada ao grupo Lusomundo, foi a empresa que ganhou o concurso e que, associada a uma outra empresa chamada JornalGeste, que foi constituída para concorrer ao *Jornal de Notícias* e ao *Diário de Notícias*, as duas empresas, JornalGeste e Gesgráfica acabaram por comprar o *Diário de Notícias*, o *Jornal de Notícias* e *O Comércio do Porto* em 1989, foi quando o processo ficou concluído”, explica Teixeira.

A razão pela qual se afastou do jornal em 1989, sendo diretor e sócio-proprietário, é revelada por Manuel Teixeira: “Eu afasto-me porque há uma divisão interna do Grupo. O Grupo, os acionistas constituídos em torno desta empresa Gesgráfica, depois do jornal privatizado, começam a ter um entendimento diferenciado sobre a orientação editorial futura do jornal. Porquê? Porque no Porto passou a haver dois jornais do mesmo grupo. O *Jornal de Notícias* e *O Comércio do Porto*. Passaram a ser do Grupo

Lusomundo e portanto era preciso definir uma linha de orientação editorial que não colidisse entre eles, e eu defendia que o jornal devia regressar, acentuar a sua linha de origem, que era ser um jornal de atividades económicas, mais virado para o tecido económico, que era a sua origem. E que o *Jornal de Notícias*, dentro do mesmo grupo, a partir de agora eram irmãos, eram do mesmo grupo, digamos assim, que deveria ser um jornal popular”, reforça.

Os colegas de Teixeira, acionistas da Gesgráfica, entendiam que o jornal devia passar a ser um jornal essencialmente regional, ou suprarregional, portanto, virado para a região, segundo explica. “Mas não virado para a componente empresarial da sua origem, de pequeno/médio empresário da zona Norte do país. E portanto nós dividimos e tivemos que fazer um acordo. E então, nesse acordo, eu optei por sair e o grupo vendeu aos meus colegas da Gesgráfica o jornal. E o jornal separou-os deste grupo. Foi a grande asneira, foi por isso que ele morreu. Porque ele esteve dentro de um grande grupo, do maior grupo, que ainda hoje é, hoje é o ControlInveste, ele esteve lá mas, por divisões internas entre acionistas, saiu. E eu saí do jornal, mas para o grande grupo, ou seja, para o grupo do *Jornal de Notícias*. E portanto, o jornal voltou a ser um jornal isolado. Enquanto no grupo se manteve o *Diário de Notícias* e o *Jornal de Notícias* e as empresas que eram satélites deles, ainda hoje é assim, *O Comércio do Porto* passou a lutar sozinho. E eu, que tinha sido aquilo tudo no jornal, vendi a minha parte e fiquei no grupo que foi constituído para o efeito, ou seja no grupo Lusomundo, com o *Jornal de Notícias* e com o *Diário de Notícias*, a cujos quadros ainda hoje pertenço. Porque eu entendi que isso foi um erro histórico, e mantenho. Porque o jornal precisava de estar num grande grupo. Era ali que ele tinha força económica para poder combater. Era apenas alinhar, definir uma linha editorial para não chocar com o *JN*, de contrário estavam ambos a concorrer no mesmo espaço”, analisa.

Manuel Teixeira entende que a partir de sua saída da direção e do grupo que mantinha o título, o jornal passou a ter dificuldades económicas porque “um grupo como aquele que tinha sido constituído, um grupo de Imprensa, especializado em Comunicação Social, com grandes recursos, Era multimédia, ao tempo já que o grupo era multimédia, porque tinha cinema, tinha gráficas, tinha distribuidoras, tinha o *Jornal de Notícias*, tinha o *Diário de Notícias*, tinha *O Comércio do Porto* e tinha a rádio. Já era multimédia. A rádio que é hoje a *TSF* que pertence ao grupo, e que eu sou administrador, do quadro. Portanto, a história veio a demonstrar que eu tinha razão. Porque o grupo tal como eu o

concebi, ainda hoje existe, e o jornal que não quis ficar no grupo, saiu do grupo, isto é, saiu de um grande navio, de um grande transatlântico, para um barquinho de pesca. Não soçobrou às ondas do mar. É mais fácil segurar no mar um grande transatlântico do que um pequeno barco de pesca. E o jornal, ao atuar sozinho, acabou por soçobrar com 1001 vicissitudes. Aliás, a história demonstra, basta ir à biblioteca ver a minha saída, ver o meu último editorial que foi em Junho de 1989, julgo que sim, julgo que é Junho de 89, basta ir lá ver, ou de 90, eu não posso precisar, foi no final da década, eu não posso precisar bem, basta ir lá ver nas tiragens e o jornal é sempre a descer. Nunca mais o jornal, desde que eu saio, nunca mais o jornal tem um pico de subida no que quer que fosse. Sempre a perder leitores e o jornal morre na banca. Isto é, morre sem leitores, que é a pior forma de morrer de um jornal. Os jornais podem morrer na banca ou na gestão. Há muitos jornais que morrem com grandes tiragens, porquê? Erros de gestão. Mas morrer na banca significa que já ninguém o quer. Morrer na banca é a mesma coisa que dizer que os leitores não se identificam, não querem. E o jornal morreu na banca. Morreu com 5.000 ou 6.000 exemplares por dia, quando chegou a ter 130.000. Portanto, o jornal morreu na banca justamente porque já não satisfazia os leitores. Portanto, a história deu-me razão e eu não me importo de o afirmar porque é a verdade. A história está aí para o demonstrar. Vá-se ver desde a minha saída as linhas de tiragem e de venda do jornal e vai-se concluir que foi sempre a descer até à morte. E é difícil recuperá-lo. Quando morre na gestão é relativamente fácil. Basta mudar a gestão. Quando um jornal fecha mas continuou a ter leitores, ele mantém-se no imaginário das pessoas, no dia seguinte se ele aparecer com um nova gestão, depois de uma interrupção, as pessoas não o perderam, supera. Quando morre nas bancas, tem que se re-acreditar, e isso é muito difícil”, avalia o profissional.

Mesmo já não fazendo parte do jornal *O Comércio do Porto* quando este fechou suas portas, Teixeira compreende que ficou uma lacuna na Imprensa portuguesa. Percebendo que as constantes mudanças de direção e de linha editorial só fizeram por prejudicar a imagem do jornal no mercado e foi dramático o encerramento. “Porque sempre se argumentou que foi uma questão de mercado. Se nós olharmos para a história do jornal desde 1852 até ao momento da sua morte, ele passou por “n” crises. Ele passou pelos tempos conturbados do final do século XIX em termos governativos. Ele passou pela antecâmara da Primeira República, depois do regicídio do D. Carlos, ele passou pela 1ª República, ele passou por todas as crises da 1ª República, ele passou pelo Golpe de

Estado de 1926, ele passou todo o Estado Novo, tudo em momentos em que o analfabetismo era muito maior, incomparavelmente maior. E o Porto, a praça do Porto sempre teve três jornais, nestes últimos 150 anos: *O Comércio do Porto*, o *Jornal de Notícias* e o *1º de Janeiro*. A minha pergunta é uma pergunta tão simples quanto isto: Como é que havendo muito mais analfabetismo ele se aguenta, ele aguenta-se durante os períodos confusos politicamente, economicamente, analfabetismo etc., etc., e convivem os três jornais e depois, quando têm todos os recursos, não sobrevive? Obviamente que a resposta é: tinha que haver aqui um erro. Porque não é porque não houvesse espaço. Ainda hoje haveria espaço. Agora, como o jornal morreu na banca é muito mais difícil ressuscitá-lo. Se hoje alguém quisesse retomar *O Comércio do Porto*, teria imensa dificuldade, porquê? Porque os últimos anos da vida dele, era um jornal sem rumo. Ora, se ele tem morrido com o rumo certo, era fácil obter uma retoma. Depois de ele morrer, por ter andado aos zigue-zagues, muda de Diretor, muda de linha, tem outro grafismo, muda de orientação, muda de critérios editoriais, muda de objeto de intervenção, isso é um naufrágio completo”, pondera.

Embora exista lógica em relacionar a fraca atuação no mercado através de baixa tiragem de exemplares e as dificuldades econômicas e de gestão dos últimos anos com o fecho do jornal *O Comércio do Porto*, não seria de todo correto confirmar que o mesmo “morreu na banca”, como diz Teixeira. Na última edição do jornal, o Grupo Prensa Ibérica sinaliza a sua retirada do território nacional, entretanto não confirma as razões para esta investigação, conforme tentou-se apurar através de entrevista. Como Rodrigues (2010, p.75) destaca, os jornais de Portugal têm se debatido ao longo dos últimos anos com dificuldades e o mercado oscila entre aberturas e fechados de jornais.

Com certa nostalgia, Manuel Teixeira recorda que o jornal *O Comércio do Porto* foi a sua grande Universidade. “Foi no tempo em que eu estive no *Comércio do Porto* que se fez uma geração de jornalistas de ouro que estão hoje nos grandes meios de comunicação social. Todos eles. Os dirigentes daquilo que é hoje a grande imprensa, a maioria trabalhou comigo, conhecem-me, trabalharam comigo, foi uma grande escola, foi um desastre completo ter deixado acabar aquele jornal, mas como digo o desastre começa no momento em que o jornal sai do grupo Lusomundo, depois de ter sido privatizado. Senão, ainda hoje existia. (...) Mas enfim, enquanto há vida, há esperança, como se diz em Portugal e portanto, pode ser que um dia apareça alguém que o queira ressuscitar”, acredita.

A profunda crise que a Imprensa atravessa nos últimos tempos, com o fecho de jornais e redução de quadros profissionais, bem como o conceito de grupos de comunicação e a possibilidade de novos modelos de negócios são temas de preocupação de alguns teóricos como Alves (2014, p.17), que procura debater o futuro da Imprensa por acreditar que o modelo de negócio dos jornais até agora instituído “foi posto em xeque pelas novas tecnologias e o seu papel de Quarto Poder se encontra ameaçado”.

Dias (2010, p.100) se surpreende neste novo milênio e era digital com a falta de preocupação dos defensores da Liberdade com o assédio de grandes grupos econômicos, ou grandes monopólios à Comunicação Social, “onde compram por atacado com o propósito de dominarem este mercado”; que não se interrogam acerca dos efeitos provocados pelo fato de os jornalistas verem cada vez mais limitado o seu campo de subsistência, com menor número de empresas, a trabalhar com recibos verdes e ainda ter o seu trabalho reproduzido numa outra plataforma qualquer do grupo.

Entre os novos profissionais que passaram a fazer parte do jornal *O Comércio do Porto* na gestão do grupo Quina, portanto, no período que compreende a 2ª Revolução do Fotojornalismo proposto por Sousa (2004), esteve o jornalista **José Rodrigo Carneiro da Costa Carvalho**²⁴, 79 anos, Mestre em Estudos Portugueses e Brasileiros, deputado da AR entre 1985 e 1987, atuante em diversos veículos de comunicação de Portugal e no jornal *O Comércio do Porto* durante dois períodos distintos, entre 1974 e 1975, como Chefe de Redação e entre 1981 e 1983 como diretor adjunto.

O público leitor do jornal na altura, de acordo com Costa Carvalho, era conservador: “Aliás, o próprio Eça se refere ao jornal *O Comércio do Porto*, chamando-lhe sempre “o bojudado Comércio do Porto”. É uma coisa característica que eles mantiveram, inclusive todo o funcionamento do jornal *O Comércio do Porto* se fazia quase que numa espécie de uma sacristia, tudo aquilo era soturno, o que se diz mesmo de soturno, não havia, digamos, que nem o arejamento que foi dado nos anos 60 e no qual eu estive também no *Jornal de Notícias*, nem posteriormente quando fui para *O Primeiro de Janeiro*, que era o mais bem equipado jornal que havia no Porto”, recorda.

A intenção primária do jornal era ter uma posição de influência ou pelo menos de tentativa de pressão sobre o Governo, através de um jornal que era o mais antigo do

²⁴ José Rodrigo Carneiro da Costa Carvalho, entrevista concedida à autora dia 20/10/2012, disponível no Apêndice 13

Porto, segundo Costa Carvalho. Acabou saindo do jornal por incompatibilidade ideológica com a direção. Retornou em 1981 como Diretor Adjunto, saindo em 1983 por pressão. Recorda que foi até chamado algumas vezes de fascista pelos funcionários que estavam sempre em reuniões plenárias, as “célebres reuniões gerais, as RGA’s e as RGD’s e passavam até as duas horas da manhã a beber e a fumar e a dizer que estavam a discutir o futuro do jornal e eu chegava e dizia: “Acabou, vamos fazer o jornal”, e eles: “Fascista”. E eu: não é fascista, é fazemos isto, que é o jornal (risos) e andávamos naquela luta permanente. (...) Tudo aquilo se processava na sombra, havia fulanos a conspirar em todos os cantos (risos) e esquinas e eu tinha uma dificuldade imensa em pô-los a correr de lá para fora”, diz Costa Carvalho.

Costa Carvalho, vivenciou a mudança de propriedade do jornal, da família Carqueja, para o grupo Quina. Observa que não houve mudanças efetivas na linha editorial do jornal apesar da mudança de dono e de direção “por uma razão simples, inclusive quem foi para Presidente do Conselho de Administração acumulava também as funções de Diretor, e era uma pessoa que era um funcionário bancário, embora lá do escol do Banco Borges & Irmão, era um indivíduo que de jornalismo não sabia, em consciência, distinguir um maço de papel dum maço de jornais, para ele era igual ao litro. Consequentemente, não houve alteração. A alteração que se possa ter verificado, nomeadamente, no jornal *O Comércio do Porto*, foi de certo modo ditada por mim, até na passagem do *standard* para o tablóide.”, reforça.

De acordo com Costa Carvalho, a venda do jornal para o grupo Quina foi meramente política e não comercial. “Na altura estavam em grande marcha a construção de autoestradas e o Banco Borges e Irmão naturalmente que quis entrar naquilo, pressionando o poder político com a posse de um jornal. Sejam justos, não houve qualquer intenção porque eles atacaram o jornal *O Comércio do Porto*, exactamente porque seria aquele que em princípio estaria mais domesticado para essa função. É evidente que se me disserem assim, mas então colaborou nesse jogo? Não, exactamente por não colaborar nesse jogo é que mais tarde se vem a levantar conflitos. Agora a intenção primária, e isto é exactamente essa, ter uma posição de influência ou pelo menos de tentativa de pressão sobre o Governo, através de um jornal que era o mais antigo do Porto”, acrescenta.

Na altura da sua primeira experiência no jornal *O Comércio do Porto* e durante a efervescência dos momentos que antecederam o 25 de Abril foi-lhe proposto que a partir do momento em que tivesse a primeira página pronta teria que informar a uma pessoa antes de mandar para a gráfica e ele recusou-se a isso, sendo demitido cerca de 15 dias antes da Revolução.

Na segunda experiência, Costa Carvalho refere que estavam na direção do Conselho de Administração um indivíduo do CDS e um do PS e acabou por ser demitido novamente, alegando que “Não estava em causa a minha competência, não estava em causa o meu saber, o que é quando não ia lá cumprimentar o Conselho de Administração, que eu disse é evidente que não vou cumprimentar senão eles: “Olhe, então vá acolá ao café e traga-nos um cafezinho ou qualquer coisa (risos). Fui demitido, não só por isso, é evidente que eu felicitei lá o Presidente do Conselho de Administração, que era do CDS, dizendo “Olhe, muito obrigado” Ele não percebeu e eu: “Não, pelo dia da demissão.” e ele: “Porquê?” “Porque hoje é o 28 de Maio.” O homem ia morrendo também. O que houve aí foi que, exactamente um mês antes, eu tinha recebido um telefonema de pressão, foi o único que recebi, porque o indivíduo não tinha sido prevenido, ia bater com a cabeça na parede, nunca me deixei pressionar, o homem caiu nesse erro, era ele Ministro, era Ministro e telefonou-me “Barata... eu que tinha aqui... peço desculpa estar a incomodá-lo, mas é só uma coisa, aqui um nosso deputado não sei quantos fez hoje uma intervenção brilhantíssima na Assembleia da República e eu permitia-me sugerir... mas eu peço desculpa...” “Oh Sr. Ministro esteja à vontade.” “Olhe era por assim uma sugestão apenas...” “E porque não? E porque não? Porque é que não hei-de pôr assim, mas com uma condição.” “Ah, então V. Exa. o fará, mas qual é a condição?” “A condição é a seguinte, quando o Sr. tiver uma portaria, uma proposta, um decreto-lei, uma lei ou qualquer coisa, antes de a mandar cá para fora, consulte-me, que é para ver se eu concordo”. (risos) A partir daí não podia esperar a não ser o enterro”, diz.

O que aconteceu após o 25 de Abril com as “nacionalizações” da Comunicação Social, de acordo com Costa Carvalho, é que durante um período “não havia nem rei, nem rock, era o desgoverno total”. O jornal *O Comércio do Porto* passou a ser comandado pelos militares, “indivíduos que eu, nem como o pequeno-almoço, gosto deles, que não fui tropa, de maneira que a partir daí, os indivíduos viram-se gregos, eu é que os comandava, não posso, para mal da manutenção militar, indivíduos que tinham um

papel administrativo lá no quartel da Póvoa habituados a fazer encomendas de batatas e cenouras, viessem comandar um jornal. Eu então que ando aqui nisto há quase 20 anos, vem este tipo agora dizer-me o que é fazer um jornal, por amor de Deus. Esta é a minha primeira passagem pelo *O Comércio do Porto*. A segunda passagem, como digo, volto como Director e acumulo, aí já não era a parte militar a comandar mas era, nitidamente, uma facção política em que CDS e PS estavam lá representados no Conselho de Administração. Conselho de Administração esse que nada fez em consenso para valorização do jornal *O Comércio do Porto*, até em termos de organização, não só da redacção, mas de uma coisa muito importante que seria haver um centro de documentação, centro de documentação esse que lhe posso dizer, com toda a consciência e conhecimento de causa, que inclusive nem sequer arquivo fazia da censura, não fez”, garante.

Responsável pela coordenação do arquivo da Censura do *Jornal de Notícias*, em tempo posterior, Costa Carvalho recorda que a Censura “tinha dois processos de atuação, digamos, antecipava-se e dizia o que é que não podia sair, dizia por escrito e havia o telefonema diário, que eram duas ou três vezes, conforme o necessário, uma linha direta da Censura para a Chefia da Redacção e eu, normalmente, é que atendia a Censura. Era eu. Consequentemente, tudo o que andam para aí a dizer de baratucho etc. e tal é de graça porque não percebem nada, nem a chefia da redacção nessa altura, e isto é um ponto importante, nem a chefia da redacção dava sequer satisfações fosse a quem fosse a não ser ao Director”, salienta.

A Censura não se limitava ao texto, conforme explica Costa Carvalho, também assombrava a imagem. “É que a foto, já se sabia quando havia foto, eles sabiam o que era e diziam assim “Se houver foto disto, mandar cá.” Atenção que o funcionamento da censura, primeiro não havia lápis azul era lápis vermelho, no Porto era lápis vermelho, não era lápis azul, lápis vermelho, estão as cópias e as provas de censura no *Jornal de Notícias* que provam que nunca esteve lá nenhuma coisa a azul. Vermelho, vermelho que não era vermelho, atenção, não se podia dizer “lápis vermelho”, “vermelho” era Comunismo, era encarnado, era o lápis encarnado, assim já não tinha conotação, é por isso que os do Benfica lhe chamam ainda, adoptando-se a linguagem do Estado Novo, chamam encarnados ao Benfica e não vermelho, quando aquilo é vermelho, já reparou? Estúpidos (risos)”, recorda. Quando o jornal estava pronto, as provas eram levadas aos censores na rua de Santa Catarina para o carimbo de livre, cortes e suspenso. “Suspenso

era uma maneira de anular a notícia, nem a tinham cortado, estava lá uma semana e perdia a atualidade e depois era para deitar fora, era o troco”, explica. *O Comércio do Porto* foi suspenso e em um dos casos, de acordo com Costa Carvalho foi “por não ter publicado na primeira página o aniversário do Sr. Dr. Oliveira Salazar e as fotografias do Sr. Dr. Oliveira Salazar, está bom? Tem ou não importância a fotografia?”, questiona.

Sobre o espólio do jornal *O Comércio do Porto*, Costa Carvalho diz que havia uma biblioteca preciosíssima, em termos da parenética do século XVII, obras originais, primeiras edições e era, talvez, a biblioteca mais rica também em termos de literatura do século XIX e princípio do século XX. “Onde é que foi parar isso? Onde é que pára, como eu contei, onde é que param os livros do Aurélio da Paz dos Reis? Onde é que pára o painel do Veloso? Que era todo em azulejo e que só havia era o cartão que estava lá, onde é que pára? Onde é que param as pinturas de Bordalo Pinheiro, as primeiras páginas? Tudo isso desapareceu”, afirma.

Quanto ao fecho do jornal *O Comércio do Porto*, apesar de não fazer parte dos quadros na altura, Costa Carvalho apenas colaborava esporadicamente com alguns artigos e entende que “o jornal com o suporte de papel tem os dias contados. Não vale a pena estarmos aqui a chorar porque o jornal já teve um tamanho, já teve dois tamanhos, já foi escrito em pedra, já foi escrito assim, já foi escrito assado, não vale a pena, isso é um suporte. Agora, o que eu não admito, o que eu não concebo é que me venham perguntar, como numa conferência qualquer que fui convidado a assistir, sobre o jornalismo antigo e o jornalismo atual. Mas o jornalismo não é actual nem antigo é jornalismo, por amor de Deus. Sempre foi à mesma maneira, enquanto o ser humano não mudar, enquanto for o ser humano a fazer. Se for um cão, aí eu já digo que há uma diferença. Bom, agora estão a discutir o problema, aí ele fazia-se desta maneira. Mas isso não é alteração no ser humano, é alteração no suporte, é alteração na tecnologia, é alteração nas técnicas, é alteração nisto. O ser humano continua a pensar da mesma maneira. Ou não é verdade? Agora a maneira, a curiosidade pela notícia, a influência da notícia, essa sempre houve e há-de continuar a haver. Agora, como é que o jornalista deve adaptar-se isso já é um caso diferente, por isso é que eu leio. É diferente agora. A pessoa tem que se adaptar à modernidade e não estar ainda a chorar, que é a coisa que eu mais detesto é encontrar indivíduos da minha geração ou posterior e dizerem “No meu tempo...” “Oh pá, no teu

tempo, valha-me Deus, no teu tempo eras mais novo, pá,” ou não é verdade? “Oh pá mas naquela tempo...” “Oh pá, naquele tempo...””, humoriza.

Costa Carvalho desconhece o *blog* criado após o fecho do jornal e faz dura crítica ao grupo: “Aliás é típico no jornalismo, isso dá ideia de que nem sequer tentam fazer a mobilização de quadros ou seja o que for, porque são grupos, são grupos que funcionam nesse esquema, nós, meia dúzia, nós, a gente...nós, a gente, vamos fazer isto...Ora a partir do “nós, a gente” não dá, não dá porque ocultam com algum propósito, isto é sempre o princípio de Lasswell: a pessoa faz alguma coisa sempre com uma finalidade e eles, ao fecharem-se nesse grupinho, não comunicarem, que é típico na classe. É típico na classe, infelizmente, e a começar pelo Sindicato que mata os profissionais como eu, a partir do momento em que estão reformados, nem sequer comunicam com eles, enterra-os, quando, se calhar, a mais-valia, a tal mais-valia de que tanto se fala estivesse nos reformados, até por aquilo que foram e pelo nome que possam representar, e não ligam nada, não lhes interessa, interessa é cada um, nós é que fizemos isto, o passado não conta”, diz.

O jornalismo isento continua ser essencial à democracia, de acordo com Alves (2014, p.193), entretanto, com a recessão econômica, a mudança de hábitos de consumo e as dificuldades colocadas pela Era digital na qual o acesso à informação é gratuito e os leitores já não querem pagar por isso, o novo modelo proposto, ou fundação editora, deverá ter o respaldo de medidas impostas por Lei e que visam dinamizar o setor como: dotação e sustentabilidade financeira; exercício de atividade econômica; reforço dos benefícios fiscais para os mecenas; metas de impacto social; exigência de qualidade editorial; encerramento compulsivo em determinadas situações como o não-cumprimento das regras de sustentabilidade financeiras ou de não qualidade editorial; a possibilidade de transformar jornais comerciais em fundações jornalísticas, e vice-versa; proibição de apoios estatais; neutralidade partidária e reconhecimento imediato e transparente do estatuto de fundação por parte do Estado.

Jorge Fiel²⁵ fez parte da equipa do jornal *O Comércio do Porto* em dois momentos distintos, como jornalista (1984/85) e chefe de redação (1986/87). Na altura de sua segunda participação no periódico, recorda que a empresa não estava mal

²⁵ Jorge Fiel, entrevista concedida à autora dia 21/01/2013, disponível no Apêndice 16

economicamente, era pública, e neste período esteve ligado à informatização do jornal, o primeiro do Porto a ter a Redacção informatizada. " Eu lembro-me que tinha colegas mais velhos, eu na altura tinha, estamos a falar de há 25 anos, eu teria na altura para aí uns 30 anos e, pronto, havia colegas mais velhos, na altura era máquina de escrever, não é? Havia linguados, que escreviam à máquina, começaram a entrar computadores na Redacção, antes de eu ter ido lá para Chefe de Redacção. Mas ainda coexistiam computadores e máquinas de escrever, ainda havia muita gente que não queria deixar a máquina de escrever e houve uma noite em que decidimos: ‘Pronto, agora passa tudo a ser computadores’ e então escondi as máquinas de escrever todas da Redacção, de maneira que os meus colegas mais velhos, quando chegaram no dia a seguir de manhã, não tinham máquinas de escrever, tinham era um computador à frente e tinham que escrever no computador. E foi o primeiro jornal português a ficar portanto, a desaparecerem as máquinas de escrever da Redacção. Mas a informatização era só a nível de escrever o texto”, explica.

Com a substituição das antigas máquinas de escrever por computadores, confirma-se que o jornal *O Comércio do Porto*, esteve na vanguarda desta inovação tecnológica durante o período que compreende a 2ª revolução do fotojornalismo, conforme os dados apresentados por Jorge Fiel.

O carro-chefe do jornal era a seção de Regiões do Norte, entre 1986 e 1987, de acordo com Jorge Fiel. Os jornais tinham filiais em todas as capitais de distrito, com correspondentes. O desporto e a vida cotidiana também eram seções fortes do jornal, na altura. As dificuldades neste período era o fato da propriedade ser pública e “as administrações mudarem consoante os resultados eleitorais”, criando instabilidade, de acordo com Fiel. “Ou seja, apesar de não ser um jornal muito marcadamente político, a política tinha uma intervenção grande, na altura”, reforça, afirmando que deixou de ser Chefe de Redacção “porque o Cavaco ganhou as eleições, o director não gostava muito da nossa orientação, mas quando o Cavaco ganhou as eleições, o PSD ganhou as eleições. mudou a administração, meteu lá pessoas do PSD e as pessoas do PSD deram força ao director e disseram: “Arranje um Chefe de Redacção.”, ou seja, havia uma intervenção directa dos partidos, não tanto na orientação, mas na escolha dos *boys*”, explica.

Jorge Fiel destaca que havia mais oportunidades de trabalho naquela altura porque as redações eram maiores e havia mais três jornais diários no Porto. “Na altura ganhava-se menos, vá, mas, mas apesar de se ganhar menos havia mais mobilidade e mais oferta de emprego. Havia três jornais, agora só há um”, compara.

O último diretor do jornal *O Comércio do Porto*, **Rogério Gomes**²⁶, esteve primeiramente, entre 1985/1986 na empresa como Chefe de redação e também vivenciou a informatização da Redação. O perfil do público leitor nestes dois momentos nos quais trabalhou para o jornal não se alterou, de acordo com Gomes, era genuinamente composto por leitores do Norte. A linha editorial era de informação geral e em termos ideológicos “era um jornal muito para o centrão, portanto, tentava navegar nas áreas do centro político, nessas áreas que hoje é o PSD e o PS. Sua principal característica era dar voz às comunidades locais e autarquias”, explica.

No segundo momento em que trabalhou para o jornal *O Comércio do Porto*, 2004 e 2005, Rogério Gomes afirma que o modelo de negócio estava empenhado em revigorar o jornal, sob a gestão do Grupo Prensa Ibérica, “modernizou-se graficamente o jornal, incentivou-se a voltar ao mercado tradicional da província, deu-se mais atenção aos casos do dia, aos casos de polícia, aos casos de drama emocional e pessoal. O jornal teve alguma evolução mas depois, por razões até um bocadinho exteriores ao jornal *O Comércio do Porto*, que tiveram a ver com a deslocação do grupo para fora de Portugal, o que acabou por o encerrar. Portanto, nessa altura, foi uma tentativa de revigoramento mas depois não foi acompanhada, por razões diversas, pelo grupo que detinha o jornal”, explica.

De acordo com Gomes, uma das características que diferenciava a imprensa portuense, da de Lisboa e, principalmente do jornal “*O Comércio do Porto*”, neste caso, que era característica, era a sua atenção que dava à província. Portanto, às autarquias, às vidas das comunidades locais. “E nesse sentido, digamos, a seção de Província ou a que se chamava, penso eu, de País, era bastante forte no jornal “*O Comércio do Porto*”. Para além da seção de País, também tínhamos com bastante força o desporto, a política, quando muito por causa da política autárquica e portanto o quotidiano, o chamado dia a

²⁶ Rogério Gomes, entrevista concedida à autora dia 25/07/2012, disponível n Apêndice 15

dia, onde havia casos de policia, casos de vida também era uma seção com bastante relevo dentro do jornal”, destaca.

Quando esteve como Chefe de Redação no jornal *O Comércio do Porto*, Rogério Gomes, diz que sua maior dificuldade foi adaptar a geração mais antiga de jornalistas às novas tecnologias, à informatização. “Quer pela utilização da própria tecnologia que, por estranho que pareça, hoje é para toda a gente, na altura as pessoas tinham alguma dificuldade em sentar-se em frente a um computador e compreender, digamos, como escrever. Como guardar os textos e como corrigir textos e usar, depois aquilo é o *Word*, na altura penso que já era o *Word*!? Portanto, digamos que essa foi a alteração do ritmo de trabalho que isso trouxe, foi a principal dificuldade enfrentada nessa altura”, conta.

Em 2005, quando se tentou revigorar o jornal, “ele estava em queda livre, estava a morrer, foi também uma questão de ritmo, mas de redinamizar os trabalhos da redação, virá-lo de novo para o exterior, fazer com que os jornalistas, digamos, ganhassem algum incentivo, que entretanto tinham perdido e viessem para o exterior reafirmar *O Comércio do Porto* como uma boa marca de informação. Portanto, essas foram, digamos, duas das questões mais difíceis e que foram levadas a cabo nessas duas alturas”, revela Gomes.

O fecho do jornal *O Comércio do Porto*, após 151 anos de história, é um desastre, segundo entende Rogério Gomes. “É um desastre por várias razões. Eu sei que as coisas começam e acabam e há jornais com 200 anos que desapareceram. O problema é que *O Comércio do Porto* é uma parte da história de Portugal, do Norte de Portugal e com um arquivo fantástico, com um historial fantástico. Foi um enorme jornal que várias vezes na sua história, de vários períodos e, portanto, viesse algum grupo económico e ainda por cima espanhol, estrangeiro neste caso, que tinha os dois maiores, os dois mais antigos títulos da Península Ibérica, que era *O Comércio do Porto* e *Faro de Vigo* que felizmente ainda se publica exatamente com mais um ano que *O Comércio do Porto*. Portanto com 150 também. Aliás, eu assisti às comemorações dos 150 anos do *Faro de Vigo* e dos 150 anos do jornal *O Comércio do Porto*...e deixar fechar um jornal, ainda por cima ser um jornal relativamente barato, com uma dimensão de custo que não era equilibrada, mas pouco menos era que equilibrada. Quase por uma birra política, empresarial, porque o administrador tinha o jornal “*A Capital*”, em Lisboa, e houve para lá um problema um bocadinho complicado, punha-se com “*A Capital*” com a

Presidência da República na altura e com o poder político e eles resolveram retirar-se de Portugal. E deixaram cair os jornais que tinham, pronto, o que se pode dizer? É um jornal que ainda hoje há gente que pensa que se publica, ainda há gente aí na rua que pensa que o jornal existe, que *O Comércio do Porto*...há muita gente que não sabe que ele fechou, que não tem essa consciência. *O Comércio do Porto* faz parte do quotidiano das pessoas ou fazia. As pessoas mesmo que não o liam há muito tempo, mas quer dizer *O Comércio do Porto* é aquela máquina que ainda está no subconsciente das pessoas. Ainda bem que houve uma Câmara, que foi a Câmara Municipal de Gaia, que resolveu guardar, preservar e cuidar do arquivo nem que seja de papel, neste caso. Porque senão a esta hora estaria completamente perdido”, diz.

De acordo com Gomes, o jornal tinha em seus arquivos a história de momentos importantes de Portugal e do Norte desde o Regicídio, a Implantação da República, a República, entre outros e de outros tempos, pormenores que estão nas páginas do jornal e que não se perderam porque estão arquivados, servem de fonte histórica. Do espólio, Gomes destaca que o jornal chegou a editar entre 1900 e 1910 *O Comércio Ilustrado*, revista ilustrada feita em litografia “que era lindíssima porque parecia arte nova”, edição anual especial e que, inclusive foi produzida uma revista especial alusiva, que desapareceu. “Alguém a tem em casa”, diz. Nos dois últimos anos em que esteve no jornal, Gomes procurou refazer a imagem do jornal com publicações especiais para as pessoas perceberem a sua importância.

Ainda sobre o espólio do jornal, Gomes recorda que o arquivo fotográfico estava em condições precárias após o seu fecho: “mesmo as fotografias mais antigas praticamente desapareceram todas e coisas importantes desapareceram por completo, porque na conclusão do fecho do jornal os proprietários, que também são proprietários do título, não souberam preservar isso e abandonaram todo o arquivo que teve durante dois anos num armazém”, conta. O acervo guardado reunia coleção dos exemplares e de fotografias e, segundo Gomes, “foi muita gente lá fechar com eles”. Para o Arquivo Municipal de Vila Nova de Gaia só foi enviado o arquivo dos exemplares do jornal. Gomes afirma que parte do arquivo fotográfico foi “para Vigo e outra parte foi desviada, foi desaparecendo aos poucos”. O acervo da biblioteca do jornal e algumas obras de arte receberam a preocupação dos proprietários.

Segundo recorda Rogério Gomes, o jornal *O Comércio do Porto* tinha uma biblioteca no último andar do prédio no qual funcionou a empresa, na Avenida dos Aliados, quando ele trabalhou lá pela primeira vez como Chefe de Redação (1985/86). “Não era uma biblioteca extraordinária, mas era uma boa biblioteca e tinha algumas obras de arte. Mas depois, quando foi a privatização, o primeiro dono, o Coronel Silva, o Silva, ficou com elas, com a maior parte dessas obras de arte, que estão guardadas em casa dos donos. Que são os donos, mais ou menos, legítimos, mas são. A parte de fotografia é que desapareceu quase por completo”, afirma.

O arquivo dos exemplares do jornal *O Comércio do Porto* que está à guarda de Vila Nova de Gaia foi uma concessão que o Grupo Prensa Ibérica fez por iniciativa do próprio Rogério Gomes que solicitou apoio ao vereador da Cultura de Gaia, jornalista Mário Dorminsky, que também trabalhou no jornal com Gomes na década de 80, para que o acervo ficasse no território nacional.

Acrescenta-se que, através do levantamento nomeadamente sobre o arquivo fotográfico do jornal *O Comércio do Porto*, e que poderá ser conferido na análise de entrevistas, apenas um fotojornalista afirmou ter recebido o seu arquivo quando o jornal fechou e essa questão ficou pendente em virtude também de não ter sido possível confirmar estes e outros dados com o grupo detentor do título. Neste sentido, é pertinente ressaltar que o acesso ao arquivo fotográfico e informações sobre o seu paradeiro foram pontos de observações que ficam sem respostas concretas, lamentavelmente, pois, como é de conhecimento, a memória construída é de valor inquestionável para a história do fotojornalismo, neste caso, português.

Em contra partida, o que se percebe, é que o atual sistema permite que o destino do espólio é de responsabilidade do seu proprietário. Na linha de raciocínio de Alves (2014, p.195), sobre a necessidade de medidas impostas por Lei às fundações jornalísticas, no que se refere ao item 6, “encerramento compulsivo em determinadas situações” (não cumprimento de regras de sustentabilidade; metas de impacto social ou exigências de qualidade editorial), a sugestão é que “o encerramento apenas deve poder ser decido pelos tribunais, pelos conselhos de curadores ou pela Entidade Reguladora da Comunicação Social”, sendo o património “entregue ao Estado”. Neste ponto, acrescentaria que, independente das razões do fecho, do suporte, do antigo ou novo modelo de negócio sugerido, o arquivo fotográfico dos jornais deveria ser entregue ao poder

público após seu fecho, a fim de se evitar o esquecimento e desintegração da memória construída, através do fotojornalismo, tão notória quanto outras, como dos jornais impressos, por exemplo.

O fecho do jornal não foi uma coisa totalmente inesperada, de acordo com Rogério Gomes. “Quando eu entrei para lá, o jornal ia fechar. Portanto aquilo foi uma espécie de uma última tentativa, para, não, era uma tentativa. Nessa altura o grupo Prensa Ibérica, portanto, os espanhóis aparentemente estavam bastante interessados em que o jornal vingasse. Quando compraram podiam fechar, eles compraram-no para não o fechar. E então quando eu fui para lá com a redação, com o pessoal, pelo menos, houve lá umas conversas, reuniões, em que ficou claro que aquilo não era uma garantia de vida, era para ver o que podíamos fazer. O objetivo era salvar o jornal. A estratégia é esta: revigorar, recuperar *O Comércio do Porto* como uma marca de prestígio e, por analogia, de Portugal, fazer a história de *O Comércio do Porto* como um trunfo, quer como uma marca quer como o próprio produto editorial. Ir buscar essas coisas nos livros, coisas antigas, que eram muito interessantes, buscar a história da cidade, da região, de Portugal. Ou seja, o jornal vivia numa emergência que eram de outros tempos”, recorda.

E foi o que procurou fazer Gomes, como pode ser melhor apurado na consulta dos jornais da época, no qual se encontra, entre outros exemplos, a produção de um especial dos 150 anos do jornal *O Comércio do Porto*, com 150 páginas coloridas e editorialmente bem compostas com sua história e importância, e que é alvo da análise iconográfica das imagens publicadas, presente no Capítulo IV. Este aspecto leva à compreensão de que à linha editorial do jornal acrescenta-se o resgate ao passado e à sua própria história, paralelamente à cobertura dos acontecimentos do Norte de Portugal e do carácter generalista no cenário da Imprensa.

Segundo aponta Gomes, todos no jornal estavam conscientes de que a situação era complicada. “Eu estava de férias quando comunicaram a decisão, foi muito desagradável porque eu não estava preparado naquela altura, sei que o jornal estava lá, como estava com vista a recrutar leitores, prestígio, publicidade, estava a crescer e, portanto, foi assim um bocado estranho, é evidente, que eu estava no Alentejo, portanto, vim para cima, quando cá cheguei aquilo já tinha corrido. Não fui eu que dei a notícia, não é? As pessoas já estavam informadas. Já sabiam, não há rumores. Não há segredos. Em todos os jornais não há segredos, com os jornalistas todos”, afirma.

O jornal saiu normalmente, com notícia de “Até a próxima”, “que era uma maneira de fazer uma despedida, que não era bem uma despedida, até porque a intenção nossa era de recuperar o jornal, nós próprios fazendo uma cooperativa, eu cheguei a ter isso negociado com os donos, mas depois eles não nunca quiseram vender o jornal. O jornal não existe porque eles não quiseram que o jornal existisse”, defende Gomes.

Quando fechou, o jornal tinha cerca de 70 trabalhadores, de acordo com Gomes. “Houve uma proposta de compra, minha até, que era ter aquele grupo para continuar o jornal, aliás, o jornal até podia nunca ter fechado, porque o Grupo Lena e eu próprio percebemos que havia ali umas dificuldades, propusemos a compra do jornal, portanto, a continuação do jornal, mas eles até hoje nunca venderam aquilo. Houve propostas de compra específicas. Eu tentei duas vezes, mas houve mais gente que tentou”, revela.

Rogério Gomes entende que foi uma grande perda para Portugal o jornal *O Comércio do Porto* ter fechado não só pelo seu valor histórico de periódico, mas também pelos trabalhadores que lá estavam. “É menos uma voz que o Porto e o Norte têm para se expressar e tem um bocadinho a ver também com a perda de importância que a cidade e o Norte tem vindo a ter nos últimos 20 / 30 anos. Não é por acaso que *O Comércio do Porto* desaparece. Desaparece porque o Norte também perdeu força económica e política, portanto também perdeu capacidade de aguentar este tipo de projetos. Se não houver publicidade, se a comunidade, largamente considerada não tiver capacidade ou interesse, enfim, de aguentar, de ajudar, de servir num processo deste tipo, também não está bem”, diz.

O chargista **Onofre Varela**²⁷ acredita que atualmente o espaço na Comunicação Social está mais comprometido em relação à crítica, como o seu trabalho impõe. “A Imprensa está comprometida com a economia e com a política. Com a política, vamos lá ver, não com a política, nos termos da política como ciência dos homens se governarem uns aos outros, mas no pior que a política tem. A Imprensa está muito apostada em defender algumas ideias políticas em detrimento doutras e isso não me parece saudável para uma imprensa plural e livre. Aliás, a imprensa livre cada vez é menos livre”, observa.

Varela defende a ideia de que o jornal deveria ter sido acarinhado na altura e não desaparecer. “Acho que o governo tinha uma palavra a dizer, mas nós não temos

²⁷ Onofre Varela, entrevista concedida à autora dia 09/01/2013, disponível no Apêndice 27

governo, temos uma malandragem que nos anda a desgovernar porque um título daqueles, tanto *O Comércio do Porto* como *O Primeiro de Janeiro* e o próprio *Jornal de Notícias* são títulos que nunca deviam desaparecer do mercado e deviam ser acarinhados porque fazem parte da história do País”, defende.

Comparativamente à década de 60, Varela reforça que havia cinco jornais sediados no Porto (*O Comércio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro*, *Jornal de Notícias*, *Diário do Norte* e *A Voz Portucalense*) e hoje não há nenhum. “*A Voz Portucalense*, curiosamente um jornal ligado à Igreja, era conotado com a esquerda. Hoje tudo o que é ligado à Igreja é conotado com a direita. Antes do 25 de Abril, a *Rádio Renascença*, rádio da emissora católica portuguesa, estava conotada com a esquerda de tal maneira que no governo do Primeiro Ministro Pinheiro de Azevedo colocou-se uma bomba na antena da *Rádio Renascença* para não emitir mais. Portanto, houve uma contra revolução e hoje somos o resultado da contra revolução”, analisa.

De acordo com Varela, havia no Porto Redações do jornal *Diário Popular*, *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias*, *Diário Ilustrado* e *O Século*. “De maneira que havia restaurantes que todos os dias à noite tinham jornalistas quando saíam das Redações, à uma da manhã, duas da manhã e iam lá cear. O Transmontano, que já está fechado, era frequentado por jornalistas e atores de teatro. Também havia o TEP, Teatro Experimental do Porto, a Seiva Troupe, havia Os Modestos, que era em frente ao *Jornal de Notícias*, ainda está lá o edifício, acho eu, fechado, uma excelente sala de espetáculos que está lá fechada. Havia atores de Teatro e jornalistas que iam às dezenas todas as noites a cear, tudo isso acabou”, acrescenta. Varela observa que o Porto não só perdeu a presença da categoria na vida cultural e social da cidade, como importantes modelos de negócios na área da indústria, do serviço e do comércio. “O Porto passou a ser uma cidade fantasma, quase”, afirma.

Na memória viva de Dias (2010, p.12), no resgate da vida cultural e intelectual portuense, da época do salazarismo, os confrontos entre os jornalistas e os censores eram tema de tertúlias que aconteciam às mesas do café A Brasileira, no Porto, com “gentes dos jornais”, escritores e artistas. No apontamento consta que:

Narravam-se episódios por vezes caricatos, reveladores do desvario dos “carniceiros” ao retalharem textos que desconfiavam “trazer água ao bico”...Os “coronéis” estavam em permanente estado de alerta, não fosse “o diabo a tecê-las” através das colunas dos jornais.

Onofre Varela acredita que após o 25 de Abril de 1974, a explosão de liberdade trouxe mudanças significativas na sociedade porque a ditadura transformou a palavra “liberdade” numa palavra proibida e 48 anos depois ninguém sabia o que isso queria dizer, liberdade e democracia. “E então quando acontece o 25 de Abril houve uma explosão de liberdade e, se calhar, a maioria das pessoas não tinha a noção de que a sua liberdade terminava onde começava a do outro”, pontua. O respeito mútuo não era ensinado no tempo da ditadura, segundo Varela. “Na ditadura havia o respeito à lei e a Deus. Era o respeito ao governo e a Deus, primeiramente a Deus depois ao governo e depois à família. A família em 3º lugar, que devia estar em 1º lugar. Era Deus, Pátria e família, era assim. Deus, Pátria e família”, diz. Neste pensamento, rebate: “Pátria não sei o que é, porque a Pátria para mim, na minha meninice, na minha juventude, sempre foi a quinta onde eu trabalhava e era explorado. Portanto que se lixe a Pátria. Depois Deus está num patamar inferior à Pátria. Deus é apenas uma noção, uma ideia abstrata, e nada mais para além disso. E agora haver leis e obrigaram as pessoas a funcionarem de acordo com uma ideia abstrata não cabe na cabeça de um tihoso, que fará na minha que não tenho tinha”, conclui.

Varela afirma que como cartoonista e caricaturista nunca teve problemas com a Censura, mas recorda de alguns casos que não foram vivenciados no jornal *O Comércio do Porto* e mais restrito à censura interna e ideológica, como pressões para trocar legenda do desenho, o que o fez abandonar um personagem criado na altura, ou mesmo do próprio desenho, para não correr “riscos”, e ainda supressão de texto na legenda, o que num primeiro momento pode mudar todo o sentido da obra. “Mudava o sentido, e então foi o Chefe a Redação que resolveu cortar essa linha porque não estava de acordo com, se calhar, com a opinião política dele e esqueceu-se que aquela era a minha opinião política, que não era a dele. Portanto, estas foram as únicas coisas que me aconteceram. Hoje parece que os jornais acabam por não aceitar, pura e simplesmente, a colaboração de quem tem uma opinião crítica que ultrapasse a linha editorial do jornal”, avalia.

Com a evolução das tecnologias, Varela acredita que o leitor pode não se aperceber quando não é informado “porque está convencido de que está a ser informado” e corre o risco de estar a ser informado só de um lado, faltando-lhe outro. “Começa a haver um exagero na Internet e a gente nunca sabe o que é verdade e o que é mentira”, diz.

O exagero que se observa em termos de manipulação de informação e de veracidade nos remete a duas fontes de combate ao lado obscuro da rede, como o pensamento Professor Chomsky e o Manual de Verificação, ferramenta recentemente lançada.

Chomsky (2003, p.9), ao analisar a manipulação dos média e os efeitos extraordinários da propaganda e a desinformação afirma que:

O papel dos media na política contemporânea obriga-nos a perguntar em que espécie de mundo e em que espécie de sociedade queremos viver e, em particular, que sentido queremos dar à democracia para que a nossa sociedade seja realmente democrática?

De acordo com Chomsky (2003, p.9), há duas conceções diferentes de democracia que é preciso ter em atenção: “a que as pessoas dispõem de meios que lhes permita participar de forma significativa na condução dos seus assuntos e em que os meios de comunicação social, os media, são abertos e livres” e a alternativa, “que as pessoas devem ser impedidas de conduzir os seus próprios assuntos e que os meios de informação devem ser estreita e rigidamente controlados”. Segundo Chomsky (2003, p.10), por mais estranho que possa parecer, a alternativa é a dominante.

É pertinente ressaltar o recente Manual de Verificação (*Verification Handbook*), produzido pelo Centro Europeu de Jornalismo, que consiste numa ferramenta útil aos jornalistas permitindo validar, certificar e utilizar relatos, fotos, e vídeos compartilhados pelas pessoas na Internet e nas redes sociais. O manual ajuda a criar uma sistemática de apuração “tapando buracos recorrentes no processo de verificação de dados” (veja em Bibliografia o link de acesso gratuito ao Manual), de acordo com o Observatório de Imprensa, que disponibiliza gratuitamente o Manual em Português.

Chefe do Arquivo do jornal *O Comércio do Porto*, a trabalhar com a empresa desde 1974 até seu fecho em 2005, **Gilberto Pereira**²⁸ era o mais antigo funcionário na altura do fecho, com 31 anos de trabalho dedicados exclusivamente ao jornal. Ele recorda o início de seu trabalho, quando Portugal vivia a Ditadura e a Censura e conta como foi esta experiência. “A censura estava implementada e eu, quando entrei para *O Comércio do Porto*, na redação do jornal, nos Aliados, fazia aqui que hoje se chama de pacote. Andava aos recados dos jornalistas e fazia aquilo que mandavam. Entre uma das minhas múltiplas tarefas, eu tinha de trazer, onde hoje é o edifício Garantia, na Av. Dos

²⁸ Gilberto Pereira, entrevista concedida à autora dia 01/08/2013, disponível no Apêndice 29

Aliados, as provas, os artigos escritos pelos jornalistas à Censura. Eu não sabia que era a Censura. Eu sabia que tinha que entrar numa portinha, subir ao quinto andar, entregar aquela carta por uma porta, porque o guiché, nem cabia lá a pasta. A pessoa abria-me a porta, entregava a pasta e recebia outra. E depois chegava ao Chefe de Redação, todo lampeiro e entregava a pasta que trazia, ele ficava todo contente porque aquilo tinha poucas coisas a vermelho e muitas a azuis e eu não percebia que o que era a azul era para cortar, que não devia sair, e que o vermelho é que estava bem. E acaba por levar muitos calduços e foi assim que eu valorizei que, de facto, a censura prevalecia, era influente. As pessoas não falavam na redação como hoje falamos, abertamente. Havia quase um silêncio. Os mais antigos, os mais velhotes é que falavam entre eles. As pessoas não dialogavam. O processo jornalístico era muito, muito rudimentar. Hoje, comparando com os dias atuais, esses dias atuais é 2005, quando saí. Hoje, se contasse a um jovem que se está a formar como era ser jornalista e como era viver numa redação nessa época, eles diziam que eu estava a contar uma história”, conta.

O tempo da liberdade, ou pós-25 de Abril, também é recordado por Gilberto Pereira, “Da liberdade, do vale tudo, do insulto gratuito, de atentados bombistas. Nós tínhamos no jornal *O Comércio do Porto* dois jornalistas que hoje ninguém fala deles, mas que foram muito influentes no pós-25 de Abril, que foi um indivíduo de nome Hercílio Azevedo e António Barradas. Esse morreu em Espinho, acho que foi num acidente de automóvel, mas ainda hoje se pensa que não foi, que foi morto pela rede bombista na altura em que descascavam a tordo e a direito na sociedade da altura, nas influências dos partidos, etc., etc. E o jornal teve grande dimensão à época. Depois disso, pronto, generalizou, vulgarizou, começou a entrar naquilo que os outros também faziam e pronto, hoje está instituído. Hoje, os conceitos editoriais, os concelhos de redação, os editores, os coordenadores, todos são uma forma, também, de censurar os próprios conteúdos, porque o jornalista, é-lhe encomendado um determinado trabalho, é enquadrado e, apesar de haver liberdade de expressão, de certeza absoluta que o jornalista não pode escrever sobre o que realmente sente e que é o objetivo. E se tiver de atentar contra algum grupo económico que aposte facilmente em publicidade no próprio grupo, pronto, se calhar, vai começar a fazer casos mais levezinhos e nunca mais poderá fazer grandes trabalhos, nomeadamente, de investigação, que hoje ninguém faz. Hoje é muito raro fazer o trabalho de investigação porque é um serviço que é muito caro. Hoje tem que se consumir tudo muito rápido. Amanhã já se diz o contrário do que se diz hoje,

etc., etc. E os trabalhos de investigação, porque demoram, estão cada vez são mais raros e, como mexem sempre, regra geral, com as mesmas pessoas, com os mesmos grupos, cada vez é menos gente a fazer serviço de investigação, portanto, é outro tipo de censura”, conclui.

De sua vasta experiência é possível saber que a redação sempre contou com o trabalho do arquivo que reunia artigos relacionados a temas diversos e fotografias para consultas e para compor reportagens especiais. “O jornalista chegava à minha beira e dizia-me: “Gilberto, eu preciso de trabalhos relacionados com Timor.”, por exemplo. Nós tivemos um problema com Timor, com uma ex-colónia, não sei quantos. Foi dos trabalhos que mais gozo me deu, por exemplo, fazer no jornal *O Comércio do Porto*, porque eu fiz desde a primeira hora, quando a ocupação, etc., etc. até aos dias em que o jornal fechou. Então, eu documentava passo a passo, dia tanto às tantas horas, via Reuter, telex sobre isto e eu documentava. Dia tanto às tantas horas. Foto sobre isto, foto sobre aquilo. Hoje, as agências de notícias também difundem. Quando você hoje num jornal vai lá ver a cronologia das coisas, nós internamente nos jornais fazíamos nós a cronologia das coisas”, conta.

De acordo com Gilberto Pereira, aquilo que hoje na Internet é fácil, “nós, internamente documentando, éramos nós que as fazíamos. Imagine que hoje eu estava mal disposto e não ligava, não era diligente no meu trabalho. Toda a informação que eu haveria de ter recolhido no dia de hoje sobre diversos temas, na cronologia que eu fosse apresentar duas semanas depois, faltava lá um pormenor que podia ser importante para publicar no jornal de hoje. Portanto, eu coordenava uma equipa onde, objetivamente, tudo se fechava. Nunca se ficava para se documentar com nada em aberto. Amanhã vamos ver o que é que acontece. Não! Hoje fecha-se. Amanhã podia acabar o mundo. Mas hoje fecha-se. Portanto, aquilo que nos jornais se fala, no jornal de amanhã, em termos de linguagem português é o jornal de hoje. Quando nós falávamos “*É pá, eu preciso para o jornal de hoje.*”, não é o jornal que foi publicado. É o jornal que nós vamos publicar amanhã. E essa linguagem, ao comum dos mortais, às vezes não era perceptível. Eu, quando colocava lá dia 22 era 22, de fato. Porque se eu dissesse num texto qualquer no jornal de hoje com o dia 22, contava no dia 23. Portanto, eu tinha de fechar a minha linguagem, porque para arquivar e guardar tem que ser objetivo. Não pode dar a quem vê, a quem tem acesso, dualidade”, explica, e nesta linha, afirma que deixou o arquivo em perfeitas condições quando o jornal foi fechado em 2005.

O investimento do jornal, desde o período em que utilizava o processo de impressão a chumbo, que foi utilizado no jornal até 1980, à fotocomposição e a informatização da Redação, Gilberto afirma que tudo foi direcionado de modo à acelerar o trabalho para que a impressão fosse executada mais cedo em virtude da distribuição do jornal, que acontecia em todo o território nacional.



Figura 47: O jornal de bolso oferecido aos estudantes que visitavam o jornal *O Comércio do Porto*, com medida 11x15 cm, 32 páginas, nas cores preta e vermelha.

Gilberto Pereira também esteve encarregado de receber as constantes visitas de estudantes ao jornal *O Comércio do Porto*, o que não tinha dificuldades em executar por conhecer todo o processo de produção, ter seu departamento interligado aos demais e possuir referenciais da história do jornal. “Todas as pessoas que quisessem saber o procedimento, como se passa o jornal, como é que ele evolui, como é

que a vivência diária da redação de um jornal 24 horas por dia, visitava-nos”. Em grupos ou individualmente, as visitas eram agendadas para o período da manhã, por ser o período de menor fluxo de trabalho, e contavam com a atenção de Gilberto Pereira na sua condução e interatividade. Só era preciso autorização da direção quando a visita incluía também a Redação. Ao final, era oferecido um mimo do jornal, uma edição em miniatura, ou de bolso, do jornal *O Comércio do Porto*, como pode ser observado acima.

Algumas vezes eram oferecidas figurinhas de patrocinadores aos visitantes e Pereira afirma que chegou-se a pensar em produzir exemplar de bolso com a história do jornal, o que foi descartado porque entenderam que era uma situação dinâmica e continuada.

Gilberto Pereira tomou de surpresa a notícia de sua última edição, dada pelo filho quando Pereira estava de férias. Poucos dias antes, esteve a trabalhar dobrado para deixar todo o departamento organizado e ficou surpreso. “À época, eu era o detentor de uma responsabilidade de Tribunal. O jornal passou por umas fases de adaptação, de créditos, de devedores, umas vendas um bocado fictícias, umas vigarices pelo meio de

entidades anteriores. E eu era o responsável por todos os trabalhadores junto do Tribunal. Eu ia ter uma ação qualquer, portanto, em Agosto. (...) E eu, quando cheguei, vi o jornal fechado e estavam todos à minha espera porque não sabiam o que é que se havia de fazer junto do Tribunal”, conta Gilberto Pereira,

Assim como Rogério Gomes, o chefe do arquivo confirma que houve tentativa de se criar uma cooperativa no sentido dos interessados ficarem com o título do jornal após seu fecho. “O jornal *O Comércio do Porto* tinha um título de um jornal antigo, que era *O Lavrador*, que era ligado à agricultura. Que era um jornal que só abordava assuntos de agricultura, feito quinzenalmente ou mensalmente, para depois, também, reeditarmos esse jornal. E porque o jornal tinha um passivo documentado, junto do Tribunal Superior, ao ativo, a entidade que detinha o jornal vendeu pura e simplesmente pelo valor que quis, que ninguém soube qual. Porque isto, a venda do jornal foi uma jogada”, opina.

De acordo com Gilberto Pereira, o grupo Prensa Ibérica detinha *O Comércio do Porto* e outros títulos nacionais. “Para quê? O objetivo era comprar o *Jornal de Notícias* e aquilo que é hoje a *TVI*. Isto é um jogo comercial. A entidade espanhola precisava de deter títulos em que avaliassem, também, a boa formação deles na área editorial para fazer candidaturas na compra de outros títulos de jornais e também de outros órgãos de comunicação”, diz.

“Aquilo que é hoje a *Olivedesportos*, entidade que detém órgãos de comunicação social e também a televisão ligada à *Sport TV*. A entidade que começou a dar os primeiros jogos de futebol, ligada ao âmbito da publicidade. Detém o *Jornal de Notícias* e outros títulos. Havia uma empresa que detinha esse mundo, que era chamada a *Lusomundo*, que era cinema, audiovisuais. Tudo à volta do mesmo dinheiro. O grupo espanhol queria comprar todo esse manancial de comunicação. E, então, adquiriu pelos créditos do *O Comércio do Porto*, que nunca os chegou a pagar, o *Diário de Coimbra*, *Notícias de Aveiro*, o *Diário Popular* em Lisboa, “n” coisas, “n” títulos para dizerem “*Opah, nós somos uns gajos porreiros. Temos estes títulos, queremos mais.*” Quando avançaram para o concurso para comprar a tal *Olivedesportos*, o tal grupo *Lusomundo*, por malhas ou por tralhas, entenderam que não. Eles, em termos de Tribunal puseram aquilo a que se chama uma providência cautelar a dizer “Não, nós não concordamos com essa designação, com essa ação, com esse desfecho. Queremos mais por isto, por aquilo...”.

Argumentaram de forma diferente. Quando o Tribunal decidiu que a providência cautelar não tinha sentido, que o negócio tinha sido muito bem feito com a entidade detentora e que eles não tinham direito a nada, fecharam tudo”, afirma.

Gilberto Pereira afirma que o grupo Prensa Ibérica lhe propôs trabalho em Barcelona na altura do fecho do jornal. “*Olhe Gilberto, você vai para Barcelona trabalhar. Você deixa de trabalhar aqui.*”, lhe disseram. “Depois tiveram que negociar comigo para eu sair do jornal. “*Você deixa de trabalhar aqui. Você vai trabalhar para os nossos serviços em Barcelona. Nós garantimos – à época – € 3.000,00 (três mil euros) mês – na época – damos-lhe casa durante um ano inteiro e garantimos-lhe uma vez por mês você vir ao Porto visitar a sua família.*” E eu, a pergunta que fiz: “*Desculpe lá, e depois passado esse ano?*” “*Depois é consigo.*” E eu cheguei a casa e falei com a minha mulher. “*Se calhar, era porreiro.*” Ela estava a trabalhar cá no Porto, o meu filho, na altura, estava na tropa. Era da força aérea, comecei a ponderar e tal... Vamos ver quanto é que custa a vida em Barcelona. Meti-me no carro e fui a Barcelona, que eu deixei de trabalhar. Pediam-me, assim, aluguer daquilo que nós chamamos uma chafarica, € 1.500,00 (mil e quinhentos euros). Espera aí, eu não vivo aqui com € 1.500,00 (mil e quinhentos euros). E disse não. E desde aí nunca mais consegui trabalhar seguido. Eu tenho andado a trabalhar aqui, tenho andado a trabalhar ali, mas estou desempregado”, diz.

No cenário do fecho do jornal, Gilberto Pereira é crítico porque sabe que foram dispensados cerca de 70 funcionários do quadro, para além de mais de 200 colaboradores e diz que houve três que não assinaram a rescisão do contrato, “que ainda estão em Tribunal. Querem continuar a trabalhar para o jornal”, reforça.

A tentativa de se criar uma cooperativa para a compra do jornal tornou-se impensável, segundo Gilberto, porque teriam que garantir um fundo de maneio para funcionar para além de mais investimentos. “Tínhamos de comprar, para além do título, tínhamos de ter meios técnicos para funcionarmos, para fazermos o jornal. Tínhamos de ter quem nos fizesse a impressão. A junção dessas despesas todas era, na época, salvo erro, 18 vezes superior às nossas indemnizações todas juntas. Imagine que você queria integrar. Você era indemnizada por X mil euros. E com os seus X mil euros você entrava para a cooperativa. Os meus X mil euros, os seus, os dos outros colegas todos, juntos, não dava para pagar um dezoito avos daquilo que nós tínhamos pensado em arrancar. Era

impensável. Tinha que ter um investimento para implementar e depois diluir-se-ia com apoio da entidade, pronto, ao fim ao cabo como um negócio. Porque os jornais são um negócio”, sustenta.

Gilberto Pereira acredita que não há nada que substitua o jornal *O Comércio do Porto*, “pela implementação, pela história, por aquilo que já pertencia à cidade”. O profissional acrescenta: “E sabe o que é, ainda? Depois apareceram as figuras políticas todas na primeira linha na defesa intransigente do jornal. Expressado, zero. “*Nós queremos...É um baluarte...Queremos que...*” Hoje, zero. E continuam aí os mesmos políticos. É por isso que eu não ando muito aí nas calendas e nas histórias e é porque quando se aborda, e há alturas em que se aborda áreas de comunicação e não sei quê, e eu vou, há pessoas que não se sentam à minha beira porque sabem que eu vou intervir e que vou acender aquilo. Porque eu não lhes perdo”, diz.

Gilberto Pereira desse tempo guarda alguns amigos: “tenho alguns amigos. Infelizmente, cada vez menos porque começam a desaparecer, a falecer. Encontramo-nos, fundamentalmente, nos funerais. Avisamo-nos uns aos outros “*Olha, faleceu o Zé, o Quim, não sei quantos.*” E encontramos às vezes num almoço que fazemos no dia 1º de Maio. O dia 1º de Maio, em termos nacionais, em Portugal, é o Dia dos Gráficos. Nós fazíamos um passeio”, recorda.

E acrescenta que este era o único dia em que não havia jornal. “Nós fazíamos um passeio para convivermos. Hoje sabemos que temos que ir em frente onde era o edifício do jornal, aqui na rua Fernandes Tomás, encontramos ali por volta das nove e meia, dez horas. Sabemos que às onze podemos ir para o Marco de Canavezes ou que podemos ir para a Foz para o restaurante, comemos o que queremos. “*É pá, até ao dia 1º de Maio.*”

O *blog* criado por funcionários que trabalharam no jornal *O Comércio do Porto* é de conhecimento de Gilberto Pereira, entretanto, diz que não acompanhou suas atualizações para “sossegar a cabeça”. Neste ponto, Pereira acrescenta que “Às vezes chegam: “*É pá, leste o que está lá? Não sei quantos...*” Eu não leio. Porque, quer queiramos, quer não, a gente tem que se revoltar. E ao revoltar contra um colega não tem sentido. Ele pensa que tem razão e a gente às vezes encontra-se e tal... “*É pá, então já sabes porque é que fizeste em 2005?*”...“*Oh Gilberto, já estamos noutra era.*” Eu é que continuo a viver no passado e eles não. Percebe a ideia? Deixe. É uma forma,

também, de sossegar a minha cabeça. Por isso, eu aceitei falar consigo. Porque em condições normais, para dizer do jornal *O Comércio do Porto*, eu não digo mal a ninguém. Prefiro falar para mim.”, explica.

Ainda vivo na memória de Gilberto Pereira, o arquivo que ajudou a construir e que hoje está à guarda do Arquivo Municipal de Vila Nova de Gaia, no seu entender foi ali destinado para que se projetasse o nome de Sofia de Mello Andersen no cenário nacional, o que discorda-se, dado a relevância de outros títulos que lá estão. “Olhe, esta venda do meu arquivo, porque eu falo no meu arquivo, à Câmara Municipal de Gaia não foi interesse do jornal em si, foi para à volta do jornal venderem uma sala e uma biblioteca em termos nacionais de uma pessoa que ninguém fala dela”, diz. “Portanto, o que me custa é que o comum dos mortais, as pessoas que haviam de andar informadas, é pá, para quê? É só para chatices! Não se informam, primeiro porque aligeira. “Para mim não dá, não me vai acontecer nada, não sei quantos.” E depois funcionam, se me permite a linguagem, são burras. Não evoluem, param no tempo, não querem saber. Tudo o que não mexe com elas. É errado. Porque as pessoas têm que entender que quantos mais souberem, mais se preparam”, afirma Gilberto.

Ainda do tempo em que se podia fumar nas redações, Gilberto Pereira diz que o jornal não retinha fumaça, retinha “uma nuvem no teto” porque havia colegas que gostavam de fumar charuto e cachimbos. “A gente chamava-lhes os amarrados”, ri-se e recorda que a equipa era muito unida e que ajudavam-se mutuamente em diversas situações, como a troca de folgas, a cobertura de algum colega, com toda a responsabilidade exigida.

O convívio entre os colegas após o fecho das edições também é citado por Gilberto Pereira, assim como Onofre Varela e Manuel Dias, reforçando que os cafés do Porto eram um culto a este convívio e que hoje “a gente sai à meia-noite e não há um café aberto”. “Hoje não há esse culto. Hoje eles diversificam os horários, também não só pelo espaço físico das redações, que cada vez são mais apertadas, mas também para as pessoas não dialogarem, não abordarem estados de alma. Para serem máquinas. Eu quero isto e, então, a pessoa põe aí. Minha senhora, acredite, ouça, eu não tenho segredos de nada. Eu, quando os vejo, eu já sei o que é que eles estão a pensar”, diz.

Gilberto Pereira afirma que havia reportagens especiais preparadas com antecedência, que se utilizavam do sistema de arquivo que havia no jornal para compor as páginas destinadas ao tema, para além do serviço normal da agenda. De acordo com ele, o

serviço de agenda era o menos importante, “o mais importante é objetivar cada situação” que poderá ter sido agendada previamente. Neste ponto, Gilberto acrescenta que há censura nos jornais: “As pessoas não sabem, mas há censura nos jornais”.

A sede do jornal *O Comércio do Porto* teve diversos endereços, como recorda Gilberto Pereira, afirmando que foi publicado um livro sobre onde é que se formou na rua do *O Comércio do Porto*, junto à Ribeira, à beira da Polícia Marítima, uma rua que passa por trás da bolsa. “A Rua do Comércio do Porto, foi ali que ele nasceu. Hoje há uns armazéns lá. Depois passou para a rua de Sto. Ildefonso, depois foi lá para cima para a rua da Alegria, depois abriu uns armazéns em S. Mamede Infesta e depois instalou-se nos Aliados. Nos Aliados, na avenida dos Aliados, onde hoje é a sede do Banif, é que ele se dinamizou. E quem era detentor desse prédio, era esse tal Bento Carqueja. Esse prédio foi o segundo prédio a construir-se ali na avenida dos Aliados. Portanto, a Câmara hoje, que é a Câmara do Porto foi o sexto prédio. O prédio do *O Comércio do Porto* foi o segundo. E esse livrinho documenta muito”, conta. Depois da avenida dos Aliados, o jornal foi deslocado para dois andares da rua Fernandes Tomáz e o prédio foi entregue.

O livro que se refere Gilberto Pereira foi criado em função da Fundação Bento Carqueja. “O jornal, na época, como era um jornal muito interventivo, apoiava vítimas disto e daquilo, das cheias e não sei quantos. Fez um bairro operário nas Antas, junto ao Estádio do Dragão e as ruas são todas com nomes dos fundadores do jornal *O Comércio do Porto*: Henrique de Miranda, Bento Carqueja, portanto, a história do *O Comércio do Porto* é um pouco a história da cidade do Porto”, reforça.

Do acervo museológico do jornal, Gilberto Pereira recorda que havia inclusive a 2ª edição de *Os Lusíadas*, *O Comércio do Porto Ilustrado*, *O Lavrador*, e cerca de 50 mil títulos diversos. Segundo ele, parte foi doado para a Santa Casa da Misericórdia da Maia e o arquivo dos jornais foi direcionado ao Arquivo Municipal de Vila Nova de Gaia.

José Augusto Pereira Barbosa²⁹, 69 anos, foi chefe da Gráfica do jornal *O Primeiro de Janeiro* entre 1968 e 1991. Seu contributo para este estudo está na experiência que vivenciou durante o processo fotográfico em chumbo que era utilizado na Imprensa até

²⁹ José Augusto Pereira Barbosa, entrevista concedida à autora no dia 14/01/2013, disponível no Apêndice 30

meados de 1960. As gravuras em chumbo iam para as calandras, ou prensa e depois para a estereotipia. Eram os gráficos que faziam a maquete, marcavam as páginas onde eram aplicados os chamados “linguados” – tiras de textos impressos (escritos à mão ou em máquinas de escrever por jornalistas), cortando pequenas partes quando era necessário e não cabia na maquete, bem como as fotografias.

Barbosa afirma que os jornais não trabalharam em sistema offset, este era utilizado em gráficas para impressão de revistas em papel couché, nos jornais passaram do antigo compositor para o sistema digital (de computadores e diagramação eletrônica), o que era feito então em fotolitos pois todos tinham suas tipografias. “Mas as tipografias não colaboravam conosco. Era para fazer as faturas dos jornais.”, reforça. O percurso para se fazer o jornal percorria o seguinte caminho, de acordo com Barbosa: redação, jornalistas, maquetista que, no início, era feito pelo chefe da gráfica, distribuindo as notícias pelos linotipistas – teclado em chumbo - e compositores manuais.

Após a página pronta, o material era levado “aos coronéis” da Censura e se estivesse ok poderia ir para a prensa, por isso Barbosa revela que internamente já havia crivos de pré-censura para que as páginas fossem autorizadas a saírem sem ter refazê-las novamente, confirmando que as lacunas observadas na análise iconográfica e iconológica do estudo no período da ditadura eram realmente provenientes dos cortes ou de gravuras fujonas (quando passavam pela prensa em meia lua) e que não recebiam pequenos anúncios publicitários do jornal para tapar buracos ou notícias/fotos censuradas.

Barbosa recorda que o Porto chegou a ter cerca de 600 tipógrafos em meados do século passado. Quando entrou o processo de paginação eletrônica, os diagramadores chegavam a trabalhar em condições insalubres devido ao tempo que eram expostas as vistas em fortes luzes das mesas pois não havia proteção. Como os jornais trabalhavam com equipamentos importados, também ficavam sujeitos a terceirização do serviço de impressão em gráficas em outros jornais quando alguma máquina avariava e levava tempo a ser consertada.

Normalmente os fotojornalistas gostavam de acompanhar o processo de impressão do jornal, indo ao parque gráfico, mas sem poder atrapalhar o serviço, de acordo com Barboa, que chegou a colocar até diretor para correr caso desrespeitasse o andamento do trabalho ou estivesse voltado a dar corretivos nos outros à frente de todos. “Eu tinha que

defender os tipógrafos”, afirma, e neste sentido, Barbosa revela que naquele tempo havia camaradagem entre eles, não havia superioridade e os que tinham a mania eram logo rechaçados.

Barbosa recorda uma importante passagem de sua vida profissional, comum aos gráficos do Norte, no período de utilização do chumbo, pois corriam riscos de saúde em função do saturnismo, ou cegueira, provocado pela exposição ao metal, tanto, que na altura eram obrigados a fazerem exames periódicos de deteção de chumbo no organismo. “Fomos negociar com o Sá Carneiro, aqui à rua da Picaria, ainda no tempo do fascismo, se ele falava na Assembléia sobre a nossa situação e ele falou. Foi um homem extraordinário, então, de seis em seis meses tínhamos que fazer os exames ao sangue. Se fosse metade, já teríamos que parar por um tempo”, conta.

Outro fato importante vivenciado ainda no período da ditadura, que Barbosa revela é a organização de todos os gráficos do Porto na reivindicação de melhores salários, sendo ele um dos mentores. “Com o 25 de Abril perdeu-se tudo. Os jornais eram totalmente diferentes. Era uma coisa bonita. Agora, hoje já não são precisos os gráficos. (...) O próprio jornalista fica encarregado da página, tendo que fazer tudo”, compara. Para se ter uma ideia, quando o jornal *O Primeiro de Janeiro* entrou para a era dos computadores, havia cerca de 130 tipógrafos, que foram reduzidos a 40, segundo Barbosa.

Na avaliação dos avanços tecnológicos que tiram os postos de trabalho de muitos profissionais, Barbosa cita o exemplo do sistema de impressão, quando montaram um local próprio e que atendia diversos jornais, ocorrendo o mesmo com o sistema de distribuição dos jornais. No seu entender, “os jornais de hoje morreram”.

Barbosa chegou a organizar uma plenária, no final da década de 1980, para realizar a primeira greve no jornal *O Primeiro de Janeiro*, em função do atraso dos salários que tornou-se insuportável para todos. No dia da plenária o dinheiro apareceu, segundo ele. “Foi a única vez que comandeí uma greve e para demonstrar que não se faz pouco dos trabalhadores”, destaca.



Figura 47.1.: Topo do edifício onde funcionou o jornal *O Comércio do Porto*, na Avenida dos Aliados, edifício 109.



Figura 47.2.: Paineis de azulejos que esteve no jornal *O Comércio do Porto*, com desenho de Veloso Salgado e pintura de Miguel Costa de uma cena de tipografia medieval, Portugal, Coimbra, 1904. Patente no Museu Nacional de Imprensa, doado pelo Banif.

Capítulo IV - Revoluções no Fotojornalismo: O caso do jornal *O Comércio do Porto*

4.1. Objeto de estudo

A escolha do estudo de caso do jornal *O Comércio do Porto* para confirmar a hipótese de ter passado pelas Revoluções do Fotojornalismo teorizada por Sousa (2004), justifica-se por ter sido, até 2005, o jornal generalista mais antigo do Porto e de Portugal Continental. Esteve no cenário mediático entre 1854 e 2005, consolidando-se por ser uma forte voz do Norte e fechou após 151 anos de existência. O título ainda pertence ao grupo de comunicação Prensa Ibérica, com sede em Espanha. Devido ao seu valor histórico na Comunicação Social de Portugal e do Norte, no qual atravessou os mais conturbados períodos políticos, económicos, sociais, de avanços tecnológicos e oscilação de gestões, acredita-se que deve, em tese, constituir um espaço privilegiado para se observar a evolução do fotojornalismo em Portugal.

De acordo com os quatro modelos de comunicação da imprensa escrita, defendido por Miège (*cit. in* Sodré, 2002): imprensa de opinião, imprensa comercial, mídia de massa e comunicação generalizada; entende-se ser o jornal *O Comércio do Porto* enquadrado no último modelo citado.

Verifica-se a necessidade de estudos na área do fotojornalismo, ainda muito escassos no meio académico de Portugal, sendo este uma tentativa de aproximação da realidade vivenciada, com base na tese das revoluções de Jorge Pedro Sousa (2004), que teorizou sobre as revoluções do fotojornalismo desde a sua gênese até o momento de seu último rebento (e atual), o sistema digital.

As hipóteses que se colocam antes do levantamento de dados são: Terá o jornal *O Comércio do Porto*, vivenciado as quatro revoluções do fotojornalismo, como propõe Sousa (2004)? No mesmo espaço temporal?

À luz das Ciências da Comunicação e sem maiores pretensões, esta tese procura também conhecer os desafios enfrentados por profissionais da área que trabalharam no jornal, as conquistas, os modos de produção, as preferências de estilos, de coberturas, dos avanços tecnológicos, da formação, entre outros aspectos ligados ao jornal e que podem ser conhecidos nas perguntas de investigação nos itens a seguir.

4.2. Metodologia

Para analisar com maior profundidade o jornal *O Comércio do Porto* e procurar as respostas desta investigação, optou-se pela metodologia de Análise de Discurso, com aplicação de três técnicas de pesquisa de campo:

1. **Análise Iconográfica e Iconológica** – Fotografias publicadas entre 1854 e 2005
- Estudo iconográfico e iconológico das fotografias e sua inserção numa narrativa da evolução e transformações do fotojornalismo propostas por Sousa (2004), aplicada ao caso do jornal *O Comércio do Porto* tendo-se em atenção diversas variáveis como pode ser conhecida no Apêndice 4.
2. **Análise Quantitativa (Superfície)** – Quadro cronológico de incidência quantitativa de fotografias jornalísticas e ilustrações (charges, cartoons, desenhos) publicadas entre 1854 e 2005, no âmbito dos anos observados, em articulação com variáveis como notícia; dia e ano; formato do jornal; cor ou p&b.
3. **Entrevistas com profissionais do jornal:** fotojornalistas, chefes de redação, diretores, arquivistas e chargistas que trabalharam no jornal *O Comércio do Porto*.

De acordo com Sousa (2006, p.325), numa pesquisa podem combinar-se vários métodos e técnicas de investigação. No seu encadeamento lógico-processual determinam-se os instrumentos, a amostra e os procedimentos de amostragem para elaborar um roteiro de pesquisa, de maneira a poder responder às perguntas de investigação formuladas.

Os dados recolhidos devem ser sistematizados e sintetizados em esquemas, tabelas, quadros, gráficos e até mesmo imagens para facilitar a compreensão do leitor. Esta pesquisa tem como objetivo obter dados quantitativos de publicação de fotografias e apresentar uma análise qualitativa (relatórios de observação) das fotografias publicadas, bem como o perfil e experiência de profissionais (entrevistas) que vivenciaram alguns destes momentos revolucionários, prevendo-se neste caso específico encontrar os dois mais recentes (2^a e 3^a Revolução do Fotojornalismo), em função da temporalidade (1854-2005).

4.2.1. Análise Iconográfica e Iconológica – Fotografias publicadas entre 1854 e 2005

Nesta etapa da pesquisa adotou-se a técnica de Análise do Discurso, um dos métodos de pesquisas mais utilizados nas Ciências Sociais e Humanas, que entende-se ser possível alargar-se, a bom porto, para as Ciências de Informação e da Comunicação. Procurou-se recolher os dados com o rigor necessário, processá-los a nível qualitativo e foram consideradas fotografias de secções e páginas em determinados períodos de tempo, próximos das revoluções do fotojornalismo propostas por Sousa (2004).

Segundo Barthes (2005, p.16), para se constituir um *corpus* sobre a fotografia é preciso classificá-la. O autor diferencia-as como empíricas (profissionais/amadores), retóricas (paisagens/objetos/retratos/nus) e estéticas (realismo/pictorialismo), “sempre exteriores ao objeto, sem relação com sua essência que só pode ser (se é que existe) o Novo de que ela constitui o acontecimento”. Neste sentido, são fotografias produzidas por profissionais, com retóricas variadas e estética mais alargada porque considera a influência de movimentos artísticos, técnicas e gêneros diversos do fotojornalismo, além das propostas por Barthes.

As descobertas de Barthes (2005, p.17), num certo momento de sua trajetória, surgiram de suas inquietações sobre o que seria a fotografia e a sua essencial característica que a distingue de um conjunto de imagens. A primeira descoberta é: que a fotografia “repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. (...). Uma fotografia está sempre na origem deste gesto; ela diz: isto, é isto, é assim!”. O alerta do autor é que embora a fotografia possa “dizer” - isto, é isto, é assim-, ela “não diz mais nada: uma fotografia não pode ser transformada (dita) filosoficamente, toda ela está carregada com a contingência da qual é o envelope transparente e leve”, justifica.

“Uma determinada foto não se distingue do seu referente (daquilo que representa), ou, pelo menos, não se distingue dele imediatamente ou para toda a gente (o que sucede com qualquer outra imagem, carregada à partida e por estatuto do modo como o objeto é simulado); perceber o significante fotográfico não é impossível (os profissionais conseguem-no), mas requer um segundo ato de saber ou de reflexão.”, esclarece Barthes (2005, p.18) em seu livro “*A Câmara Clara*”. Embora o autor afirme que a fotografia não se distingue do seu referente, logo mais adiante, seu pensamento conclui que a fotografia traz sempre consigo o seu referente. E foi exatamente neste ponto, da

teimosia do referente estar sempre presente, que Barthes encontrou a essência que precisava para aquietar-se.

Em suas andanças, Barthes queria “ver” a fotografia não tanto pelo seu caráter técnico (para ver o significante fotográfico numa abordagem muito próxima) e nem tão pouco pelo seu caráter histórico ou sociológico (para observar o fenómeno global da fotografia, numa abordagem muito longínqua), como até então havia pesquisado em outros trabalhos.

Outros autores como Calvino (*cit in* Barthes, 2005, p. 19) também inquietaram-se com os objetos do universo fotográfico. “Porquê escolher (fotografar) um determinado objeto, um determinado instante, em vez do outro? A fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para marcar esta ou aquela das suas ocorrências”, revolve Barthes, concluindo em suma que o referente adere.

A presente pesquisa foi direcionada ao levantamento do conteúdo fotojornalístico através dos exemplares do jornal, disponível no Arquivo Municipal de Vila Nova de Gaia e que reúne o espólio dos jornais desde a sua fundação, em 1854 até o seu fecho, em 2005.

A amostra foi inicialmente estabelecida com o método sistemático, estratificado pelos anos/períodos mais próximos das revoluções do fotojornalismo, com base na periodização proposta por Sousa (2004), entretanto, optou-se por utilizar o método arbitrário de seleção dos anos em função dos objetivos da tese, mantendo a proximidade mas ampliando a amostragem para além da estabelecida no plano de pesquisa.

A observação do contexto fotojornalístico do jornal *O Comércio do Porto* tem por objetivo fazer um “raio-x” das revoluções do fotojornalismo, diante dos períodos próximos e relevantes compreendidos:

Pré-revolução – Experimentação – aproximadamente de 1842 até 1919;

Primeira Revolução - Fotojornalismo Moderno – aproximadamente de 1920 a 1959;

Segunda Revolução – Evolução da Atividade – aproximadamente de 1960 a 1989; e

Terceira Revolução – Digital – aproximadamente a partir de 1990

Desta forma, foram observados exemplares do jornal *O Comércio do Porto* dos seguintes anos:

Pré-Revolução: 1854; 1856; 1889; 1900; 1907; 1910; 1919;

1ª Revolução: 1921; 1926; 1927; 1932; 1933; 1939; 1942; 1945; 1954;

2ª Revolução: 1960; 1965; 1967; 1973; 1974; 1975; 1980; 1981; 1982; 1983; 1985; 1989;

3ª Revolução: 1990; 1994; 1996; 1998; 2001; 2003; 2004; 2005

A amostra corresponde a 23,84% dos 151 anos de publicações, em que foram observados exemplares dos jornais de arquivos diários, quinzenais, mensais, trimestrais, semestrais ou anuais. Destas observações (ver Grelha/Relatório de análise de fotografias, disponível no Apêndice 5) foram reproduzidas (ver CD-rom de Imagens) 2039 imagens como exemplos das variáveis observadas (ver Grade/Variáveis das Revoluções do Fotojornalismo, propostas na teoria de Sousa (2004), disponível no Apêndice 4) e que determinam os principais elementos das revoluções do fotojornalismo. Neste campo, foram identificadas a data e exemplos de imagens, acompanhada por relatório descritivo. O objetivo é apresentar os exemplos dentro da periodização das quatro revoluções, com exemplos que aproximam-se do que Sousa (2004) defende.

Nesta fase procura-se responder às seguintes perguntas de investigação:

- O jornal *O Comércio do Porto* apresenta registros que confirmem ter vivenciado as quatro revoluções do fotojornalismo?
- Estas revoluções aconteceram no mesmo intervalo de tempo proposto pela teoria de Sousa?
- O jornal aproveitou as potencialidades das revoluções do fotojornalismo em seu produto final?

O objetivo é perceber melhor as características das fotografias, captar elementos concretos que certifiquem a existência destas revoluções propostas para além recolher outros dados como: informação da história do jornal; mudanças de gestões; registros de períodos relevantes do sistema político, social, econômico e cultural do país; entre

outros que possam contribuir para um conhecimento mais aproximado do fotojornalismo praticado no jornal *O Comércio do Porto*, praticado no seu tempo.

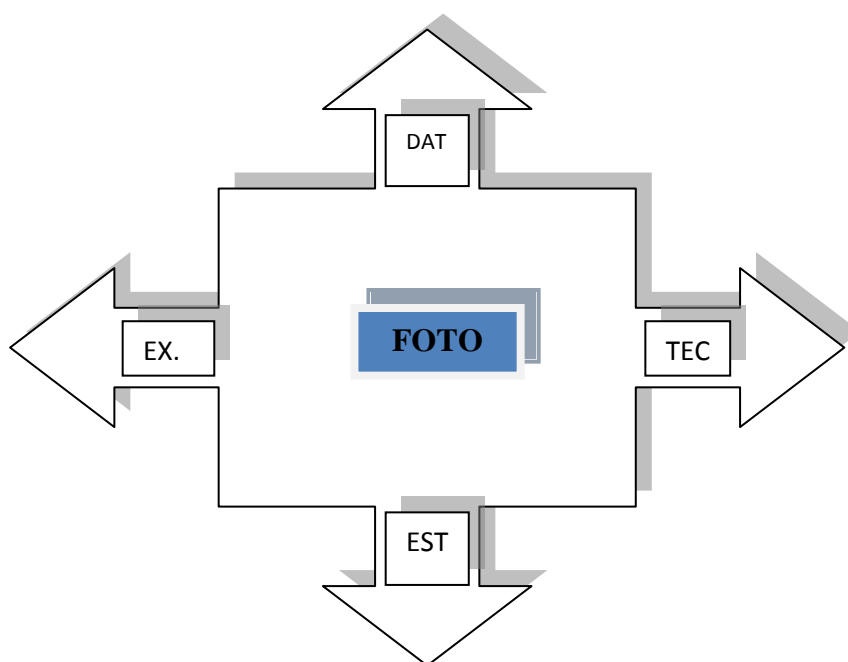
O modelo adotado visa obter uma análise do conteúdo fotojornalístico do jornal através da aproximação da base teórica de Kossoy (1999) para análise de realidades construídas na imagem, observando as particularidades iconográficas e iconológicas carregadas de sentido. De acordo com Gonçalves (2009, p.239):

A análise iconográfica objetiva os elementos da segunda realidade, ou seja da representação construída, da realidade explícita, mimeses de uma pretensa realidade. Neste momento da análise, a intenção é buscar informações sobre o documento, a fotografia, reconstituir o processo que a originou (assunto, fotógrafo, tecnologia, espaço, tempo), recuperar o inventário de informações codificadas na imagem (identificação dos detalhes icônicos que compõem seu conteúdo) e as tecnologias particulares empregadas.

A análise iconológica se volta aos elementos da primeira realidade, compreendida como a mais profunda. Este momento de análise implica no resgate da história própria do assunto e a desmontagem das condições de produção, ou seja, a recuperação dos mecanismos internos que regeram a produção da imagem bem como do processo que resultou em determinada representação.

Através destes conceitos, procurou-se desenvolver uma grelha de análise próxima à proposta por Gervereau (2007, p.101), com descrição, estudo do contexto e interpretação. A aplicação do relatório de pesquisa apontou data e reprodução da imagem correspondente. Na componente da análise qualitativa e documental procurou-se observar em profundidade a área do fotojornalismo, observando a técnica, a estética e a temática.

Tabela 1 : Orientação de análise iconológica desenvolvida com base na proposta de Gervereau



A **tabela 1** está atenta a aplicação da técnica de análise iconográfica do fotojornalismo vivenciado no jornal *O Comércio do Porto*, com parâmetros variáveis propostos na teoria de Sousa (2004) sobre as Revoluções do Fotojornalismo, e constitui-se em: Técnica (TEC.) que corresponde a: nome do emissor (ou emissores); modo de identificação dos emissores; data (DAT.) de publicação (EX. = exemplo/reprodução); tipo de suporte e técnica; formato e localização. Na vertente estilística (EST.), a orientação para o relatório de observação esteve atenta às cores (p&b ou cor) e iconografia.

A grelha tem o mérito de ser aberta, pluridisciplinar. “Deve fazer tomar consciência de que não existe uma “chave” das imagens, que elas não se “lêem” como a escrita, pois as suas características não as podem reduzir a códigos”, segundo Gervereau (2007, p.103). Desta forma, “(...) cada qual deve situar o seu *corpus* analisado e as suas questões em função de seus objetivos específicos”.

Por técnica, a indicação de Gervereau (2007, p.103) é adotar a abordagem pragmática inventariando o nome do emissor, o modo de identificação do emissor, a data de produção (neste caso de publicação), o tipo de suporte e a técnica empregue, o formato e a localização.

A observação estética deve ser composta por grupos no que se refere ao número de cores (cor ou p&b). A temática, neste caso, pode abordar o título e a relação texto-imagem ou texto-legenda, inventário dos elementos representados, símbolos e temáticas de conjunto. A mecânica opta pela captação das imagens nos momentos dos saltos revolucionários, de acordo com a periodização teórica de Sousa (2004), compreendendo os quatro existentes, e outros aproximados, de acontecimentos relevantes no cenário mediático português e mundial.

Na análise iconológica, na linha de Kassooy, o estudo aborda as temáticas e os elementos representados pelas Revoluções do Fotojornalismo como propõe Sousa (2004) e é acrescentado quando salta para o caráter jusante, através da análise e dos modo de produção e difusão.

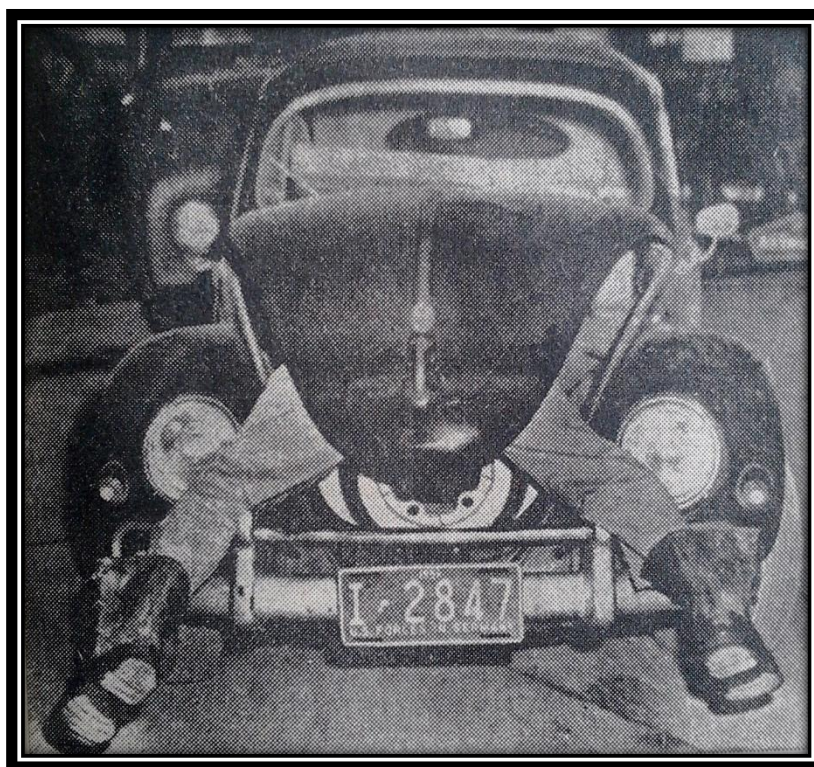


Figura 47.3.; Instantânea publicada no jornal *O Comércio do Porto* em 27.02.1960, Alemanha.

4.2.1.1. Resultado da Análise Iconográfica e Iconológica

4.2.1.1.1. Pré-revolução do fotojornalismo no jornal *O Comércio do Porto*



Figura 48: Capa da primeira edição do jornal *O Comércio do Porto*, publicada no dia 02.06.1854, no formato tabloide.

O primeiro jornal *O Comércio do Porto* (na altura grafado como *O Commercio*) circulou no dia 2 de Junho de 1854, com quatro páginas, no formato tabloide, preto e branco e era vendido por 40 réis. Nasceu durante o sistema monárquico de Portugal, com periodicidade às segundas, quartas e sextas-feiras. O editor responsável era então B.J.U. Murta. As imagens reproduzidas na sua primeira edição são de anúncios publicitários, dispostos na página 2, com desenhos rústicos de caravelas e de caixeiro viajante.

O jornal nasceu da vontade de algumas pessoas que se reuniam “num estabelecimento de mercador da Rua das Flores, pertencente a Manuel Vaz de Miranda” (OCP,



Figura 49: Gravura utilizada na área publicitária do jornal (página 2, 02.06.1854).

02.06.1954), entre elas Manuel de Sousa Carqueja e o bacharel em direito Henrique Carlos de Miranda, que decidiram fundar o periódico. No Porto circulavam os jornais *Braz Tisana*; *Periódico dos Pobres*; *O Nacional*; *O Jornal do Povo*; *O Eco Popular* e *O Diário Mercantil*, *a Monarchia*; *O Porto* e *a Carta* e *O Portugal*, órgãos dos partidos militantes do Norte. O novo órgão da imprensa surge com linha editorial independente, exclusivamente comercial, alheia às questões políticas-partidárias, conforme consta na edição de seu centenário (em 1954).

Durante este período inicial, o jornal utilizava um prelo da marca Albion Press (Inglaterra), datado de 1857, para a produção de seus textos e gravuras, que ainda pode ser visto atualmente em exposição no Museu Nacional da Imprensa, no Porto. Raro pelo seu tamanho e de acordo com informações do Museu Nacional da Imprensa, “a construção de prelos de ferro que se verificou desde o final do século XVIII e início do

século XIX, quer no continente americano (1797), quer na Europa (1795), permitiu a substituição, com evidentes vantagens, das seculares prensas em madeiras em que trabalharam os primeiros sucessores de Gutenberg, como os Elzevir, os Plantin ou os Baskerville. Esta alteração traduziu-se numa maior eficácia do sistema de tintagem, tarefa problemática nas anteriores prensas e conseqüentemente numa melhoria da rapidez de impressão.”

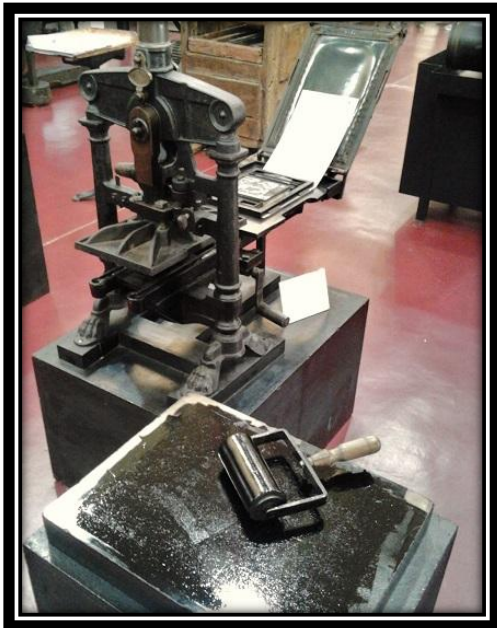


Figura 50: Prelo manual “Printing Press” do jornal *O Comércio do Porto*, exposto na mostra permanente do Museu Nacional da Imprensa (Porto), “Memórias Vivas da Imprensa”.

Ao observar os primeiros exemplares do jornal *O Comércio do Porto* percebe-se desde a gênese à Pré-revolução do Fotojornalismo, entre 1854, quando foi fundado e 1919, quando termina o ciclo da Pré-Revolução, como propõe Sousa (2004), pode-se afirmar que o mesmo não acompanhou o desenvolvimento que se observa nos seus concorrentes norte-americanos e europeus.

Nos primeiros anos não havia fotografias para ilustrar as notícias, somente gravuras de desenhos que compunham a área publicitária do jornal, com raras exceções, como a

encontrada no dia 25.09.1854 sobre o 20º aniversário de morte do Duque de Bragança.



Figura 51: Ilustração de notícia na primeira página do dia 25.09.1854 sobre o 20º aniversário de morte de Sua Majestade Imperial, o Senhor D. Pedro IV, Duque de Bragança.

Em 1856, observa-se que o jornal já vem grafado como *O Commercio do Porto* e a partir de 1857 passa a ter novo formato, saltando do tablóide para o *standard*, ou *broadsheet*, o que veio a valorizar o espaço destinado à imagens. A periodicidade também passa a ser de segunda a sábado. Em 1889, com o título a circular diariamente, o jornal apresenta ilustrações e desenhos somente nas páginas publicitárias.

Na linha editorial do jornal, observa-se que desde o princípio a empresa valorizava o trabalho de correspondentes ou colaboradores no exterior, como o

Brasil, as Províncias e a África Portuguesa, embora não apresentassem fotografias

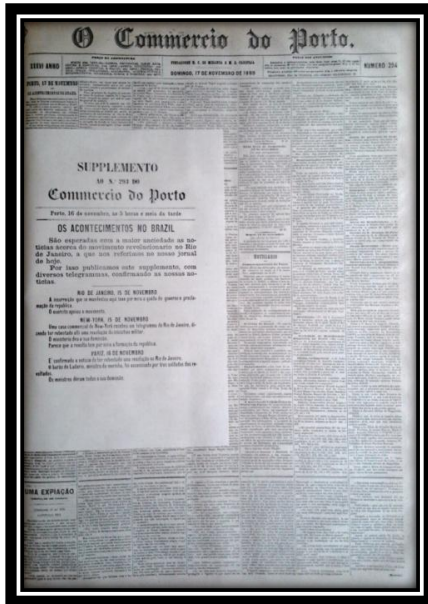


Figura 51: Suplemento encartado com o jornal *O Comércio do Porto* do dia 23.11.1889.



Figura 53: Nesta reprodução temos o exemplo da infografia aplicada no mapa de Portugal para demarcar (faixa em cinza mais escuro) a área em que o fenômeno da eclipse solar poderia ser percebida no país, publicada no dia 27.05.1900.

anexadas em suas peças. Surgem os primeiros suplementos, como da Proclamação da República do Brasil, publicado a 23.11.1889, sem fotos.

No período que compõe a Pré-revolução do fotojornalismo, o jornal *O Comércio do Porto* está claramente voltado à produção de ilustrações para a área publicitária. Não há grandes mudanças neste sentido, mas os desenhos tornam-se mais frequentes e já em 1900 o jornal apresenta um exemplo de infografia, criada em função da eclipse solar próxima

e inserida no mapa de Portugal (ver imagem abaixo). As primeiras fotografias também já podem ser vistas em 1900, entretanto somente na área publicitária.

As primeiras fotografias assinadas no jornal *O Comércio*

do Porto podem ser encontradas no ano de 1907. São trabalhos com créditos a Perez/Porto; José Maria/Viana do Castelo; Fernandes; Medina; Mariné Barcelona, todos com grafia inicial indicativa de “Phot.”. Eram retratos de senhoras, senhores e crianças inseridos em anúncio publicitário da época, com mais rigor e fidelidade em suas reproduções.



Figura 54: Desenho/retrato de uma mulher referente a anúncio das pílulas Pink, publicada no dia 11.01.1900.

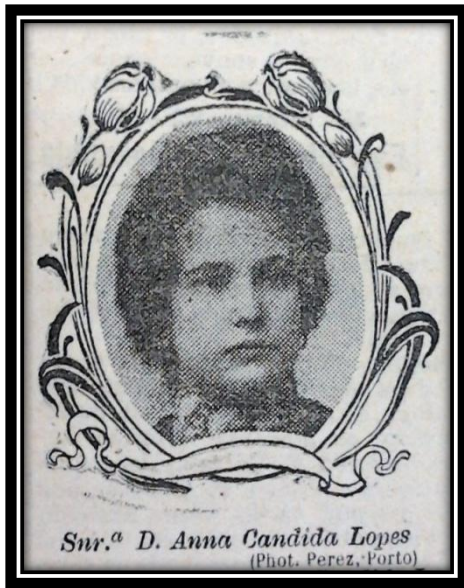


Figura 55: Reprodução de retrato publicitário publicado no jornal *O Comércio do Porto*, no dia 02.02.1907 e que recebe crédito de Phot. Perez, Porto.

Na base do fotojornalismo, como defende Garcia (2012, p.46), o retrato faz parte da retórica do ofício, mas neste caso não se aplica porque está dentro da linha comercial do jornal. No ano de 1907 ainda não era comum o jornal apresentar gravuras na primeira página, mas foi tornando-se mais frequente a cobertura de texto com imagens ilustrativas, como pode ser visto na edição do dia 01.05.1907, que apresenta retratos e ângulos arquitetónicos de um empreendimento, assinalando

assim as primeiras mudanças observadas. Este

exemplo é o que mais se aproxima do conceito de “reportagem desenhada” apresentado por Sousa (2004, p.188) quando faz referência aos primeiros passos do fotojornalismo em Portugal.



Figuras 56, 57 e 58 - Sequência de três gravuras de notícia sobre armazéns do Chiado definem a valorização para a imagem como estas, publicadas na primeira página do dia 01.05.1907. Retratos de Baaventura Rodrigues de Souza e José Izidro de Campos, além da fachada do edifício.

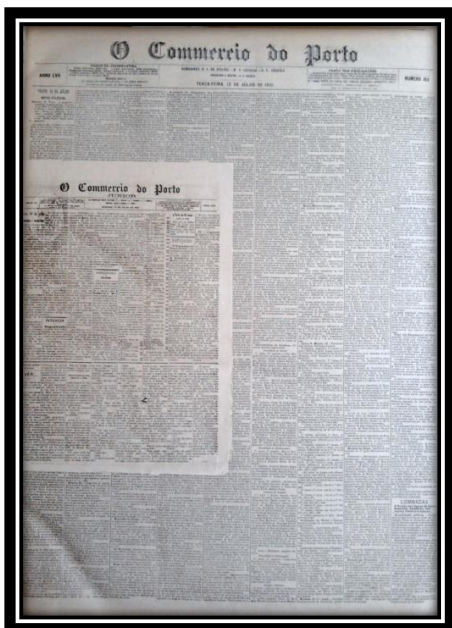


Figura 59: O suplemento Júnior, encartado em formato tabloide no jornal *O Comércio do Porto*, com formato broadsheet, é uma aposta do jornal do dia 12.07.1910, com texto e datado de 10.07.1910.

Outros suplementos do jornal começam a surgir, como o “Júnior”, com formato de 26x38,50 cm, composto por notícias da área econômica, sem cobertura foto-jornalística, somente desenhos em anúncios.

No dia 02.02.1908, o jornal publica a notícia do regicídio do então Rei D. Carlos e de seu filho e herdeiro, Príncipe Real D. Luís Filipe, como pode ser visto na reprodução da retrospectiva do jornal, publicada por ocasião dos 135 anos de fundação, em 02.06.1989.

Assim também são os modelos dos

suplementos, sem imagens, como o da Proclamação da República Portuguesa de 1910, publicado no dia 07.10.1910, com data de 06.10.1910 e que marca o fim da monarquia em seu último estágio, o liberalismo. Neste segundo exemplo (com dois tamanhos), noticiava a Proclamação e o governo provisório liderado pelo então presidente Theóphilo Braga e suas diretrizes.

Paralelamente, o jornal *O Comércio do Porto*

produziu como brinde edições especiais intituladas de *O Comércio do Porto Ilustrado*, a partir de 1893, basicamente com linha editorial comercial, com farto material fotográfico conseguido através da litografia, de acordo com Carqueja (1924, p.119), impresso inicialmente na Companhia Nacional Editora, em Lisboa, e a partir do terceiro número, publicado em 1895, impresso na própria oficina tipográfica do jornal. Esta ideia surgiu após a aquisição, em 1892, de exemplares do *Figaro Illustré*, de Paris, segundo Carqueja (1924, p.119). De periodicidade anual, também foi apresentado em ocasiões especiais como Natal, Páscoa e Carnaval. Como já visto, o trabalho era composto por uma equipa de fotógrafos, entre eles, uma mulher, e revela algumas influências dos movimentos artísticos como a estética da *straight photography* (ou fotografia pura)

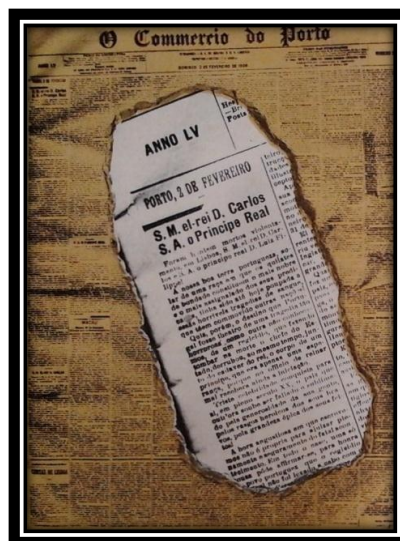


Figura 60: Reprodução da notícia publicada no jornal no dia 02.02.1908 referente ao regicídio, publicada na edição especial de 135 anos do jornal *O Comércio do Porto*, em 02.06.1989.



Figura 61: Clichê “Rubens, Júnior”, de Joaquim Basto, edição de *O Comércio do Porto Ilustrado*, de 1896, página 32.

revelando neste trabalho do *Ilustrado* um avanço na área do fotojornalismo, mas muito longe do praticado nos exemplares do jornal diário.

A gênese ou a Pré Revolução do Fotojornalismo dentro dos conceitos teorizados por Sousa (2004) não se apresenta no mesmo período de tempo no jornal *O Comércio do Porto*. Mesmo em 1919, como é possível observar, o jornal não estava voltado e nem preparado tecnicamente para o fotojornalismo, que já era utilizado em jornais e revistas norte-americanos e europeus, inclusive em Portugal, como a *Revista Illustrada*, de 1890 e

Ilustração Portuguesa, de 1910, indicada por Sousa (2004, p.186). Mas é pertinente refletir que apresentava inclinação para iniciar o processo - tendo a publicidade como alavanca -, através de seus retratos (gravuras) e ilustrações e dos investimentos em maquinário anunciados, como Carqueja (1924, p.17) explica em seu livro comemorativo aos 70 anos de fundação do jornal, e que pode ser conferido, por exemplo, com a alteração em seu formato tabloide para standart, em 1901, através da máquina de reação Marinoni, e em 1913, a Eureka, maquinário de impressão com papel em bobinas.



Figura 62: Lacunas na edição do dia 19.01.1919.

Outro aspecto que salta aos olhos nos últimos anos do período que compreende a Pré-revolução do

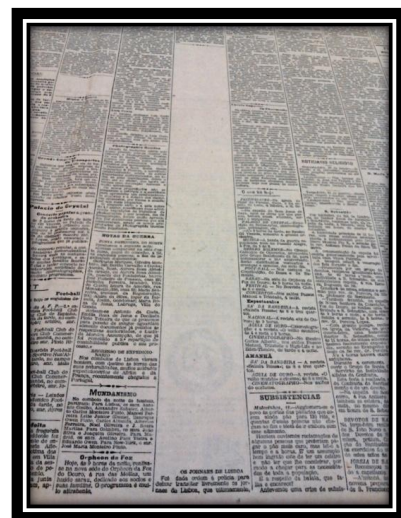


Figura 63:: Lacuna em coluna do jornal *O Comércio do Porto*, em 19.01.1919.

fotojornalismo são as lacunas nas páginas de alguns exemplares, como por exemplo do dia 19.01.1919, na qual inicialmente pairou a dúvida se foram notícias e imagens “censuradas”, ou soltas das páginas durante a composição, montagem e impressão. Recorre-se aqui ao

esclarecimento de Alves (2014, p.66) sobre a Imprensa no período da I República, que trazia a reboque a Censura da monarquia e a herança deixada pelo Governo de Sidónio Pais, através de diversos decretos, publicados entre 9 de Janeiro e 13 de Abril de 1918, como o licenciamento prévio e a possibilidade suspensão de artigos por motivos vagos como o recurso a “linguagem despejada”, como explica Sousa (*cit.in* Alves, 2014, p.66).

No sentido oposto de algumas publicações que nasciam e começavam a ganhar força na Imprensa portuguesa, em virtude da “forte expansão” registrada nas três últimas décadas da monarquia, como explica Alves (2014, p. 64), neste período da I República o que se observa é uma retração do jornal *O Comércio do Porto* em termos de imagem, inclusive na área publicitária. Os estilos e técnicas avançadas na pré-revolução do fotojornalismo, propostos por Sousa (2004), não estão aplicados no jornal diário entre 1854 e 1919.

4.2.1.1.2. 1ª Revolução do Fotojornalismo no jornal *O Comércio do Porto*

Embora a *National Geography* esteja na vanguarda da inserção do fotojornalismo colorido na imprensa mundial, já em 1907, de acordo com o registro historiográfico de Sousa (2004), o jornal *O Comércio do Porto* apresenta registros de cor nas letras, em 1921, em pequenas chamadas publicitárias, depois experimenta colorir as fotografias no processo de impressão, e somente incorpora a cor no fotojornalismo no período que compreende a 2ª Revolução.

O registro da participação de correspondentes internacionais no jornal *O Comércio do Porto* pode ser observado no lote de 1921, onde aparece o crédito do autor em nota de Inglaterra assinada por J.C. Mardel, de Londres, embora sem o apoio de imagens, de



acordo com a reprodução a seguir



Figura 64: (esq) apresenta a cor vermelha na impressão de 1921, bem como a Figura 65 (à dir) apresenta crédito do autor nas peças dos correspondentes estrangeiros (02.06.1921).

No momento em que o fotojornalismo europeu e norte-americano caminham para o



Figura 66: Linha editorial comemorativa privilegia a ilustração e a cor nos títulos, com na edição do dia 01.01.1926.

aperfeiçoamento e a valorização profissional, com equipamentos portáteis, fotografias a cores e acompanha a emergência de agências de notícias e imagens para difusão e proteção do trabalho, referenciado na pesquisa historiográfica do período que compreende a 1ª Revolução do Fotojornalismo, o jornal *O Comércio do Porto* apresenta tendência em valorizar desenhistas e ilustradores, não deixando de ter, apesar disso, seus registros que são tão

importantes quanto os demais, como por exemplo a riquíssima ilustração que ocupa quase página inteira, assinada por António Ferreira (Lisboa), que abre a edição do 1º de

Janeiro de 1926, com direito até a mancha d'água e título em azul.

No lote de 1926 é possível observar que o jornal apresenta maior empenho na cobertura



Figura 68: A fotografia posada, assinada por Off. *O Comercio do Porto* (01.01.1926), já aparece logo nos primeiros anos da década de 20, tardiamente e no período da 1ª revolução do Fotojornalismo.

foto-jornalística, mesmo que de maneira tímida, com uso contínuo de retratos, ilustrações e infografia.

Figura 67: (abaixo) A infografia é um dos fortes apelos visuais e informativos no jornal, como este exemplo da torre com bobinas de papel comparativa à Torre dos Clérigos, do Porto, na edição do dia 01.01.1926, revelando vanguarda neste tipo de comunicação.



Figura 69: A fotografia de arquitetura, linha do movimento de Bahaus, pode ser percebida no jornal *O Comércio do Porto* já na primeira edição de 1926 (01.01.1926).

Dentro do período que compreende a 1ª Revolução do Fotojornalismo, proposta por Sousa (2004), o jornal *O Comércio do Porto* começa a dar sinais efetivos da publicação



Figura 70 Na primeira página do jornal *O Comércio do Porto*, de 26.01.1926, encontra-se um exemplo das fotografias de desporto que passam a valorizar o movimento, em plena ação, saindo do convencional retrato da equipa.

de fotografias em suas edições, como âncora das notícias, abrindo capas. O conceito de movimento e velocidade, que invade a Europa na gênese do fotojornalismo passa a fazer parte do universo do jornal neste momento, mesmo que através de imagens vindas do exterior e que fazem parte do noticiário internacional, representam as evoluções do período moderno.

Embora a foto *glamour* ou a estética do belo possam ter maior força e incidência na 3ª revolução do fotojornalismo, como defende Sousa

(2004), ela pode ser encontrada também em tempos mais remotos do jornal *O Comércio do Porto*, através de reportagens voltadas ao público feminino.



Figura 71: As tendências da moda apresentadas com retratos, adquirem sentido dentro da estética do belo, do *glamour*, com temas mais leves voltados para o público feminino, como o exemplo da edição do dia 26.01.1926.

As foto-reportagens também dão seus indícios na era do modernismo no jornal *O Comércio do Porto*, na qual a linha editorial procura aproximar o leitor de coberturas inéditas, narrativas, como o cortejo da festa carnavalesca no Porto de 1926, com retratos e movimento urbano, com *scoops*, como define Sousa (2004, p.94).

A foto-jornalística, conceito da foto exclusiva e em primeira mão, como propõe Sousa (2004) na Pré-revolução do fotojornalismo é notada na linha editorial do jornal *O Comércio do Porto* durante o período da 1ª revolução e um dos melhores exemplos que se encontram nos lotes de 1926 é o da cobertura do salvamento de carga da embarcação Moneyspinner, no Cabedelo, na qual o jornal apresenta na primeira página duas imagens de grande valor histórico, únicas e em primeira mão. As fotografias para além do aspecto fotojornalístico trazem também o conceito de velocidade incorporados e com excelente resultado aos olhos mais atentos, embora a impressão da época deixe muito a

desejar, mesmo após investimentos neste setor da impressão, conforme referência historiográfica.



Figura 72: Reprodução do jornal do dia 16.02.1926 traz um tratamento especial na cobertura do carnaval com scoops da foleia portuense, com retratos e cortejo.



Figura 73: Imagens exclusivas e em primeira mão das oficinas do jornal *O Comércio do Porto* que apresenta o momento do naufrágio e tentativa de salvamento de um navio nas costas de Cabedelo, publicadas na primeira página da edição de 18.02.1926.

As expedições aéreas da década de 20 também impulsionam os fotojornalistas a novos desafios, como a utilização da fotografia panorâmica, ampla e arrojada, estampada nas grandes folhas dos jornais. Os



Figura 74: Fotografias panorâmicas ganham as primeiras páginas do jornal *O Comércio do Porto*, como estes dois exemplos filtrados do dia 23.02.1926.

planos gerais, tão em voga em de 1915 pelo Reino Unido, chegam aos ares portuenses através do fotojornalismo. São diversos os registros deste estilo Fotográfico no jornal

O Comércio do Porto e aparece com grande



Figura 75: Ilustração e manipulação de imagens que combina fundo com dirigível e em primeiro plano retrato do explorador norueguês Amundsen publicada no dia 24.02.1926.

frequência, logo nas primeiras páginas e dentro do noticiário internacional. A manipulação também se torna visível na apresentação de montagem de fotografias que acompanham as notícias, mas em princípio, parecem seguir padrão artístico de ilustração que não fere os códigos de ética e princípios deontológicos.

A foto sequência que a cronofotografia influenciou, de certa forma, o fotojornalismo



Figura 76: Edição do dia 01.05.1926 em que traz uma sequência de imagens da sinalização policial na inauguração do sentido único das ruas de Londres.

com representações exemplares e com um tempo mais espaçado, obtendo-se resultados razoáveis, é possível ser encontrada no lote de 1926, como no exemplo e que traz uma série de imagens de um oficial do trânsito londrino em plena atividade e com diferentes posturas devido as diferentes ações de sinalização.

O crédito das imagens é da Off. de “*O Commercio do Porto*”.

O jornal manteve sua linha editorial mesmo durante a Primeira República Portuguesa, resistindo às mudanças políticas e acompanhando sua efervescência até um dos maiores desafios, resistir e prosseguir após o golpe militar de 1926, quando Portugal entrou para o Estado Novo, em regime ditatorial que durou, como se sabe, quase 48 anos.



Figura 77 e 78, reprodução da primeira página do dia 29.05.1926 (esq) durante a cobertura do Movimento Militar que instaurou o regime ditatorial de governo, com as lacunas (dir) deixadas pela marca da Censura na capa e nas páginas internas, que refletem o horror que a Imprensa portuguesa sofreu na área da Comunicação Social, como foi visto nas referências historiográficas da tese e no jornal *O Comércio do Porto*. Retratos e *photo opportunities* ocupam boa parte das coberturas do movimento.



O Movimento Militar pelas ruas do Porto ganha cobertura foto-jornalística de destaque no noticiário do jornal *O Comércio do Porto*, e, embora não seja um dos melhores momentos políticos de Portugal, para os profissionais do jornalismo tornou-se um dos maiores desafios no desempenho de suas funções, driblar a Censura, como destacam alguns autores e profissionais que vivenciaram estes difíceis anos. A repercussão do Movimento Militar pode ser observada mesmo antes de ser efetivada, com dados publicados ainda tidos como “boatos”, no dia 28 de Maio de 1926, tendo suas edições posteriores cobertas com as imagens sobre o acontecimento e o desenrolar da situação política do país daqueles dias, tornando-se um referencial documental do Golpe.

As páginas internas neste período apresentam lacunas entre os textos, o que pode ser compreendido como possíveis cortes, comprovando-se a censura. Na linha editorial, a clareza da posição de Bento Carqueja e equipa, destaca, logo na primeira página do dia 29.05.1926, o seguinte posicionamento:

Um movimento militar iniciado ontem, em alguns pontos, está sendo objecto de todas as atenções. É cedo ainda para fazer previsões acerca dos resultados desse movimento. Imparciais e independentes em política, o nosso mais veemente desejo é que se saibam colocar os altos interesses da Pátria acima de qualquer outras considerações e que melhores dias estejam reservados à nossa Pátria.

Este pequeno editorial acima compilado é confrontado logo com as primeiras censuras vividas após o 28 de Maio, trazendo duas lacunas no jornal na sua parte inferior da primeira página e na página dois, mais indícios da Censura sofrida pelo jornal.

No dia 30 de Maio de 1926, o jornal apresenta o seguinte texto e manchete:

Movimento Militar

Não é fácil a tarefa de um jornalista, ao pretender dar notícias exatas dos acontecimentos, através dos mais descontraídos boatos e do régimen de censura.

Ainda assim, à custa de grande esforço e não pequeno dispêndio, tem *O Comércio do Porto* conseguido dar algumas notícias tidas por verdadeiras, segundo a nossa crítica imparcial e alheia a quaisquer preocupações da política partidária.

Hoje, como sempre, a nossa única preocupação é o bem da Pátria.

A partir desta data e até o final desta encadernação do primeiro semestre de 1926 já não ocorrem lacunas nas páginas do jornal. As imagens que se destacam são de tomadas dos militares sem qualquer violência, ou seja, não apresentam a estética do horror dos conflitos ou movimentos, com planos gerais e fechados das ações, que podem ser consideradas *photo opportunities*, mescladas com os convencionais retratos de oficiais.



Figura 79: Devido aos acontecimentos políticos do período, as fotografias dos militares passam a ser constante nas primeiras páginas do jornal, que se empenha em fazer grandes coberturas das movimentações no País, como demonstra esta edição do dia 10.06.1926, com panorâmicas, retrato e planos gerais no género das *photo opportunities*.



Figura 80: O que o jornal classifica como instantâneo poderia ser caracterizado por spot news pois a fotografia é de ação e única, publicada com o crédito de Off. *O Comercio do Porto*, em 02.01.1927.

O instantâneo, a fotografia que vale mais por existir do que pela qualidade que apresenta, é reconhecido na linha editorial do jornal talvez não com o conceito que surgiu, em 1884, na Alemanha. Na edição do dia 02.01.1927, observa-se uma foto



Figura 81 – As pautas protocolares trazem coberturas na qual o repórter procura encontrar um bom posicionamento e ângulo, revisitando com precisão o momento decisivo, como teoriza Cartier-Bresson. 19.01.1927.

intitulada “Um instantâneo interessante”, com o registro de um submarino americano navegando à superfície, embora a fotografia possa estar boa em seu original (o que se tornou impossível conferir devido a falta de acesso ao arquivo fotográfico do jornal) e a impressão deixa muito a

desejar, a foto está muito bem conseguida em termos de enquadramento e velocidade, mas

percebe-se que o jornal quis dar outro sentido ao “instantâneo”, talvez melhor conceituado-o como *spot news*, a foto de ação, única, que surgiu nos EUA. Outro exemplo, encontrado no mesmo lote, publicado no dia 19.01.1927 revela a “escola” que

o jornal vai se constituindo na apresentação de fotografias criativas e que tratam de assunto comuns a Portugal e às ex-colônias dentro dos conceitos das fotografias protocolares, como propõe Sousa (2004), avançando na esfera de correspondentes em diversos pontos do globo.

O exemplo ao lado, revela uma foto que não condiz com a legenda, é encontrado na edição do dia 08.02.1927, quando o Porto vive os momentos do Movimento Militar. A tentativa de registro foi a passagem de um Focker no espaço aéreo da cidade, mas que não mostra Focker algum na fotografia, somente pessoas a olhar para o alto no Largo do Coronel Pacheco, compensada por outra sobreposta na qual aparecem pessoas nas ruas a lerem o jornal portuense sobre as notícias.



Figura 82: Fotografia que procura mostrar avião em espaço aéreo da cidade do Porto, revelando erro de legenda ou do fotógrafo pois não aparece avião algum na imagem, o que não era comum ocorrer. A fotografia recebe uma sobreposição de outra que traz um instantâneo de leitores na rua (08.02.1927).

No dia 10.02.1927 o jornal *O Comércio do Porto* publica numa de suas páginas internas a fotografia da sua viatura alvejada por violenta fuzilaria, sendo abandonada no

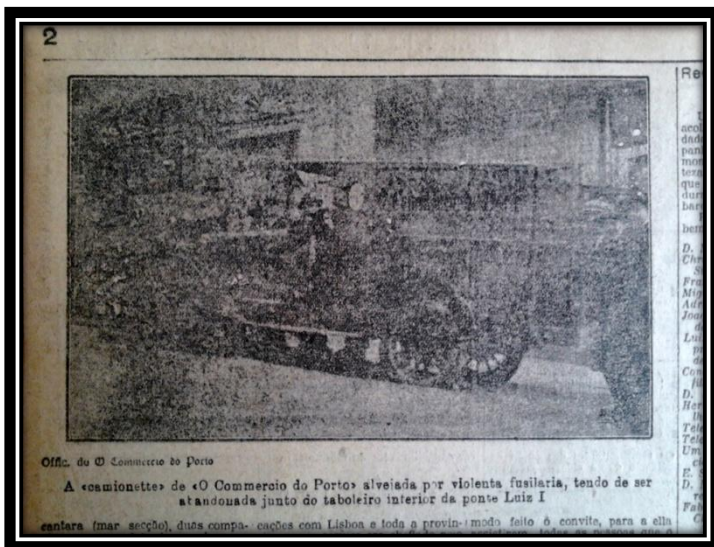


Figura 83: Viatura do jornal alvejada e abandonada no tabuleiro inferior da Ponte D. Luis I na altura da repressão militar no País, o que o público tomou conhecimento no dia 10.02.1927.

tabuleiro inferior da Ponte D. Luis I e revelando a resistência ao meio de comunicação e à liberdade de expressão, entre os acontecimentos que tumultuavam o País todo. No mesmo lote de 1927 é possível localizar uma montagem com fotografia aérea de Hankeu e sua população, publicada no dia 17.02.1927, que traz a influência

da técnica adquirida com as coberturas de guerras, e coloca o jornal na vanguarda de publicações deste gênero fotográfico mesmo não sendo produzida por sua equipa direta de reportagens, como se percebe na fonte da notícia. A montagem apresenta uma narrativa quando incorpora a fotografia de rua e os seus sujeitos, como define Marién (2012, p. 169).

O *glamour*, uma das vertentes da fotografia de moda, é apelo constante no fotojornalismo do jornal *O Comércio do Porto*, como o registro do correspondente em Vigo sobre notícias de concurso de beleza, que traz um forte contraste com as modelos posadas, em plano aberto e na primeira página do jornal.



Figura 84: (esq) Foto montagem de captura de aérea de Hankou (imagem inferior) e a fotografia de rua, de sua população (superior) sobre acontecimentos na China contra os europeus, do dia 17.02.1927.

Figura 85: Misses de Portugal, Luxemburgo, Itália e França na capa do jornal revelam o estilo *glamour* captado pelas lentes de correspondente de Vigo, 17.02.1927



Os acontecimentos de repercussão mundial, como os movimentos hitlearnianos geraram *scoops* e *spot news* no ano de 1932, como por exemplo a do julgamento de Adolph Hitler no tribunal de Moahrt, nas quais o jornal informa serem “gravuras” de sua chegada e durante a audiência. Neste mesmo ano, é possível perceber que a cor, após entrar nos títulos e nos desenhos, ganha mais destaque e antecede o que viria a ser o fotojornalismo colorido no jornal, mas de forma ainda rústica, como toques de vermelho em desenhos, o que não era comum e normalmente reservados à comemorações especiais do País e que



Figura 86: As gravuras do julgamento de Hitler, (22.01.1932).

podiam avançar para as páginas internas.



Figura 87 Dos títulos ao desenho, as cores vão aparecendo com maior frequência em edições especiais do jornal *O Comércio do Porto*, como esta do dia 09.02.1932 aplicada no desenho da primeira página.

Em sintonia de que a política sempre foi uma editoria forte do jornal *O Comércio do Porto*, matéria-prima para os fotojornalistas, as coberturas que tinham como palco a cidade do Porto, sede do jornal, rendiam grandes fotos para a primeira página, com destaque para as visitas oficiais, como por exemplo a do Chefe de Estado, general Carmona, ao Distrito do Porto, publicada em 15.03.1932. Uma sequência de seis fotos, mostra, em sentido horário, foto-reportagem ou *photo opportunities* do percurso do político em diversas frentes da cidade de Vila Nova de Gaia, Matosinhos (Câmara Municipal), no porto comercial de Leixões, túnel da Trindade, horto municipal, maternidade Júlio Diniz e faculdade de engenharia do Porto, com legenda que reforça a cobertura especial do jornal. A primeira página



Figura 88: Exemplo de foto-reportagem ou *photo opportunity* da visita do chefe de Estado, general Carmona, ao Distrito do Porto, publicada no dia 15.03.1932.



Figura 89: A legenda confirma a função de "repórter fotográfico" no crédito da foto mas não revela o seu nome (07.06.1932).

ainda do dia 15.03.1932 traz mais duas fotografias protocolares da sessão solene no Palácio da Bolsa e duas outras do Matadouro Municipal na sequência das reportagem em função da visita do Chefe de Estado. Em edição posterior, do dia 07.06.1932, está explícito no jornal o ofício de "repórter fotográfico", quando fornece crédito de sua autoria, mas não de seu autor.

As fotografias deste período inicial do Estado Novo configuram-se dentro de uma possível estética do “politicamente permitida”, porque as fotografias eram submetidas à aprovação prévia da Censura, como a história registra, mas observa-se que quando lhe favorecia (ao sistema ditatorial do Estado Novo), era largamente aprovada e difundida. A representatividade de notícias com cobertura foto-jornalística de países ligados à Portugal, como Brasil, Moçambique, Angola e outros, faz parte da linha editorial do jornal desde os primórdios, nos quais apresentava colaboração de diversos correspondentes. Neste sentido, avalia-se que esta postura permitia aceder à imagens variadas, de diversos estilos e técnicas, de profissionais preparados para a difusão à longa distância e até mesmo de reproduções terceirizadas, de outras fontes da Imprensa. As influências das linhas do movimento expressionista e de Bahaus, os retratos e fotos protocolares, além das *photo opportunities* e *picture sotories* são comuns neste período, dentro dos elementos que propõe Sousa (2004), e que podem ser observados nestas coberturas.



Figura 90: (esq) Mosaico de retratos de personalidades de São Paulo (Brasil), publicado no dia 17.08.1932, “Mantém-se a situação. Jornalismo Moderno”, um editorial de “A Pátria”, enviado pelo correspondente de *O Comércio do Porto*.

Figura 91: (dir) *Photo opportunities e de ação* da Revolução Constitucionalista do Brasil (9 de Julho a 4 de Outubro), no Estado de São Paulo, com fotos de generais, artilharia e prisioneiros publicadas no dia 17.08.1932.

pelo contrário, apresenta imagens que enaltecem o sistema então sendo instituído em detrimento do sofrimento da minoria oprimida e a ser colocada fora do país, o que



Figura 94: As coberturas de conflitos normalmente não traziam imagens chocantes e de situações de desconforto, muito longe da estética do horror, embora a notícia seja de momentos tensos vividos na Alemanha, só aparecem fotografias dos simpatizantes naz simpatizantes nazistas, (14.03.1933), numa narrativa documental do período.

demonstra uma visão um tanto elitista e tendenciosa de apresentar fotojornalisticamente os fatos do momento. Fica a dúvida se não houve interesse na publicação de outras fotos ou se não houve fotos por falta de cobertura em campo, ao lado dos oprimidos, emergindo uma problemática que fica sem resposta concreta porque não se teve acesso aos arquivos originais do jornal. Logo mais à frente, no dia 17.03.1933, o jornal publica duas *spot news* de estudantes anti-hitlerianos, em plena correria de uma manifestação em Madrid que demonstram a resistência e a cobertura em campo na era modernista.

Figura 95: Estudantes em marcha durante manifestação anti-hitleriana em Madrid são duas autênticas *spot news* da resistência que começa a ser percebida na Europa, publicada no dia 17.03.1933.



Na esfera local, com as movimentações políticas do País, o fotojornalismo vivia grandes momentos em 1933, como se observa na cobertura da posse da Comissão Distrital da União Nacional e, às vésperas do plebiscito português, com a aglomeração de uma multidão em frente à sucursal do jornal *O Comércio do Porto*, em Lisboa, a ouvir dos aut falantes instalados nas ruas os Conceitos Econômicos da Nova Constituição, proferida pelo então chefe de Estado, Oliveira Salazar.

Ainda no lote de 1933 é possível ter conhecimento do período de expansão do jornal *O Comércio do Porto* através da cobertura das suas novas instalações em um anexo, na confluência da rua do Almada com a Elísio de Melo, no Porto. Este pode ser considerado um dos momentos mais fortes do jornal em termos de crescimento estrutural e sólido do seu património, como pode ser observado no exemplar do dia 18.03.1933, que traz uma fotografia da nova sede, como foi conhecido no referencial histórico do jornal através das entrevistas.

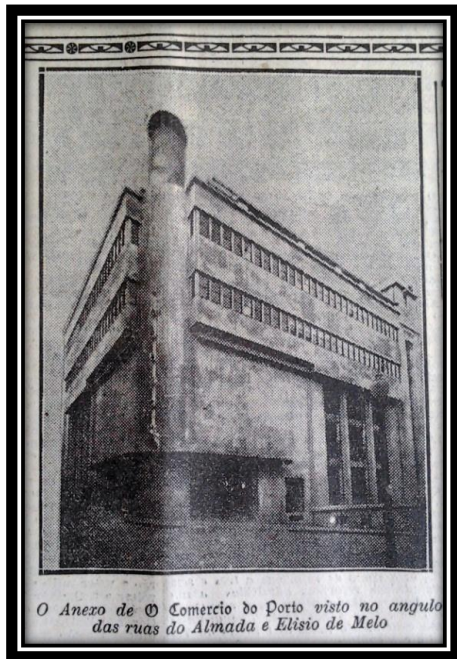


Figura 96: (esq) O anexo do jornal *O Comércio do Porto* entre as ruas do Almada e Elísio de Melo, inauguram um novo tempo e consolidam património, como este registro fotográfico apresenta no dia 18.03.1933.

Figura 97: (dir) Plano geral dos funcionários, detalhes do momento festivo e instalações dos automóveis no subsolo, documentam a nova sede do jornal *O Comércio do Porto* (18.03.1933), confirmando o investimento patrimonial do jornal em plena 1ª revolução do fotojornalismo.

Durante o Plebiscito Constitucional de Portugal, em 1933, o jornal *O Comércio do Porto* empenhou-se em fazer coberturas em diversos pontos do país, apresentando em cada localidade três registros na linha da *straight photography*, clara e concisa como o fotojornalismo tão bem absorveu desde 1890, segundo Marien (2010, p.143). Outro exemplo similar é observado na cobertura da doação de imóvel de Teixeira Lopes ao município de Vila Nova de Gaia, na qual a reportagem traz imagens de vários momentos do evento, como a leitura da doação, a assinatura oficial e o retrato com plano geral dos presentes.

Meyer, o Debussy da fotografia, segundo Marien (2012, p.158), tem como atrativo a combinação do dinheiro e da liberdade estética que oferece o gênero. “Praticamente cada movimento artístico, desde o cubismo, tem sido vivamente representado na fotografia de moda”.

Observa-se maior espaço reservado às fotografias nas páginas do jornal no ano de 1933, com ênfase nas reportagens especiais locais. Neste lote, encontra-se o texto (02.06.1933) alusivo aos 79 anos de fundação da empresa, no qual se pode conhecer um dos mais relevantes registros do seu acervo, com a fotografia do Museu para ilustrá-lo e de que se pode conhecer o seu teor:

Completa hoje O Comércio do Porto 79 anos de existência.

O nosso pensamento volve-se, respeitoso, para os seus fundadores – Manuel de Sousa Carqueja, Dr. Henrique Carlos de Miranda e Francisco de Sousa Carqueja – tendo por insignificante tudo quanto temos feito para manter a sua obra, tão cheia de inteligência, de abnegação, de bondade e patriotismo.

Querendo conservar perene recordação das suas pessoas, bem como memória de factos que se prendem com a existência do nosso jornal, organizamos o Museu de O Comércio do Porto, que hoje patentearmos aos nossos amigos e no qual se reuniram, além de 159 quadros, quase todos de Mestres da pintura portuguesa desde Silva Porto, numerosos objectos que se prendem com a História de Portugal, especialmente do Porto, preciosidades bibliográficas a começar na 4º edição dos Lusíadas, originais de romances de Camilo, Pinheiro Chagas, Arnaldo Gama, etc.

Vai nisto também uma homenagem ao público, a quem O Comércio do Porto está devendo um apoio, levado até ao carinho que muito nos consola e desvanece.

Todo o nosso empenho é – e confiamos em Deus continuar a ser – corresponder à esse apoio e seguir as lições e os exemplos dados pelos fundadores de O Comércio do Porto.

Comprova-se com estes exemplos acima, o cuidado em manter vivo o acervo de obras adquiridos ao longo dos 79 anos de fundação do jornal, espaço que permaneceu ativo até 2005 em sua sede.



Figura 102: O registro fotográfico do Museu do jornal *O Comércio do Porto* que, em 02.06.1933, 79 anos após sua fundação, reunia obras de clássicos da literatura e arte portuguesa.

Os desenvolvimentos tecnológicos podem ser observados através dos exemplos que vão surgindo ao longo da observação do lote de 1939, quando o jornal *O Comércio do Porto* apresenta o registro do primeiro abastecimento entre duas naves em pleno espaço britânico, na edição do dia 06.08.1939, bem como foto aérea e a agilidade do gênero “paparazzi” na captação de uma fotografia do ministro de guerra britânico Hore Belisha gozando férias em Cannes. A impressão dos exemplares também apresenta melhor qualidade no papel e indiretamente na reprodução fotográfica, o que demonstra que o jornal estava alinhado ao nível gráfico dos jornais da época, superando a deficiente posição anterior de reproduções, como foi apresentada na análise da Pré-Revolução do Fotojornalismo.



Figura 103: (esq) Foto publicada no dia 06.08.1939 que traz o momento do abastecimento aéreo sob Southampton.



Figura 104: (dir) Os bombardeiros norte-americanos, conhecidos por “fortalezas do ar” são apresentados com imagem aérea sob Boulder Dam, nas margens do rio Colorado, publicada no dia 13.08.1939, revelando o estilo fotográfico originário de 1858, pelas lentes de Nadar, e aperfeiçoada com as guerras do século XXI.



Figura 105: Registro do dia 21.08.1939 do ministro de guerra inglês Hore Belisha, de férias em Cannes, revela o gênero “paparazzi” da fotografia ao apresentar a intimidade do político.

As fotografias de guerras estão sempre em linha com as notícias de primeira página neste período, como é compreensível, revelando uma Europa preocupada em preparar-se para possíveis ataques. Observa-se também *spot news* como a do ator Tyrone Power durante uma rápida aparição numa sala de cinema londrino, cercado por uma multidão de fãs. E se neste período as fotografias não recebiam crédito além de *Off. de O Comércio do Porto*, ou repórter fotográfico, como foi confirmado.



Figura 106: *O jet set* a gerar imagens únicas como esta do ator Tyrone Power a ser “atacado” por fãs eufóricas é publicada no dia 21.08.1939, uma autêntica *spot news*, como teoriza Sousa (2004)

As charges e desenhos, por sua vez, levam sempre a assinatura de seus autores, o que revela desequilíbrio na valorização dos trabalhos publicados e ausência de padronização, o que o jornalismo contemporâneo e de última geração procura suprir através de manuais de redação e estilo, e padronização de páginas diagramadas eletronicamente.

Nota-se que a linha editorial do fotojornalismo do *O Comércio do Porto* não apela para o sensacionalismo e nem para a foto-choque, mesmo em temas mais dramáticos. Em coberturas do cotidiano, acidente neste período, como destaca Sousa (2004), as notícias que envolvem acidentes automobilísticos, por exemplo, apresenta a prática na preservação de imagens fortes junto ao seu público leitor. Tratam o assunto com discrição, revelando normalmente somente a ocorrência dos danos materiais.



Figura 107: A cobertura de acidentes na seção do cotidiano limita-se quase sempre a publicação dos danos materiais e não traz imagens fortes, uma constante na linha editorial do jornal *O Comércio do Porto*, como este exemplo publicado no dia 28.08.1939

Mais precisamente no final da década de 1930, a II Guerra Mundial desenha-se no cenário europeu e local, através da primeira página do jornal *O Comércio do Porto*. Notícias de França, Alemanha, Polônia, Inglaterra e Itália trazem registros de

acontecimentos que servem de escola para o fotojornalismo ao nível mundial. Oficialmente declarada, a II Guerra Mundial atinge um ápice de imagens não muito dramáticas do contingente humano, além de diversos registos das forças aéreas, navais e exércitos em plena movimentação e alerta. As condições de trabalho dos fotojornalistas de guerra obrigaram-os a saírem em campo com mais aparato de proteção, como o uso de capacetes metálicos e máscaras anti-gás, já nessa altura, como pode ser conferido, entretanto, como ressaltou Marien (2012) sabe-se que muitos

ganhavam muito mal e corriam riscos por conta própria.



Figura 109: Primeira página do jornal *O Comércio do Porto* em 27.08.1939 com notícias em destaque da situação internacional que resultaria na II Guerra Mundial e fotos protocolares.

Figura 108: Em 26.08.1939 o jornal apresenta registro defesa anti-aérea italiana, entre outros países em alerta, uma representação próxima da foto de guerra.



Figura 110: Neste período, o jornal *O Comércio do Porto* não tinha como praxe dar crédito ao autor das fotografias mesmo com imagens que vinham de fora (27.08.1939).



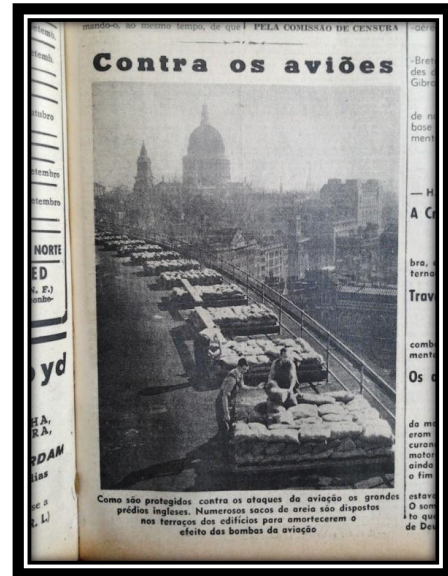


Figura 111: (esq) Primeira página do jornal *O Comércio do Porto* em 04.09.1939 traz a confirmação da Europa em guerra sempre com imagens de oficiais e parafernália de proteção contra possíveis ataques, apelando para os retratos e as tomadas gerais das cidades envolvidas.

Figura 112: (dir) A cobertura foto-jornalística dos momentos mais críticos da guerra na Europa trazem imagens com excelentes ângulos, enquadramentos e composição de cor à linha de frente do jornal *O Comércio do Porto* (04.09.1939), sendo uma “escola” do movimento da nova objetividade para os profissionais da imagem no período, que joga com formas, linhas e contrastes de sombra e volume.



Figura 113: (esq) Oficialmente declaradas as hostilidades entre os países europeus, no dia 05.09.1939 o jornal apresenta como opção de imagem principal uma infografia das forças militares dos países envolvidos.

Figura 114 (dir) Em função dos riscos de vida que enfrentam com a cobertura da guerra, os fotojornalistas são obrigados neste período a incluírem em seu aparato os capacetes metálicos e as máscaras de gás, como revela este retrato e notícia do dia 18.09.1939, que traz um profissional em ação.



Figura 115: (esq) Retrato de soldados britânicos antes da batalha, sorridentes, publicada no dia 29.09.1939, dentro da linha de humor descoberta por Salomon.



Figura 116: (dir) Cobertura em campo de conflito europeu, publicada no dia 30.09.1939 apresenta a aproximação necessária do repórter para obter-se bons registros, como bem definiu Robert Capa.

O lote de 1942 apresenta maior foco em assuntos regionais, da sua gente, do governo, da agilidade de transmissão de imagens de vários pontos do país e ultramar, trazendo sempre os “visas” com a tarja “Este número foi visado pela comissão de censura”. A área do desporto apresenta avanço técnico na captação das imagens, também em espaço na seção, o que vem confirmar a influência que o desporto exerceu nos periódicos desde o modernismo, de acordo com as considerações de Marien (2012) e da própria história do jornal, como se observa.



Figura 117: Edição do dia 20.03.1942 onde observa-se a linha editorial do jornal, voltada às questões de sua gente, como este exemplo de um plano geral das mulheres pescadeiras de Vila Chã.



Figura 118: A censura que se impõe nas edições do jornal são constrangedoras, nota encontrada no dia 21.03.1942.

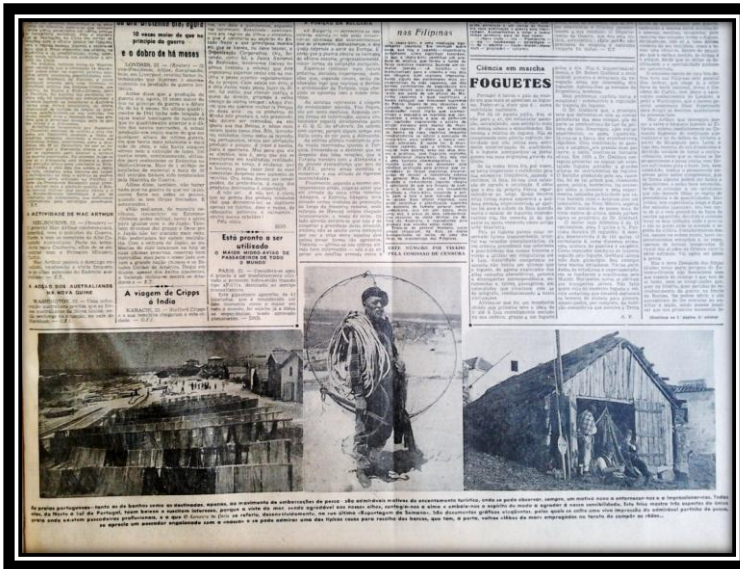


Figura 119: No dia 23.03.1942 o jornal apresenta assunto regional, com fotografias que fazem lembrar o conceito documental norte-americano, que se desenvolveu com o projeto Farm Security Administration.

A *photo history*, muito utilizada pelas revistas europeias desde 1924, também parecem ter

influenciado os profissionais da imprensa ao longo do tempo, como pode ser observado no jornal *O Comércio do Porto*, por exemplo, do dia 30.03.1942 com a reportagem exclusiva do almirante Gago Coutinho, na qual o jornal exhibe além de sua fotografia em

plano americano, fachada de sua antiga residência e a reprodução de um autógrafo exclusivo dedicado à empresa de comunicação.



Figura 120: O estilo da reportagem do Almirante Gago Coutinho parece ter influência dos princípios da *photo story*, na primeira página do dia 30.03.1942.

As coletivas de imprensa, antes mais restritas de se observarem no jornal, começam a aparecer com mais frequência e com certa criatividade na sua abordagem fotográfica, como traz o exemplo da publicação do dia 10.04.1945 de jornalistas portugueses com embaixador americano. Nota-se também a utilização da lente macro, que não se observou nos períodos anteriormente consultados. De acordo com Marien (2012, p.117), a macro/micro fotografia proporcionaram entretenimento a milhões de pessoas e importantes benefícios a espões e científicos desde a guerra franco-prussiana e a Primeira Guerra Mundial, quando os pombos eram mensageiros das micro. A macro se pratica desde a câmara escura, antes que a fotografia fosse divulgada ao mundo e a seguir, foi muito utilizada pela ciência. Marien destaca que a diferença entre a macro científica da macro de entretenimento informativo, frequentemente, vem determinada pelo meio onde se publica.



Figura 122: (dir) A lente macro passa a compor imagens para artigos do jornal *O Comércio do Porto*, como se observa no dia 10.04.1945.

O fim da II Guerra Mundial, anunciada no jornal *O Comércio do Porto* do dia 08.05.1945 traz reportagens especiais que tratam as comemorações da vitória dos aliados desde o exterior até ao espaço nacional. Sob a chefia de redação na responsabilidade do então jornalista Hugo Rocha, o jornal apresenta também um forte investimento nas reportagens da região e em terras longínquas como Macau e Timor. Com uma linha editorial voltada para diversas seções, o jornal em 1954 apresenta uma edição especial

Figura 121: (esq) Foto de reunião com a imprensa, ou coletiva de imprensa, entre embaixador americano e jornalistas portugueses em fotografias protocolares, com certa criatividade, como este exemplo publicado no dia 10.04.1945.



Figura 123: (esq) Capa do jornal de 08.05.1945, dia em que o jornal anuncia a paz na Europa com a rendição da Alemanha e vitória dos aliados, ilustrada basicamente por retratos dos seus heróis.



Figura 124: (dir) Planos gerais do Porto durante as comemorações do fim da guerra são publicadas no dia 08.05.1945 e revelam mais emoção na cobertura local do que as que receberam destaque na primeira página, vista no exemplo anterior.

Na edição comemorativa dos 100 anos de *O Comércio do Porto*, publicada no dia 02.06.1954, mais precisamente na página 33 é interessante observar os investimentos do jornal como é possível constatar através de um anúncio publicitário sobre a máquina cilíndrica Heidelberg, dos representantes Manuel Reis Morais & Irmão, na qual aparece a reprodução fotográfica da máquina e no anúncio consta que “Das 300 unidades já instaladas, 6 trabalham em *O Comércio do Porto*”. Logo abaixo, a fotografia de uma *Intertype* e a frase: “Das 110 instalações já feitas, 7 pertencem a *O Comércio do Porto*”. O jornal fecha a contra-capa com anúncio das máquinas de impressão Koenig & Bauer Wuerzburg, com exemplares no Brasil e Inglaterra. O túnel do tempo traz reportagens sobre os fundadores e conquistas ao longo dos cem anos de existência do jornal. Observa-se que autores consagrados colaboraram com o jornal, consolidado no cenário da Imprensa nacional, onde é possível confirmar organizações políticas e culturais de jornalistas em apoio, como a Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, o que foi destacado na referência teórica desta tese.

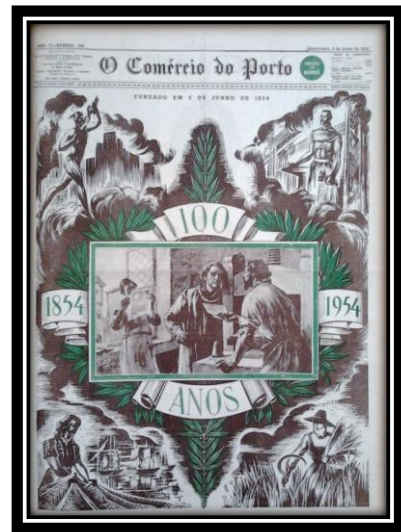


Figura 125 (acima) A capa do jornal *O Comércio do Porto* em seus 100 anos de história traz o desenho para ilustrar a primeira página comemorativa, publicada no dia 02.06.1954.



Figura 126: (esq) A relevância do jornal no cenário mediático português ganha suíte da notícia sobre os seus 100 anos de fundação, publicada no dia 03.06.1954.

Figura 127: (dir) Um registro histórico da homenagem ao funcionário mais antigo do jornal *O Comércio do Porto* no ano de 1954, Alberto Pinheiro Torres, entre a cobertura das comemorações dos 100 anos do veículo de comunicação, publicado no dia 03.06.1954, revelam os heróis muitas vezes condicionados aos “bastidores” da notícia.



Figura 129: (dir) Entre os diversos apoios da sociedade e de entidades portuguesas, soma-se às comemorações evento especial em parceria com a Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, publicada no dia 04.06.1954 ainda na suíte da notícia sobre os 100 anos do jornal.

Figura 128: (esq) O momento em que a miniatura em prata do edifício do jornal *O Comércio do Porto* é entregue ao diretor Seara Cardoso por Domingos Silva, scoop publicada no dia 03.06.1954.



A seção “Reportagem Gráfica” passa a compor as páginas do jornal *O Comércio do Porto* semanalmente, trazendo como destaque assuntos variados e que privilegiam as imagens em detrimento de textos menores. Uma valorização clara do fotojornalismo e de sua importância junto ao público leitor.



Figura 130: Reportagem Gráfica: mais fotos e menos textos, uma linha editorial que privilegia claramente a força do fotojornalismo junto ao público leitor, publicada no dia 03.04.1954.

O que se pode concluir ao analisar este período de tempo que compõe a 1ª Revolução do Fotojornalismo, como propõe a teoria de Sousa (2004), entre 1920 e 1960, é que o jornal *O Comércio do Porto* pode ter entrado timidamente nas evoluções logo no início de sua história, mas recuperou o tempo e as técnicas da gênese ou pré-revolução nesta atual, chegando a

alinhar com os conceitos e técnicas desenvolvidos na área do fotojornalismo. Pode-se confirmar mais à frente, como alguns entrevistados disseram, que o jornal *O Comércio do Porto* foi uma “escola” para muitos jornalistas e fotojornalistas, uma vez que reúne neste processo do fotojornalismo moderno, exemplos de todas as naturezas e conceitos abordados e defendidos por Sousa (2004) e outros autores, como consta na análise.

4.2.1.1.3. 2ª Revolução do Fotojornalismo no jornal *O Comércio do Porto*

De acordo com Sousa (2004), a 2ª Revolução do Fotojornalismo está associada à Guerra do Vietnã (entre 1955 e 1975), na qual revelou-se a foto-choque, ao aumento da concorrência na Comunicação Social em 1960, e novos sistemas como a telefoto por satélite em 1962, o sistema Unifax, o fotômetro incorporado nas máquinas, objetivas novas como a olho de peixe, flashes estroboscópicos, sistema de autofoco e evoluções como o processo da cor mais incidente nos jornais a partir de 1980, até chegar a *still video camera* e 3ª Revolução do Fotojornalismo

Ainda no processo de impressão a preto e branco, o fotojornalismo no jornal *O Comércio do Porto* entra na década de 60 com considerável destaque, embora perca em sua primeira edição de 01.01.1960 para uma ilustração colorida na primeira página, nas seguintes ocupa mais espaço editorial, inclusive com um mosaico que faz uma retrospectiva de 1959 sob o título “O Ano de 1959 através da fotografia”, sem no



entanto adotar o critério de dar crédito aos autores ainda nesta altura.

Figura 131: O mosaico de fotografias publicadas no dia 01.01.1960 traz uma retrospectiva de momentos importantes de 1959, com diversos estilos, desde retratos de personalidades portuguesas e estrangeiras, até fotografias protocolares e descontraídas, com direito a montagem, mas sem crédito dos autores.

Observa-se que o *flash* era uma ferramenta útil aos fotojornalistas para determinadas coberturas e porque o estroboscópico veio ser desenvolvido a seguir, pois com o avanço seria possível redirecionar o campo para o

foco de luz evitando efeitos de sombras, como se encontram em alguns trabalhos publicados antes deste invento. A criatividade em encontrar ângulos mais ousados nas abordagens foto-jornalísticas parece ter dado um salto neste período, pois vai condensando uma maior bagagem de inovações não só ao nível técnico como profissional, que se sobrepõem desde a gênese até este momento da 2ª revolução, desenhando-se um perfil mais claro do fotojornalista em ação.



Figura 132: (esq) Observa-se neste exemplo do dia 03.01.1960 que as sombras do Chefe de Estado e políticos portugueses devem ter sido causada pelo uso do *flash* sem rebatedor, o que o estroboscópico viria a corrigir em seguida.

Figura 133: (dir) A ameaça de nova derrocada das muralhas Fernandinas rende uma fotografia para a primeira página do jornal no dia 04.01.1960, revelando o cuidado do fotojornalista em apresentar a informação com a maior amplitude possível da área e com grande impacto.



A criatividade é uma das molas mestras do fotojornalismo e é fonte inesgotável, há exemplos claros, que chegam de fora, de como um repórter pode abordar uma notícia com grande sacada do olhar, literalmente, assim como um raro exemplar no jornal ao registrar uma notícia sobre olhos artificiais para bonecas fotografando-os na vitrine e



misturado-aos com os autênticos de seu vendedor, o americano Sam Kramer. As *spot news e scoops* podem ser identificados em muitos trabalhos publicados, como a precisão de duas imagens noturnas das erupções do vulcão Kilavea, no Havaí, onde é possível observar a fúria da natureza e o espetáculo do fenômeno com .

Figura 134: A criatividade de alguns repórteres chega a surpreender os olhos do leitor, com fotografias bem elaboradas no seu conceito, saltando para a qualidade da informação e, neste caso específico (19.01.1960) de forma bem-humorada.



Figura 135: As coberturas mais variadas, que fomentam o fotojornalismo com mais aparato técnico, possibilitam bons resultados para o jornal *O Comércio do Porto*, que apresenta com grande destaque exemplos claros das *spot news* norte-americanas (19.01.1960).

Grandes reportagens fotográficas começam a ser uma constante nas edições do jornal *O Comércio do Porto*, exemplos que podem ter sofrido influências também pelo aumento da concorrência neste período, como afirma Sousa (2004), e desta forma, apresentar trabalhos exclusivos. A seção “Reportagem gráfica” consolida-se na abrangência

regional, apresentando excelentes trabalhos inéditos e começa a dar crédito aos seus autores, já em meados de Fevereiro de 1960.

A fotografia colorida “artificialmente”, pois percebe-se que eram retoques com cores em tons pastel, como alguns artistas da época utilizavam em retratos, passa a fazer parte

do jornal logo no início da década de 1960. Os trabalhos dos correspondentes internacionais prosseguem, mas sem envio de fotos.



Figura 136: A fotografia retocada com cores em tons pastéis parece seguir uma tendência nou influência artística própria de retratistas da época, sem contudo perder o seu caráter glamouroso em alguns exemplos, como este publicado no dia 28.02.1960, que também recebe cores em títulos e intertítulos. Este processo antecede a publicação de autênticas fotografias coloridas, como vemos a seguir na evolução da história do jornal *O Comércio do Porto*.

No final de 1960, o jornal recebe do ministro das Obras Públicas, Arantes e Oliveira, a Medalha do Monumento dos Descobrimentos, destinada a comemorar o V Centenário da Morte do Infante D. Henrique e dedicada ao ato inaugural do Monumento dos Descobrimentos, confirmando assim mais um bem para o património histórico que o jornal reunia neste período. Neste ponto é bom salientar que as imagens passam a ter melhor definição na impressão e nota-se que o papel também é de melhor qualidade (comparativamente a lotes anteriores e mais antigos).



Figura 137: Reprodução da frente e verso da Medalha do Monumento dos Descobrimientos, destinada a comemorar o V Centenário da Morte do Infante D. Henriques que passa a fazer parte do espólio do jornal (01.10.1960).

No lote de 1965, observa-se que a seção “Reportagem Gráfica” mantém-se firme, publicando sempre cerca de 4 ou mais fotografias exclusivas sobre o tema, no esforço de apresentar o melhor do fotojornalismo, com diversidade de estilos em cada edição, desta vez observada no dia 09.01.1965 apresenta evoluções aéreas ao reportar paraquedistas americanos em plena ação, o que exigiu do repórter uma carona na aeronave para obter as boas fotografias numa linha muito próxima da *picture stories* que o leitor do jornal *O Comércio do Porto* teve acesso.

Por ocasião do 100º aniversário de um dos fundadores do jornal, Bento Carqueja, *O Comércio do Porto* do dia 06.11.1960 apresenta uma série de artigos sobre sua vida e obra, com narrativa foto-jornalística aplicada em retratos e desenho. Neste resgate, observa-se o lado articulista de Carqueja e seus principais contributos para Portugal através da empresa de comunicação e outras iniciativas e apoios de cunho social e solidário à casuas nobres, como a criação de creches, bairros operários, escola móvel agrícola, como visto na referência historiográfica no capítulo anterior. Júlio Dantas escreve sobre os méritos de Carqueja, entre eles o de ser o “mestre” de muitos jornalistas que fizeram escola no jornal. No desempenho de sua função de jornalista, Carqueja cobria todos os assuntos, desde artigo de fundo, judicioso e esclarecedor, ao suelto, oportuno e convincente, à crônica pitoresca e à reportagem, considerando o jornal como “querida jóia da família”.

Neste especial dos 100 anos do nascimento de Bento Carqueja ainda é possível perceber sua filosofia de trabalho, e dedicação à literatura, eternizando obras como *O Povo Português*, *O Futuro de Portugal – Questões econômica-sociais*, *Política Portuguesa*, e ainda participação na antologia de *Sol da meia noite*; deixando também 5 tomos de economia-política, entre 1926 e 1931, com os temas: *Noções Gerais – História; A Produção; Moeda e Crédito; Comércio, Propriedade, Impostos*; e por último *Questões Sociais*, totalizando 3.401 páginas, com tabelas, gráficos e referências de mais de 515 autores só no tomo I. Há registros de que publicou mais oito livros e opúsculos, sendo o último *Filosofia do Trabalho*, em 1932, de acordo com levantamentos de Ezequiel de

Campos, Augusto de Castro, reportagem que apresenta também fragmentos do capítulo As cidades, de seu livro *Brasil Amado*.



Figura 138: Uma foto protocolar de um encontro histórico dos principais “cabeças” da imprensa nacional, nomeadamente Lopes Vieira (*O Primeiro de Janeiro*), Pedro Bordalo Pinheiro (*Diário de Lisboa*), Eduardo Schwalbach (*Diário de Notícias*), Bento Carqueja (*O Comércio do Porto*), João Pereira de Rosa (*O Século*), Aníbal de Moraes (*Jornal de Notícias*), Caetano Beirão da Veiga (*Diário de Notícias*) e Dias Bordalo Pinheiro (*Jornal do Comércio e Colónias*), datada de 2 de Junho de 1932, reunidos no gabinete do diretor Bento Carqueja no dia 5 de Junho de 1932 e que é resgatada nesta edição do dia 06.11.1960, por ocasião do centenário do jornalista comprova que para além de empresário, Carqueja era também articulista e solidário ao segmento da Imprensa.

Figura 139: Trecho de um dos livros de Bento Carqueja, *Política Portuguesa*, é só um exemplo do vasto legado que o jornalista deixa para a história, publicado no dia 06.11.1960, referente ao seu centenário.

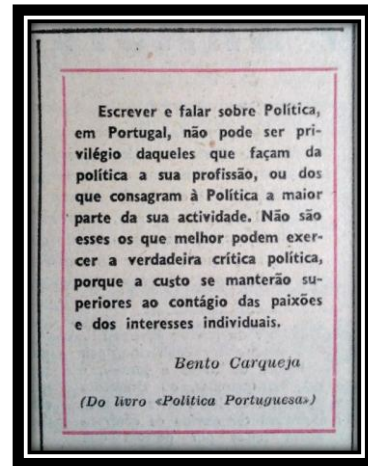


Figura 140: (esq) A seção “Reportagem Gráfica” com espaço garantido no jornal *O Comércio do Porto* pode ser considerada uma excelente escola aos fotojornalistas locais ao apresentar diferentes linhas de trabalho sobre temas variados, como pode ser percebido na edição do dia 09.01.1965.

Figura 141: (dir) Pormenor da reportagem gráfica que traz uma fotografia com um plano geral, revelando o dia-a-dia de um paraquedista americano, na qual nota-se que a aeronave estava já em grande altura.



Figura 143: Nem sempre ousar quer dizer acertar, neste exemplo o instantâneo registra a defesa do guarda-redes mas compromete o equilíbrio do campo de visão pois não existe um campo de futebol em terreno inclinado, o que pode parecer excesso de influência do movimento surrealista (11.01.1965)

Figura 142: O que percebe-se nesta cobertura é que a rotina de trabalho pode levar um repórter a vivenciar momentos que exigem mais sangue frio e preparo na cobertura de assuntos que não são comuns no dia a dia (09.01.1965)

Por outro lado, a ousadia de alguns repórteres às vezes pode não resultar muito bem, o que deve se levar em conta que o fotojornalismo obedece mais ou menos a um padrão de qualidade e informação, diferente da fotografia artística.



Em 1965 o jornal *O Comércio do Porto* mostrava porque era de vanguarda, ao publicar uma das primeiras fotografias obtidas por lentes olho de peixe, de origem norte-americana, como demonstra o exemplo. Por outro lado, ao publicar uma série de fotografias sobre a morte de Winston Churchill, por exemplo, que dispensou além da primeira página, mais cinco páginas internas, o jornal também era difusor dos estilos fotojornalísticos adotados pela europa e Estados Unidos em pleno desenvolvimento, na qual o personagem está muito à vontade com as câmaras e deixa-se fotografar em momentos mais inusitados possíveis desde miúdo até tornar-se um grande estadista, em sua vida privada ou pública, mas sempre voltada para a política.

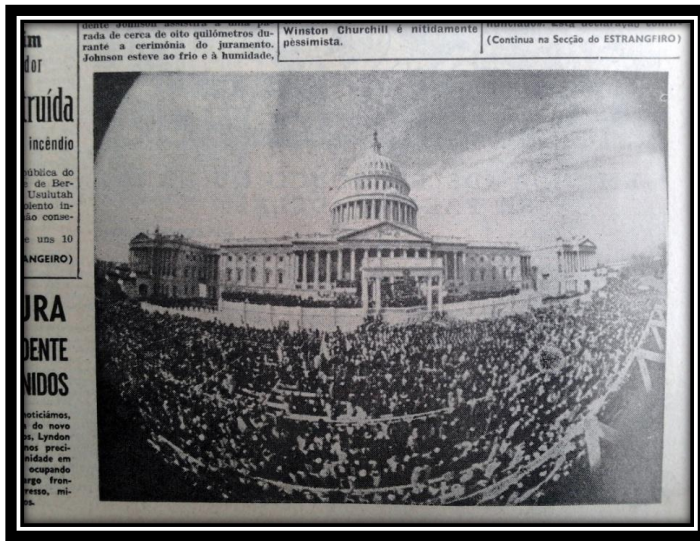


Figura 144: Uma das inovações no fotojornalismo norte-americano foi a utilização de lentes olho de peixe, uma objetiva grande angular que permite visão com 180 graus, embora apresente uma imagem com grande distorção ótica. Ainda hoje é uma opção não muito comum no dia a dia do fotojornalismo, mas que em alguns casos pode resultar muito bem durante uma cobertura. Esta foto foi publicada no dia 24.01.1965.



Figura 145: (esq) A cobertura foto-jornalística sobre a morte de Churchill rende uma *picture story* com muitas páginas do jornal do dia 25.01.1965, gênero que sobrepor-se nesta 2ª revolução do jornal *O Comércio do Porto*.

Figura 146 (dir) Mais uma página dedicada a resgatar os principais momentos políticos e privados cobertos pela imprensa britânica revelam dentro da *picture story* outros estilos fotojornalísticos como o retrato, instantâneos, scops e protocolares, publicadas em 25.01.1965.

Em pleno auge da carreira de Eusébio, observa-se que o jornal *O Comércio do Porto* passa a destinar mais espaço à seção de desportos, apresentando fotografias com boas evoluções técnicas de movimento, lances, momentos decisivos.



Figura 147: (esq) As diversas modalidades desportivas têm bom destaque no jornal e revelam o investimento através de coberturas de jogos em todo o território nacional. (25.01.1965).

Figura 148: (dir) Mesmo com um campo restrito para a criatividade, o desporto apresenta excelentes lances que somente um profissional preparado pode obter (25.01.1965).

Longe do sensacionalismo, o jornal *O Comércio do Porto* chega a publicar em 1965



uma imagem dramática de pessoa morta na capa do jornal, o que destoava totalmente da sua linha editorial no que diz respeito a imagens fortes de crimes, acidentes etc. como a imprensa amarela.

Figura 149: Com uma linha editorial avessa ao sensacionalismo, estranha-se ver a dramática fotografia de um agente norte-americano morto numa escadaria.



Figura 150: A única fotografia que acompanha notícias da morte do revolucionário Che Guevara no lote de Outubro de 1967 é esta na qual aparece um scoop de seu pai e irmão prestando declarações à imprensa, publicada no dia 17.10.1967.

Por outro lado, no lote de 1967, não se encontram as *scoops* ou spot news referentes à morte de Ernesto Che Guevara, político, jornalista, escritor e médico argentino-cubano, assassinado pelo exército boliviano em La Higuera (Bolívia) a 9 de Outubro. A dramática imagem de Guevara morto, vista na referência historiográfica, não está publicada nas páginas do jornal *O Comércio do Porto*. A edição do dia 10 de Outubro já traz notícias sobre a morte, sem entretanto apresentar qualquer fotografia anexa, assim como nos dias

seguintes, mesmo publicada em manchete do dia 11 de Outubro. Somente no dia 17 de Outubro é publicada uma fotografia relacionada à notícia da

sua morte, uma scoop de seu pai e de seu irmão a darem declarações, no dia em que Fidel oficialmente confirma a sua morte.

Confirma-se que a fotografia começa a ser também um grande instrumento de controle em outras áreas, como o registro do tráfego de veículos em

ruas públicas, definidas pelo jornal como verdadeiras “ratoeiras

fotográficas”, um exemplo extraído de cidades alemãs,

que revela o investimento tecnológico alargado na época. Assim como a calça comprida recebeu destaque quando foi lançada para o público feminino, a mini-saia também não fica atrás nas páginas do



Figura 151: (dir) As “ratoeiras fotográficas” implantadas nas ruas da Alemanha revelam o avanço tecnológico a serviço de outras áreas como o tráfego e as infrações no trânsito, apresentada na edição do dia 19.10.1967.



Figura 152: (esq) A ousada fotografia com forte influência do movimento surrealista pode ser percebida nesta fotografia publicada no dia 21.10.1967, quando é lançada a moda da mini-saia.

jornal *O Comércio do Porto*, que no lote de 1967 abre espaço para a nova moda em contraste com as invenções de vietnamitas. O tipo de equipamento fotográfico que circulava na europa é observado numa reportagem do final de 1967, que apresenta o registro de uma greve na qual aparece uma pessoa a empunhar uma câmara.



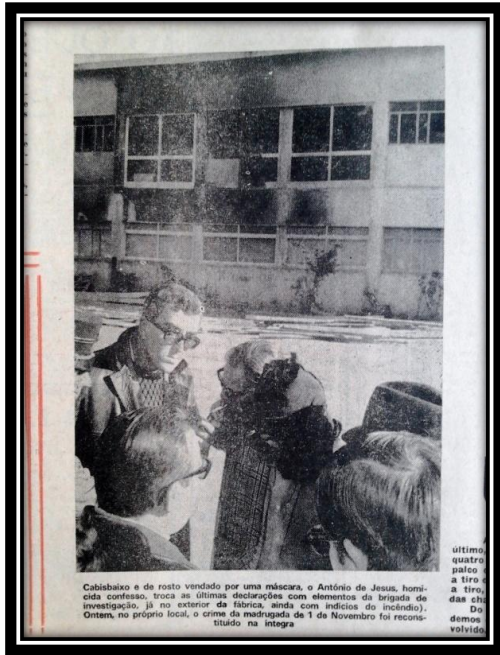
Figura 153: Durante greve de estivadores no porto de Londres, é possível perceber o tipo de equipamento fotográfico disponível na Europa, publicada no dia 07.12.1967.

Em plena 2ª revolução do fotojornalismo, o jornal *O Comércio do Porto* é vendido para o grupo Quina, proprietário também do Banco Borges & Irmão. Esta reviravolta da venda do jornal que pertencia a um grupo familiar para outro é um marco do ano de 1973, conhecido pelo público no editorial “Passagem de testemunho”, publicado no dia 1º de Dezembro. O que se observa é que neste período, o jornal estende o fotojornalismo para todas as seções, ampliando inclusive o número de páginas. As mudanças se observam também no *design* do jornal, apresentando uma diagramação com notícias e fotografias mais amplas.

Figura 154: O novo design da primeira página do jornal *O Comércio do Porto*, observado no dia 04.12.1973, após o jornal ser vendido ao Grupo Quina apresenta fotografias mais amplas diagramadas nos exemplares com o formato standard (46x62 cm).

Embora o crédito de autor continue a não ser padronizado para todas as fotografias publicadas ainda neste período, é maior a incidência de assinaturas que se vai percebendo ao folhear o lote de 1973. Um excelente exemplo de reconstituição através da fotografia mostra-se na edição do dia 16 de Dezembro, por obra do fotojornalista Ricardo Pereira e que traz para o leitor um dos mais diversificados gêneros no campo profissional do fotojornalismo.





último quatro palco a tiro, das chamas do crime. O crime da madrugada de 1 de Novembro foi reconstituído na íntegra.



Figura 155: (esq) Entre a cobertura especial dos fotojornalistas em campo, aparece o gênero de reconstituição de um crime ocorrido em Portugal, que traz imagens exclusivas para o leitor do jornal *O Comércio do Porto*, publicada no dia 16.12.1973.

Figura 156: (dir) O jornal *O Comércio do Porto* apresenta uma reconstituição de um crime ocorrido em Portugal e que revela uma grande produção, com elementos fotográficos que visam auxiliar a compreensão dos fatos e que representa um gênero não muito comum no campo de trabalho do fotojornalismo (16.12.1973).



Figura 157: O trabalho minucioso e perspicaz da reconstituição acima descrita recebe crédito de seus autores, revelando o respeito ao trabalho desenvolvido pelos profissionais do jornal (16.12.1973).

Nos momentos que antecederam a revolução dos cravos em Portugal, observa-se que o jornal *O Comércio do Ponto* apresentava um produto editorial que privilegiava o fotojornalismo com publicações amplas e em todas as seções internas. Na edição do dia 14 de Abril de 1974, por exemplo, a cor já está presente nos títulos, linhas de box e em tiras de Banda Desenhada, como revela o suplemento Hoje. O crédito do autor passa a ser destacado nos artigos deste suplemento e algumas fotografias chegam a receber uma segunda camada de cor, como um filtro, que pode variar as cores como o azul, o rosa, o verde e o amarelo, o que leva a entender que o parque gráfico também deveria estar passando por evoluções ao nível da impressão. Algumas experiências como estas

citadas até pareciam engraçadas, mas outras carregavam em demasia a linha do movimento surrealista, alterando literalmente a originalidade das fotografias.



Figura 158: O suplemento Hoje, publicado a 14.04.1974, apresenta cores em títulos, molduras e até mesmo uma película de cor sobre algumas fotografias, como o rosa e o azul, o que confere uma certa graça talvez por se tratar de uma seção mais da área criativa, como a música.

Figura 159: Ainda no suplemento Hoje (14.04.1974) é possível observar outro avanço significativo em termos de publicação do crédito do fotojornalista junto ao texto, como neste caso o de Ricardo Pereira.

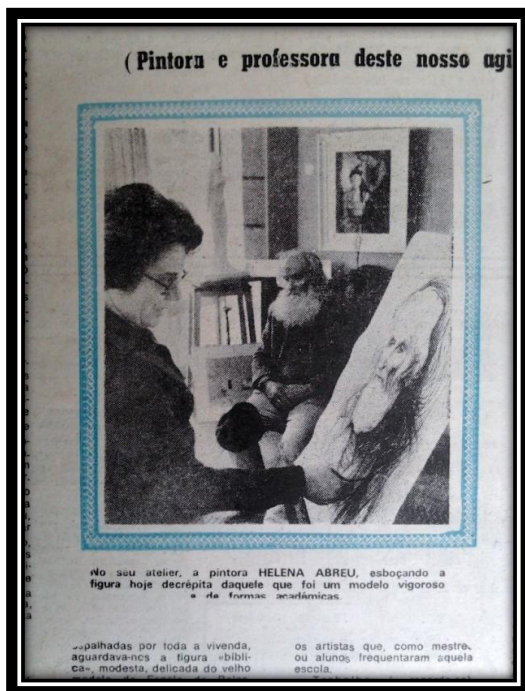


Figura 160: (esq) Percebe-se nesta fotografia (14.04.1974), de Ricardo Pereira, uma grande influência do fotodocumentalismo, aliado à nova objetividade que se destaca pela nitidez, precisão e ausência de manipulação, com boa escolha de ângulo, enquadramento e tonalidades do preto e branco.



Figura 161: (esq) Embora o filtro de cor no processo de impressão não seja uma prática comum para todas as seções do jornal *O Comércio do Porto*, começa a ser cada vez mais constante nas de cultura e desporto, o que em alguns casos pode assumir um caráter mais surreal porque na verdade é manipulação pura do original, como este exemplo do dia 14.04.1974.

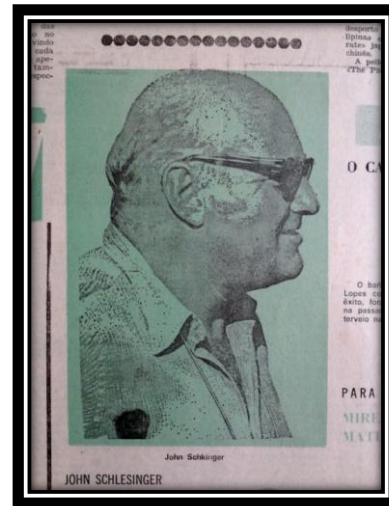


Figura 162: Retrato do diretor cinematográfico John Schlesinger verde (14.04.1974), revela a linha do movimento surreal no processo do fotojornalismo do jornal *O Comércio do Porto* em 1974, a conferir a cor verde ou rosa em retratos.

As coberturas locais apresentam o que de melhor há no fotojornalismo, como o caso do incêndio na Universidade do Porto, que aconteceu em Abril de 1974 e que rendeu boas *spot news* para o jornal, revelando cobertura de categoria no campo do profissional diante de acontecimento trágico.



Figura 163: Nesta cobertura especial do incêndio que aconteceu na Universidade do Porto, publicada em 19.04.1974 uma grande foto com plano geral rende a primeira página do jornal, com foco no edifício em chamas.



Figura 164: Na sequência da cobertura foto-jornalística do incêndio na UP, publicada em 19.04.1974, percebe-se várias *spot news* com linhas de influência e do conceito da nova objetividade, que alia a estética, a nitidez, a precisão e a recusa de manipulação.



Figura 165: (esq) Várias influências podem ser encontradas nesta cobertura do incêndio, publicada em 19.04.1974, com detalhes das ações dos bombeiros em pleno combate, um autêntico scoop do acontecimento, com plano geral do local e detalhes.



Figura 166: (dir) Um leque de spot news nas quais buscam retratar o drama vivido pelos portuenses, com planos gerais, retratos, saltam no seu conjunto para o carácter da picture stories, que são publicadas a 19.04.1974.



Figura 167: (esq) *Spot news*, caracterizada pela ação dos bombeiros em plena atividade, rende uma fotografia que também alia o enquadramento, o contraste equilibrado do preto e branco e uma boa escolha no ângulo da ação, publicada no dia 19.04.1974.



Figura 168: (dir) Aqui pode-se dizer que o teor fotojornalístico atêm-se à foto-choque, apresentando ao público as condições em que ficou parte do imóvel do Porto após o incêndio de grande proporção e que foi publicada em 19.04.1974.



Figura 169: Uma fotografia que tem muito do expressionismo, uma linha de trabalho que está mais voltada à captação de sentimentos e emoções, movimento artístico do início do século XX que pode ter influenciado muitos dos trabalhos fotojornalísticos ao longo da história do jornal *O Comércio do Porto*, publicada no dia 19.04.1974.

Figura 170: O retrato não poderia deixar de constar nesta cobertura, uma quase obrigatoriedade em reportagens de acontecimentos



dramáticos, publicada no dia 19.04.1974 sobre o incêndio da UP.

Figura 171: O trabalho em campo registrado a altas horas da madrugada, revela o esforço que algumas rotinas de produção requerem em acontecimentos nos quais há grande cobertura do jornal, como este exemplo publicado no dia 19.04.1974 sobre o incêndio da UP.



Figura 172: Nesta foto que faz parte da reportagem sobre o incêndio da UP, publicada em 19.04.1974, o fotojornalista registra a atuação do colega repórter em plena ação, com uma *spot news*.



Novamente a capacidade de absorção dos fatos e fotos que marcaram a Revolução dos Cravos de Portugal abrem grandes reportagens no jornal a partir do dia 26 de Abril de 1974, com retratos dos “heróis nacionais” e detalhes das tomadas das ruas pelo exército, da movimentação do povo, da libertação dos presos políticos, uma efervescência da liberdade que avassala os 48 anos de regime ditatorial. O fotojornalismo d’*O Comércio do Porto* não fez por menos, e linha editorial abriu todo o espaço possível para a cobertura não só na região do Porto como em outros pontos do país.



Figura 173: (esq) A primeira página do dia 26.04.1974 celebra a vitória do golpe militar que derruba 48 anos de ditadura em Portugal. Retratos, tomadas gerais das ruas com o movimento do exército e do povo abrem a uma série de reportagens sobre o histórico 25 de Abril, como se poderá observar com mais detalhes nas reproduções a seguir.

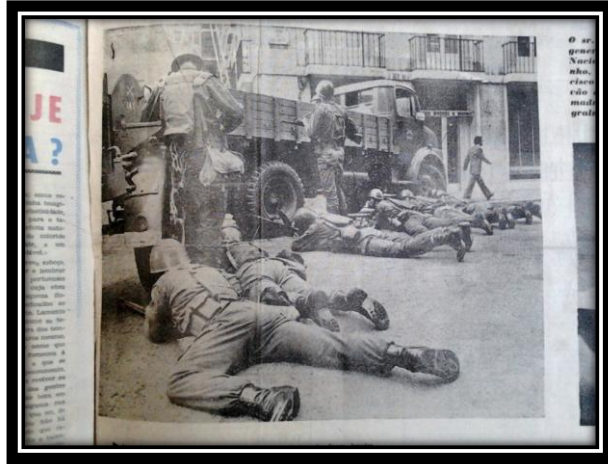


Figura 174: (dir) Planos fechados (26.04.1974) ou abertos da ação do exército nas ruas do Porto geram boas *spot news* da Revolução dos Cravos e revelam o nível profissional dos fotojornalistas, preparados para grandes coberturas.

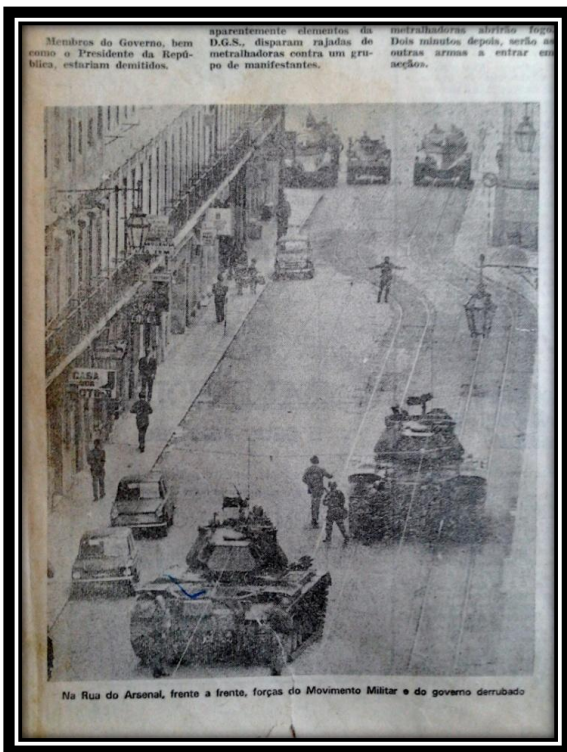


Figura 175: (esq) Um plano aberto (26.04.1974) da movimentação do exército na Rua do Arsenal, no Porto, traz a informação necessária de que a Revolução dos Cravos não chegou a ser marcada pela violência.



Figura 176: (dir) Registro do buraco no Ministério do Exército de onde fugiu o General Andrade e Silva, publicada no dia 26.04.1974.



Figura 177: Plano geral da multidão e dos militares em frente ao prédio da D.G.S., conhecido como “Palácio do Terror”, publicada no dia 27.04.1974.



Figura 178: Retrato com plano normal do público atento aos ofícios sobre os presos políticos de Caxias durante voz oficial de liberdade a todos, publicada no dia 27.04.1974.



Figura 179: O entusiasmo do povo em marcha pela Avenida dos Aliados que foram iniciadas na madrugada do dia 25 traz um plano geral aberto da movimentação, publicada no dia 27.04.1974.



Figura 180: A coletiva de imprensa comandada por militares parece marcar a política de transparência vigente no período, no gênero *general news* - dentro das revoluções propostas por Sousa (2004)-, foto do dia 28.04.1974.

Percebe-se que o lote de 1974 apresenta piores condições de conservação do arquivo, talvez em função de muita consulta destes exemplares, mesmo

assim, o registro de alguns destes momentos ímpares para a história de Portugal podem ser contemplados. O símbolo da revolução, um cano de uma arma com um cravo enfiado na ponta, é publicado no dia 28 de Abril e vem acompanhado do grito poético:

No cano desta arma, uma flor feita bala de paz e de concórdia, de ponderação e do labor que a natureza a si própria disciplinadamente impõe. Deixar emurchecer o símbolo que ela representa neste momento histórico de Portugal, é atolar no charco dos ideais perdidos as maiores esperanças numa pátria melhor.



Figura 181: O símbolo da Revolução dos Cravos, ou ícone, que traz um cano de arma com um cravo em sua extremidade, é visto pela primeira vez no jornal *O Comércio do Porto*, no dia 28.04.1974, uma *feature* de interesse pictográfico, autêntica foto-jornalística que utiliza o recurso do primeiro plano, com um fundo de obra arquitetônica que confere harmonia na informação.

Na sequência do movimento revolucionário de 25 de Abril, o Porto comemora o Dia do Trabalhador com mais garra do que os últimos 48 anos, destacado pela cobertura especial do jornal *O Comércio do Porto*, que não economizou no espaço para a primeira

página do dia 01.05.1974, com direito a continuação nas páginas internas e com o mesmo destaque, como observa-se.

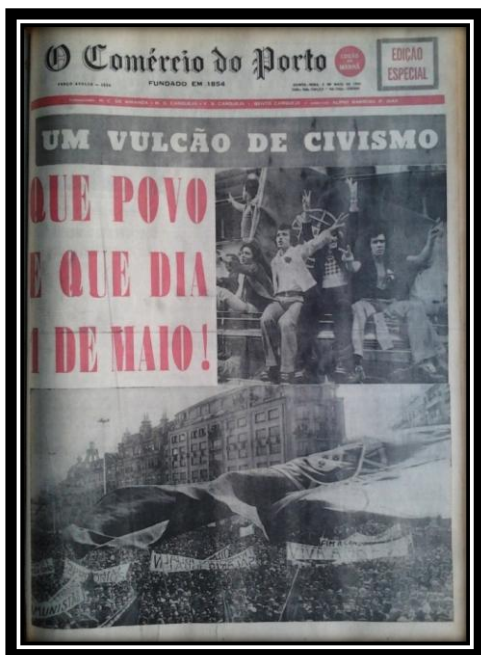


Figura 182: A exaltação ao Primeiro de Maio no Porto abre a primeira página do jornal com um plano fechado de alguns manifestantes e aberto do povo em geral, com um fantástico movimento congelado da bandeira nacional a invadir a imagem de ponta a ponta, revelando o grande sentido jornalístico e de oportunidade como pode ser vista na edição do dia 02.05.1974. As coletivas de imprensa também passam a ser mais constantes nas edições do jornal.

Figura 183: Grandes tomadas das ruas do Porto revelam a euforia das comemorações do 1º de Maio, vivido em 1974 em clima de liberdade, *spot news* memoráveis do período, publicada no dia 02.05.1974.



Figura 184: As coletivas de imprensa passam a ser constantes neste período e aqui está um exemplo do trabalho em campo dos profissionais da época (26.03.1975), neste caso a driblarem o pequeno espaço disponível para a cobertura, como a *photo opportunity*.

No início da década de 80, o jornal *O Comércio do Porto* deixa de publicar seus exemplares no formato *broadsheet* e volta ao formato utilizado no início de sua fundação, tablóide, durante a gestão do diretor Joaquim Queirós e subdireção de Costa Carvalho. O anúncio da mudança de formato é publicado em editorial do dia 31.01.1980 e traz a seguinte justificatição:

Sem jactâncias, antes com a humildade eu a empresa nos impõe, fazemos a nossa “velada de armas” para um cometimento que, nada tendo de transcendental, algum esforço irá exigir de todos quantos trabalham nesta casa.

“Velada de Armas” hoje, porque, amanhã, daremos conta de um trabalho silencioso e feito dádiva e todos os nossos leitores. Amanhã, com efeito, surgiremos com um rosto diferente (agradável desejamos nós que seja), mais “miudinhos” de corpo, é certo, mas em contrapartida talvez maiores em dinamismo de trabalho, mais geniquentos e com mais variedade de leitura. Regressando ao “*tabloid*”, como que voltamos a ver nascer (já lá vão 125 anos!) “*O Comércio do Porto*”. Mas com certeza com outra vida e com uma certa coragem para enfrentar o futuro que, amanhã mesmo, o leitor terá nas suas mãos – um futuro, verás, todos os dias diferentes, pois, se, às sextas-feiras, e para além do noticiário normal, publicaremos páginas especiais de automobilismo, turismo e desporto, aos sábados o motociclismo, espectáculos e religião constituirão, por certo, um apreciado complemento da função informativa de um jornal diário.

Neste lote encontra-se uma interessante reportagem no formato de entrevista, publicada na página 11, sobre os 50 anos do jornalista Alves Teixeira, com um retrato dentro da estética da proximidade, onde concede entrevista ao repórter. Observa-se mais profundamente, através da entrevista, a confirmação do que afirmou o entrevistado Costa Carvalho (ver entrevista no Apêndice 13) no que diz respeito ao início de carreira de muitos jornalistas da época, que aconteciam através de indicações pessoais dos profissionais do próprio setor. Alves Teixeira revela que entrou para o jornalismo, em 1928, por ter inclinação natural pelo desporto e também por boas relações com o então chefe da delegação de *O Século*, atingindo o profissionalismo aos 19 anos de idade.



Figura 185: Em apoio constante ao jornalismo, o jornal exhibe na edição de 31.03.1980 uma entrevista com profissional renomado de Portugal, um retrato que procura o melhor da expressão humana.

Neste período não se observa publicado o expediente do jornal, para além da indicação do nome do diretor e subdiretor, dispostos no topo superior da primeira página, entretanto após a publicação do

decreto de lei nº 513/79, que regulamenta a categoria, existe apenas um crédito de autor (texto) na página 8, de Hugo Rocha, sobre o 31 de Janeiro, após 89 anos. O artigo vem acompanhado de três fotos: panorâmicas do Campo da Regeneração, foto protocolar do major Manuel Gonçalves Pereira, então sargento, e uma estampa dos revoltosos, já publicada anteriormente pela *Revista Ilustrada*.



Figura 186: (esq) O crédito dos autores passa a fazer parte de algumas peças do jornal, como esta assinada por Hugo Rocha, na edição do dia 31.01.1980.

Figura 187: (dir) A “estampa” dos revoltosos do 31 de Janeiro é publicada na Revista Ilustrada e reproduzida no artigo sobre o tema, publicado no dia 31.01.1980, é um recurso ilustrativo comum do jornal *O Comércio do Porto* mesmo na 2ª revolução do fotojornalismo.

Há referência da ficha técnica da área comercial publicada no jornal no início de 1980, bem como condições de assinaturas, abertas a todo o Continente, Ilhas adjacentes, Espanha e demais países europeus, com planos especiais de um mês, três, seis ou doze meses, com valores variáveis, no Porto e na banca o preço do jornal era de 10\$00.

A edição do dia 01.02.1980, com 56 páginas, é publicada no formato tablóide, conforme anunciado pelo jornal no dia anterior e apresenta reformulação gráfica dentro da linha clássica do jornalismo. O “toque de progresso e de modernismo”, destacado pelo então diretor está de acordo com o produto apresentado. A evolução que se observa claramente também é que após o decreto lei de regulamentação profissional, tanto as fotos de capa quanto as internas já apresentam crédito dos autores localizados no início/fim do texto ou alinhado à própria fotografia.

Uma nota elucidativa sobre a mudança de formato do jornal é apresentada ao público leitor na edição do dia 1º de Fevereiro de 1980, conforme pode ser revisto a seguir:

Nota

“O dia foram as camélias e trepadeiras que plantei com meu pai. Poucas vezes, nestes trinta anos, me senti tão vivo, tão certo, como junto daqueles setenta a plantar flores. Porque meu pai, assim magro e assim debruçado sobre a terra, enche de paz e de confiança a inquietação mais desvairada”, escreveu alguns Miguel Torga.

Nós, nesta hora, tal como o poeta, diremos que nunca como hoje nos sentimos tão vivo e tão perto daqueles que fizeram viver este jornal 125 anos.

Ao fazermos regressar ao *O Comércio do Porto*, aos seus primeiros tempos, no estilo e no tamanho, fica-nos a confiança de que a nossa desvairada aposta no futuro deste jornal vai resultar.

A partir deste número, sem deixarmos de estar todos os dias ao lado do leitor de ontem e de hoje, queremos com intensidade, agarrar o leitor de amanhã. Pretendemos que todos aqueles que neste velho periódico aprenderam a ler fiquem com a certeza que outros virão a fazer o mesmo.

O toque de progresso, de modernismo, que nestas páginas possa ser visto, é colocado unicamente – e só –, no querer ser sempre jovem na forma de encarar a vida, não deixando de ser adulto no comportamento de todos os dias.

A nova face de *O Comércio do Porto* é pois uma mensagem de esperança para mais 125 anos de vida. Por isso nos sentimos felizes, felicidade que endossamos a todos aqueles que trabalham nesta casa e, sobretudo, à multidão que lê o centenário e sempre actual jornal do Porto” – Joaquim Queirós (01.02.1980).



Figura 188: O jornal *O Comércio do Porto* retorna ao formato tablóide, com diagramação que privilegia o fotojornalismo, com fotos amplas na capa, mesmo com os tradicionais retratos e planos fechados, utilizando cada vez mais cores em títulos e em boxes de algumas páginas (01.02.1980).

O fotodocumentalismo observado nas edições do jornal *O Comércio do Porto* adquire um considerável espaço de difusão. Neste lote de 1980 é possível localizar exemplos de grande sensibilidade profissional dos repórteres fotográficos, que apresentam trabalhos com fortes características humanísticas e de livre expressão. Os artigos e

reportagens especiais passam a ser assinados tanto para autoria de textos como para fotos.



Figura 189: O fotodocumentalismo, presente desde a gênese do fotojornalismo, através de seu compromisso social, é destacadamente valorizado no jornal *O Comércio do Porto*, como o exemplo de “Documento”, publicado em 01.02.1980. Planos gerais, retratos, planos fechados, ângulos e abordagens que revelam como vivem os deficientes em uma instituição local. A peça é assinada por Isabel Jones (texto) e Orlando Soares e Amadeu Botelho (fotos).



Figura 190: O trabalho dos correspondentes internacionais nem sempre apresentam fotografias para além do retrato do autor do artigo, como encontra-se neste exemplo que traz Carlos Gomes, que escreve do Rio de Janeiro, via Varig. Logo abaixo, ainda nesta edição do dia 01.02.1980 há a seção Factos e Fotos, também a exibir retratos.

As visitas periódicas de estudantes ao jornal *O Comércio do Porto* sempre foram uma constante na sua história, o que pode ser confirmado não só nas notícias como através da entrevista com o chefe do arquivo, Gilberto Pereira que, esporadicamente, os recebia e os guiava. Em nota publicada em 01.02.1980, há de se registrar que as visitas eram consideradas pela direção como algo salutar aos estudantes, inclusive no intuito de desmistificar o papel do jornalista como alguém especial ou diferente dos outros. Reproduz-se a seguir o conteúdo e a imagem que registra:

Aprender à volta do nosso jornal

Diz-nos a experiência que um jornal constitui, para os mais novitos, uma pequena maravilha. Mas eles vêem e sentem, quando nos visitam, que os jornalistas não são homens especiais. Nem os tipógrafos. Nem os impressores. Para além disso, aprendem, à volta do nosso jornal, a concretizar os elementos teóricos com que contactam nas escolas. Mas nós aprendemos também com eles. É que, cada dia que passa, cresce a nossa responsabilidade como jornalistas. E de tal modo que ou chamamos a nós uma atualização permanente ou corremos o risco de não acompanharmos as exigências dos estudantes deste país, como os pequenitos (rapazes e raparigas), da Escola Preparatória Irene Lisboa, que a fotografia mostra em plena visita de estudo, a esta “escola” sempre pronta a recebê-los, para dar e recolher uma válida experiência.



Figura 191: Registro de alunos de escola preparatória em visita ao jornal *O Comércio do Porto* (01.02.1980).

Os lotes seguintes foram observados com atenção à cobertura das duas tentativas de assassinato ao Papa João Paulo II, em 1981 e, coincidentemente, um ano a seguir, em 1982, este ocorrido em Portugal, durante a sua visita.

O primeiro atentado, noticiado a 14 de Maio de 1981, ocorrido no dia 13 de Maio,

na Praça de São Pedro, no Vaticano, o Papa sofreu perfurações no aparelho digestivo ao ser atingido por três tiros de pistola deferidos por Mehmet Ali Agca. O noticiário ocupa a primeira página e mais as páginas 16 e 17, recorrendo ao sistema de telefoto para obtenção e publicação das fotografias, o que é possível certificar-se através das legendas. Não apresenta fotografia do atentado em si, mas de momentos antes, quando o Papa estava entre os peregrinos.



Figura 192: (esq) O sistema de telefoto garantiu ao jornal *O Comércio do Porto* dar a notícia do atentado ao Papa, em 1981, na primeira página da edição do dia 14.05.1981 e ancorar a reportagem especial com *spot news* em três páginas internas da comemoração dos 64 anos de aparição de Fátima, em Portugal. A opção editorial na primeira página optou por apresentar uma *feature* de interesse humano, com saudação do Papa em fundo visivelmente recortado e, logo abaixo, um primeiro plano de um religioso tendo como fundo uma multidão de fiéis em Fátima.

Figura 193: (dir) O tema do atentado do Papa ficou relacionado, nesta edição, com o envio de uma bênção aos peregrinos de Fátima (duas horas antes de ser atingido em Roma), por ocasião das comemorações do 50º aniversário da Consagração de Portugal ao Coração Imaculado (14.05.1981), o que revela uma certa influência do expressionismo na escolha das fotos, amplas e com planos fechados nos detalhes.



Figura 194: Na edição de 14.05.1981, observa-se que a reportagem recorre ao sistema de telefoto para publicar fotografias que auxiliem a cobertura sobre o atentado do Papa com uma *scop* minutos antes de atingido, num plano normal ao abençoar peregrinos, além de retrato e geral de sua visita a Turquia, em Novembro de 1979.

A notícia sobre o segundo atentado do Papa João Paulo II, desta vez em Portugal, em 1980, é revelada em edição através de uma breve nota (sem fotografia que a acompanhe) que também traz uma cobertura especial de sua visita, autêntica *picture story* que ocupa 18 das 48 páginas desta edição, reunindo outras linhas de influência de retratos, fotos protocolares e de multidão. De Lisboa a Fátima, os repórteres que cobriram os acontecimentos fazem-se conhecer na última página da cobertura, 18: Acácio Figueiredo, Aníbal Mendonça, António Fernandes, Brissos da Fonseca, Cabral de Oliveira, Coutinho Ribeiro, Dias Coelho, Fernando Duque, Jorge Vieira, José Albino, José Batalha, José Reis, Luis de Carvalho, Mário António Branco, Mário Branco, Mário Moreira, Marques Valentim, Olga Veiga, Palmira Correia, Santos Martins e Silva Tavares, com maior predominância de repórteres masculinos no quadro geral.

Na página 12 o jornal traz “Versões contraditórias – Tentativa frustrada de agressão contra o Papa”, assinada por Silva Tavares, mas sem fotografia que mostre o flagrante do ato, precisamente ocorrido durante a subida do Papa à basílica de Fátima. É de se destacar as observações que o repórter aponta no artigo e que servem de reflexão sobre como um fato inesperado requer preparo e proximidade dos profissionais que cobrem o assunto:

“Precisamente quando o Papa subia a escadaria da Basílica após a recitação do terço na Capelinha da Aparição, as imagens da televisão, mostraram, com algum pudor, imagens de estranha confusão. Aparentemente, alguém tinha sido violentamente empurrado. Minutos depois, enquanto as câmaras passavam em aspectos do recinto iluminado, as imagens exibiam, em grande plano um indivíduo, ainda novo, de vestes desfeitas, a ser acompanhado pelo exterior. Entretanto a instalação sonora pedia “tranquilidade” e preparava a bênção final do Papa no altar principal. Advinhava-se, pelos rostos e pelos gestos, inclusive de Sua Santidade, que algo de anormal se passara. “

Ao conhecer este relato nota-se também que o jornal não apresentou nenhuma imagem instantânea do fato, embora é reconhecido em seu expediente que lá estava uma equipe, inclusive com fotojornalistas. O jornalista Silva Tavares deixa claro a sua permanência próxima ao Pontífice durante o tumulto que se formou e do cordão de proteção para que saísse do local em segurança. A fotografia que vem na página 12 é a do Papa a tocar o

terço da imagem de Fátima e está relacionada a outro texto aberto na página anterior, 11.

Aprofundando-se na reportagem fotográfica desta edição, percebe-se claramente o peso que a religião ocupa no seio da linha editorial do jornal e como uma visita importante como a da autoridade máxima da Igreja Católica envolve as páginas e a atenção de multidões. A primeira página traz uma fotografia de forte impacto pois, em primeiro lugar, ocupa a página toda do jornal e em segundo porque apresenta o objeto da pauta de forma precisa: o Papa e a imagem da Nossa Senhora de Fátima.

A página 2 apresenta enquadramento fechado na multidão, a saudação do Papa entre a multidão, seguida por uma terceira imagem da rota de sua peregrinação aérea no espaço ibérico. Na página 3 o jornal apresenta um recorte de Igreja em Lisboa e uma do Papa durante discurso, em plano fechado. A página 4 traz a Sé de Lisboa novamente inserida como ícone da visita, e dois flagrantes da chegada do Papa ao aeroporto da Portela, com a tradicional saída do avião e comitiva e entre os representantes oficiais de seu percurso em Portugal, com planos aberto e fechado.

A página 5 é identificada como secção “Especial”, e não “Visita Papal” como as demais, embora o jornal chame na capa as páginas “2 a 18”, como continuidade da cobertura. Trata-se de uma página publicitária, de responsabilidade da empresa Sculparte e traz como produto uma imagem da estatueta comemorativa por ocasião da visita do Papa João Paulo II a Portugal, fundida em prata e bronze.

A página 6 traz novamente uma fotografia da Sé de Lisboa como ícone do assunto. Na página 7 a cobertura avança para uma imagem do Papa entre a multidão de lisboetas em uma das ruas da cidade, tendo sido identificado com um círculo em branco para orientação do leitor. A página 8 e 9 trazem uma reportagem com três fotografias flagradas durante o trajeto do Papa no Rolls-Roice preto, durante o percurso que fez em Lisboa.

A página 10 apresenta um plano fechado do Papa no altar da Sé Patriarcal, em Lisboa, e novamente o ícone da Sé aparecem ilustrando esta e a página seguinte da cobertura. A página 12 já foi aqui descrita porque traz a notícia do atentado que o Papa sofreu em Portugal, com uma foto ícone do Santuário de Fátima e do Papa com a imagem de Fátima. A página 13 é identificada como cobertura da visita em Fátima pois novamente

o jornal apresenta a foto do Santuário como ícone e um plano geral e panorâmico da multidão no lado externo do Santuário. A cobertura do jornal não chega a apresentar imagem do encontro entre o Papa e a irmã Lúcia, na casa de retiros onde ele esteve, como se lê numa *box* da página.

A página 14 só traz o ícone da cobertura em Fátima e a página 15 é totalmente dedicada a reprodução do fragmento do fresco “A Criação do Homem”, pintado por Miguel Ângelo na Capela Sistina do Vaticano: “A mão de Deus dá alma à Adão”. O crédito da publicidade da secção “Especial” é da empresa “Pluritotal”, que tem seu nome impresso no canto inferior esquerdo e de forma gráfica invertida. A mensagem que é aplicada na reprodução é: “Cada dia vivido em Troia é uma alma nova que se sente renascer dentro de nós” .

A página 16 está ilustrada com as duas fotos-ícones da visita do Papa a Fátima, que se repete na 17, acrescida nesta última um plano geral do Santuário de Fátima, com enquadramento central de peregrinos e um plano americano fechado em um autêntico peregrino de Fátima. A página 18 fecha a cobertura apenas com uma foto do Papa vazada no destaque do título da notícia principal, o que demonstra claramente que havia pouca agilidade na cobertura foto-jornalística local de grandes acontecimentos ou falta de espaço pois o jornal certifica um quadro considerável de profissionais mas apresenta poucas imagens exclusivas que poderiam enriquecer a grande reportagem.

Ao folhear as demais páginas desta edição, curiosamente encontra-se mais uma página dedicada à visita do Papa em Portugal, que ocupa quase toda a extensão da 34, na qual quatro grandes fotografias do Papa recebem atenção com planos fechados na multidão, na cripta da Igreja de Santo António e dois “closes” durante orações em Fátima. Infelizmente uma delas apresenta reprodução com ausência de foco, não se percebe por falta de ponto ajustado da impressão ou propositalmente, como escolha do autor.

Embora composta por diversas fotografias, esta reportagem especial sobre a visita do Papa apresenta pouca criatividade na captação das imagens, sendo algumas muito semelhantes em suas tomadas e modelos repetitivos, por outro lado, a capa do jornal é implacável ao dividir a primeira página com duas grandes fotografias de impacto, a superior dentro do mais rigor da *candid photography* e a inferior dentro da foto-montagem.



Figura 195: Capa da edição do dia 13.05.1982 abre a primeira página com uma única fotografia que ocupa a página inteira da vinda do Papa João Paulo II a Portugal, no momento em que esteve diante da imagem sagrada.

Figura 196: O tema do atentado ao Papa ganha novas proporções na edição seguinte, do dia 14 de Maio de 1982, na qual o jornal não economizou na cobertura, apresentando novamente fotografias inéditas de seu percurso desde Lisboa até Fátima, agora com tomadas mais gerais que confirmam a multidão de fiéis que o saudaram, e primeira página com a confirmação oficial e foto-jornalística do padre que cometeu o atentado no momento de sua prisão.



Figura 197: Foto-jornalística do responsável pelo atentado ao Papa João Paulo II ao ser preso e uma *scoop* sobreposta do Papa e da multidão de fiéis, factos que renderam uma grande reportagem nesta edição do dia 14.05.1982.





Figura 198: As mais diversificadas fotografias da visita do Papa João Paulo II a Portugal da edição do dia 14.05.1982 estão nas páginas 16 e 17, nas quais encontram-se exemplos da dinâmica cobertura com *scoops* e protocolares.

Em 1982 o jornal *O Comércio do Porto*, sob a direção de Manuel Teixeira, já apresentava ficha técnica com indicação

dos autores de texto e imagem, entretanto, observa-se uma certa diminuição de espaço para fotografias mais amplas e em maior quantidade. Sabe-se, através das entrevistas, que o ano de 1983 foi importante para o jornal, que teve a sua redação informatizada, mas não o departamento fotográfico, que ainda utiliza o equipamento analógico, de acordo com Jorge Fiel.

O jornal passa a ter um tamanho mais reduzido em 1983 e há crédito indicações dos responsáveis pelo departamento fotojornalístico, tendo Ricardo Pereira como coordenador, além de Acácio Figueiredo, António Fernandes, José Albino, Manuel Ribeiro, Orlando Soares e Ricardo Pereira Júnior.

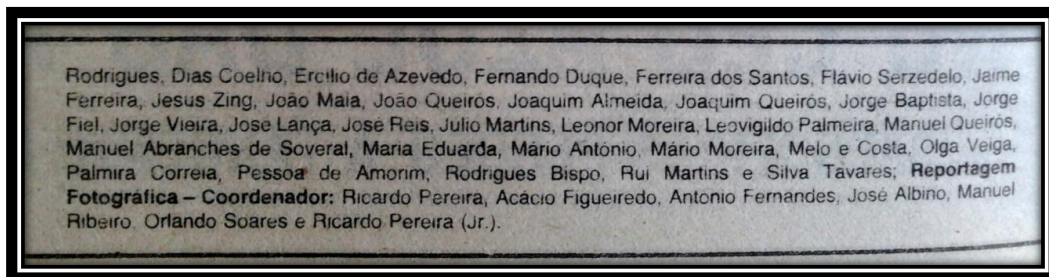


Figura 199: Na edição do dia 12.09.1982 o jornal já apresentava ficha técnica do expediente, inclusive do departamento fotográfico, o que confirma a consolidação na área de reconhecimento profissional dos fotojornalistas da casa.



Figura 200: Reportagens especiais passam a ser mais escassas nas edições do jornal neste período, entretanto, apresentam boa qualidade editorial, como este exemplo do dia 26.09.1982, com panorâmica, plano geral e normal, enquadrados, neste caso, na crônica fotojornalística.



Figura 201: Observa-se uma melhoria na diagramação do jornal, embora nota-se neste exemplo do dia 30.04.1983 que a fotografia perde um pouco do espaço até mesmo na primeira página, que apresenta poucas fotos e em tamanhos reduzidos..

Em 1985, o jornal aposta mais em reportagens especiais, nas quais é possível identificar



picture stories e fotojornalismo investigativo com grande força. Observa-se que a seção do desporto ganha grande dimensão em termos de espaço no jornal, sendo uma área com muita incidência de fotos.

Figura 202: As *features* e reportagens especiais seguem quase um padrão na cobertura, apresentando uma visão geral do tema, com retratos e elementos compositivos que o complementam, como este exemplo de 01.01.1985.



Figura 203: Observa-se a manipulação neste exemplo do dia 01.01.1985, na qual dois políticos têm seus retratos recortados (de maneira pouco cuidada) de forma a coloca-los lado a lado para acompanhar o texto.

Figura 204: Quando o jornal e os jornalistas também são notícias observa-se que a dimensão das fotografias cresce nas páginas, como este exemplo do dia 01.01.195 na qual é possível acompanhar uma spot news da entrevista que o diretor do jornal *O Comércio do Porto*, Manuel Teixeira, concede à Rádio Renascença por ocasião de uma premiação aos seus leitores.



Figura 205: (esq) Nota-se que o desporto é uma das seções que mais crescem em termos de fotojornalismo no jornal *O Comércio do Porto* neste período, ganhando expressão em diversas modalidades, como este exemplo do dia 01.01.1985.



Figura 206: (dir) A linha editorial do jornal apresenta o jornalismo investigativo no seu melhor, acompanhado de foto-jornalística que condensa a informação num único registro, como este exemplo publicado na primeira página do jornal do dia 18.01.1985.





Figura 207: (esq) Na edição do dia 18.01.1985 é possível conhecer o fotógrafo e pintor que pertenceu aos quadros do jornal *O Comércio do Porto*, Platão Mendes, por ocasião de seus 80 anos de idade, com uma foto posada que ilustra seu trabalho como pano de fundo.



Figura 208: (dir) O desporto passa a ter fotografias que ocupam página inteira nas edições do jornal *O Comércio do Porto*, uma aposta com grande área de cobertura como observa-se neste exemplo do dia 18.01.1985.

As festividades do 14º ano do Conselho de Imprensa foram cobertas pelo jornal *O Comércio do Porto* e traz uma foto assinada pelo fotojornalista José Albino na sua cobertura, no Centro Unesco do Porto. Na peça “Escola e Comunicação Social devem estreitar relações”, a observação atêm-se aos percursos que a Imprensa Portuguesa vinha trilhando. Neste sentido, os pensadores de Comunicação apresentavam as suas considerações pertinentes às revoluções que afluíam e o debate indica as maiores dificuldades encontradas em 1989. O Professor Manuel Pinto, da Universidade do Minho, indicava a importância de se incluir, por exemplo, uma disciplina para apreciação crítica dos meios de Comunicação Social nos cursos de formação de professores.

A intervenção mais polémica, segundo o jornal, vinha da parte do Professor José Hermano Saraiva, então diretor do *Diário Popular*. Segundo consta na peça, Saraiva disparava que “os jornais portugueses, embora, em regra, honestos e bem comportados, não são criativos, nem inovadores, nem fascinantes – e isto porque a educação também não o é. (...) – educação e comunicação são dois calcanhares de Aquiles da sociedade portuguesa. Escola e Imprensa fazem-se mutuamente, mas, em Portugal, têm andado divorciadas”.

Aqui tem-se conhecimento da expressão “redação do boi”, que o Professor Saraiva referia como sendo a que exerce uma pedagogia inerte e ultrapassada, pensamento compactuado por Fraústio da Silva, coordenador do Grupo de Trabalho do Ministério da



Educação para a Reforma do Ensino, na constatação da ausência de um jornalismo especializado em educação na imprensa portuguesa. A intervenção no colóquio apontava ainda a necessidade de se criar um sistema educacional que estreitasse os laços com a comunicação social, mesmo em termos de novas disciplinas e pensamento crítico.

Figura 209: Os debates sobre o jornalismo prosseguem na cobertura do jornal por ocasião das festividades do 14º ano de Conselho de Imprensa e colóquio realizado no Centro Unesco do Porto, com foto-jornalística do repórter José Albino (04.06.1989).

O jornal *O Comércio do Porto* noticiava em 1989 a primeira edição do Prémio Luís de Camões, entregue este ano ao escritor Miguel Torga e que traz uma foto-jornalística da solenidade oficial da premiação com plano americano fechado no autor ao lado do presidente da República Mário Soares, que o aplaude, por ocasião das comemorações do Dia de Portugal (10 de Junho). O jornal mantinha aos domingos dois suplementos encartados, o *Comércio Externo*, com 12 páginas, e *Domingo!*, revista com 12 páginas, ambos com cores somente nos títulos da primeira e última página.

Ao folhear o lote de 1989, observa-se que o fotojornalismo utilizava-se demasiado do recurso dos retratos para compor as peças, o que pode limitar um pouco a área criativa dos repórteres. Ainda no âmbito da abertura aos debates da Comunicação, o jornal traz uma interessante peça sobre o Encontro de Diretores da Imprensa Regional, em Vila Real, na qual intitula “Nascem jornais como gafanhotos...”, infelizmente sem fotografia que a acompanhe.

Debruçando-se nesta perspectiva, publicada em 12 de Junho de 1989, sabe-se através desta peça que o pensamento de alguns ícones portugueses era de que “O jornalismo entrou em crise aguda”, como disparava Barroso da Fonte durante o encontro. Como

diretor do jornal *O Comércio de Guimarães* na altura e ex-director de Comunicação Social no Norte, Fonte é implacável: “O país vive hoje ameaçado por uma casta de contadores de histórias, ficcionistas que escrevem muito sem saberem o que dizem. Servem-se do jornalismo sem o servirem. Invocam a verdade para semearem a mentira”, prossegue em sua análise. E aponta um caminho: “Impõe-se, com toda a urgência, a sujeição destes vendedores de banha da cobra a regras seletivas que passem pela coerência, cultura geral, formação académica, experiência controlada”.

O aparecimento de novos títulos no Norte de Portugal chama a atenção aos jornalistas ativos da época, com críticas “face ao baixíssimo índice de leitores”. A importância da imprensa regional no contexto da Europa, que ditava o encontro, teve análises também interessantes, como a sugestão da criação de uma associação de imprensa regional no norte.

A visão do Estado na área política de 1989 pode ser filtrada em artigo no qual o secretário de Estado da Comunicação pronunciava:

A imprensa regional tem uma tripla responsabilidade: tem em primeiro lugar a obrigação de continuar a ser como sempre foi: arraigada à terra ao ser das gentes. Tem, em segundo lugar, a obrigação de atuar como elemento mobilizador das populações. Deve incitá-las no caminho do progresso social, que os tempos de hoje já não dispensam. E tem, finalmente, a obrigação de atuar como elemento moderador: ou seja, a sua vasta sabedoria, acumulada com os tempos, tem de servir de freio às soluções simplistas, que a comunicação social massificada dificilmente pondera e que, não raro, adulam o pensamento aligeirado mas acabam por perder de vista o...homem.



Figura 210: Uma cobertura fotojornalística onde é possível perceber o drible que os repórteres de imagens precisam ter diante de um acontecimento que envolve multidão, registrada na capa do jornal do dia 12.06.1989.

Ao encerrar a pesquisa do fotojornalismo praticado no jornal *O Comércio do Porto* durante o período

que compreende a 2ª Revolução do Fotojornalismo, observa-se que o jornal *O Comércio do Porto* soube aproveitar as mudanças que foram ocorrendo no setor, nomeadamente

na qualidade de coberturas do cotidiano e especiais, ficando somente atrás na publicação do jornal colorido, com exceção de alguns suplementos ocasionais. Os estilos fotojornalísticos ditados pelos principais periódicos da Europa e dos EUA, desde a sua gênese, foram incorporados pelas equipes ao longo destes anos, o que pode lhe conferir um grande valor de memória viva do fotojornalismo português.

4.2.1.1.4. 3ª Revolução do Fotojornalismo no jornal *O Comércio do Porto*

A partir dos anos 90 pode-se considerar que a era digital dominou as principais mudanças no fotojornalismo, tanto no que se refere aos equipamentos, melhor elaborados para o trabalho em campo, quanto a rotina de produção e sua difusão não só no formato em papel como em rede. Como teoriza Sousa (2004, pág. 163), conceitos como o retrato e o fotojornalismo de autor são revigorados, surge a *feature photo*, termo que a Associação Profissional dos Fotojornalistas norte-americanos virá a definir em 1995 como fotos de situações mais ou menos comuns mas de forte interesse humano, intemporais, mas é um modelo que pode ser observado em períodos anteriores.

Os avanços e técnicas provenientes das revoluções anteriores, Pré, 1ª e 2ª, oferecem ao profissional da 3ª revolução e das gerações mais recentes, mais capacidade na obtenção de informações e conhecimentos para atuar com liberdade e criatividade, valendo-se da agilidade no processo de captação, edição e difusão das fotografias jornalísticas. Ganha a dinâmica do trabalho e o leitor.

Sob a direção de Manuel Teixeira, o jornal *O Comércio do Porto* passa a adotar o crédito do autor nas peças, mas sem padronização pois alguns trabalhos aparecem assinados e outros não. Iniciativas ligadas à fotografia e ao fotojornalismo continuam a serem promovidas no País e apresentam um incentivo aos profissionais da área que apreciam este tipo de consagração.

Figura 211: Repórteres fotográficos portugueses participam de uma exposição no Palácio da Bolsa, por iniciativa do Centro de Formação de Jornalistas, apresentando trabalhos publicados e equipamentos utilizados em seus percursos profissionais. Destaque para as fotografias de extrema qualidade profissional de Ricardo Pereira, do jornal *O Comércio do Porto* (01.01.1990), presente nesta iniciativa.





Figura 212: A seção de Desporto é uma das principais a apresentar coberturas especiais no jornal *O Comércio do Porto* (01.01.1990), valendo-se da criatividade, apresentam fotos que puxam pelos momentos decisivos, para além dos lances de bola, como estes exemplos demonstram.

No lote de 1990, encontra-se a publicação do suplemento Encontro, medindo 23x29,5 cm, chega a ter um tamanho próximo de uma revista, com produção integralmente colorida e que faz parte do produto editorial do jornal. O jornal, propriamente dito, leva cores vermelhas e azuis na capa e contra-capas, e em alguns miolos em que estão anúncios publicitários, embora as fotografias nestas páginas sejam mantidas a preto e branco.

O suplemento “Encontro” (edição de 07.01.1990), apresenta no seu expediente a indicação da tiragem de 52.800 exemplares, uma produção editorial da Novosmeios Comunicação, que não pode ser vendido separadamente do jornal. Com 56 páginas, Encontro segue uma linha editorial mais jovem na qual as fotografias são distribuídas dentro de um *design* que as valorizam, em harmonia com textos mais “leves” e elaborados da área cultural, com forte tendência ao culto do *glamour* fotojornalístico do *jetset*.

Figura 213: O suplemento Encontro, do jornal *O Comércio do Porto*, dentro do que há de mais atual na 3ª Revolução do Fotojornalismo, apresenta um conteúdo colorido e dentro dos padrões do *glamour* fotográfico (07.01.1990), embora o jornal mantenha neste período as suas páginas sem o avanço tecnológico da cor nas fotografias.





Figura 214: A foto *glamour* que tanto ocupa a imprensa cor-de-rosa é a principal vertente das coberturas foto-jornalísticas da revista Encontro, do jornal *O Comércio do Porto* (07.01.1990), de acordo com a teoria de Sousa, muito evidente na 3ª revolução do fotojornalismo.

A queda do muro de Berlim, que sabe-se ser um marco para a história mundial e que Sousa (2004, pag. 163) referencia logo no início de sua tese no que diz respeito à 3ª revolução do fotojornalismo, está registrada no jornal *O Comércio do Porto* de forma poética. Abre a capa do jornal do dia 03.10.1990, com uma expressiva foto de quase meia página de pessoas a saudarem o acontecimento mas que não apresenta referência do local, ou seja, em Berlim. A edição traz nas páginas internas, 10 e 11, um retrato de Helmut Kohl e uma foto de um afetuoso abraço, mas o muro a ser derrubado não se vê em momento algum, variações que poderiam ter sido melhor exploradas pela cobertura jornalística das agências Reuter/Lusa, enviadas via telefoto. Entretanto, compreende-se a escolha do editor em apresentar uma imagem de forte impacto emocional para registrar o acontecimento aguardado por anos e gerações. Nota-se também, em alguns casos, uma falta de sentido de oportunidade fotojornalístico, com mais criatividade e ousadia em sua elaboração, que afeta visivelmente a qualidade do jornal. No lote de Outubro de



Figura 215: A notícia da queda do muro de Berlim é destaque da primeira página do dia 01.10.1990 e apresenta forte impacto emocional do acontecimento através do fotojornalismo.

1990, o jornal apresenta tiragem de 32 mil exemplares, o que já representa uma acentuada queda em comparação à última verificação de 52.800 exemplares, em Janeiro do mesmo ano e que vem confirmar a teoria de Lima sobre a tendência de perda de força do jornal neste período, e também do ex-diretor Manuel Teixeira, como foi visto, que indica o declínio de tiragem do jornal *O Comércio do Porto* após a sua saída.



Figura 216: (esq) Redundância na abordagem fotojornalística (03.10.1990).



Figura 217: (dir) A *photo illustration*, uma das tendências da 3ª Revolução do fotojornalismo, não parece ser um conceito adotado neste caso que não apresenta criatividade na elaboração do tema (03.10.1990).



Figura 218: (esq) Reportagens com aspecto de coluna social, ou *foto glamour*, de cimeira desportiva (14.10.1990).

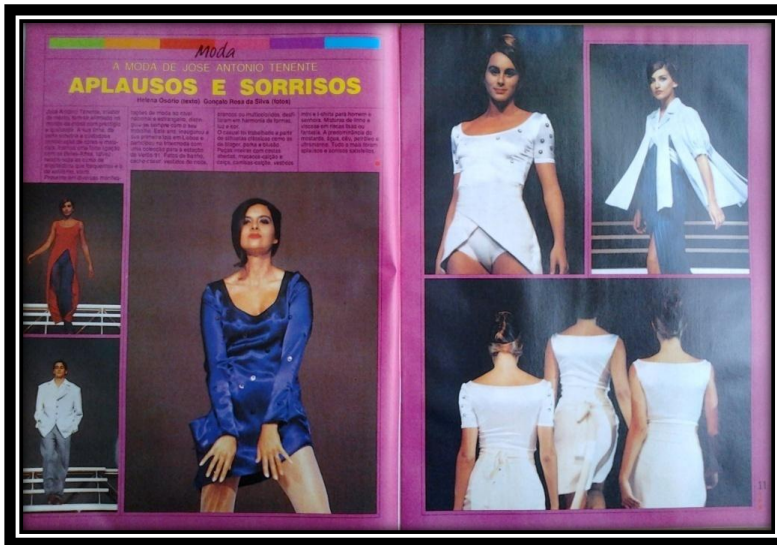


Figura 219: O suplemento Encontro traz fotografias mais descontraídas em seções voltadas para a moda, cultura, variedades e acontecimentos sociais dentro de uma linha editorial arrojada, com diagramação e recursos gráficos de impacto, 100% colorido (14.10.1990).

Figura 220: Sob a coordenação de Onofre Varela, o suplemento Encontro, colorido, contempla a banda desenhada e fotografias do jetset com design arrojado em sua diagramação (14.10.1990).



A observação do lote de 1994 encontra o jornal *O Comércio do Porto* com algumas páginas coloridas em suas edições, nomeadamente a primeira página e em poucas páginas internas. Esta evolução, que teoricamente aconteceu em periódicos europeus e norte-americanos já na 2ª revolução do fotojornalismo, conforme foi visto, acontece no jornal somente neste período que compreende a 3ª revolução. Entretanto, a fotografia originalmente a cores, ou o negativo colorido já era utilizado no jornal antes deste período, como afirmam alguns dos entrevistados, entretanto, a foto era publicada a preto e branco, por razões que se desconhecem, mas que possivelmente são de ordem técnica (gráfica) ou empresarial, visto que os suplementos já eram impressos 100% a cores em 1990, conforme registros aqui apresentados e que se acentuam em gestões futuras, como será ser demonstrado mais à frente.

Apostando num produto editorial com melhor qualidade gráfica, o jornal *O Comércio do Porto* reduz ainda mais uns centímetros aos seus exemplares em 1994, agora dimensionado em 29x41 cm, quase do tamanho de uma revista. Sob a direção de

Alberto Carvalho, as páginas deste ano apresentam boa qualidade de produção foto-jornalística. Enquanto o jornal reduzia cada vez mais o seu tamanho, ampliava a sua atuação em termos de delegações no País, o que se pode considerar que a empresa estava distribuída geograficamente no território nacional com o seu modelo de negócio.



Figura 221: Se em 1990 o jornal *O Comércio do Porto* era impresso a preto e branco e levava cor somente nos títulos, em 1994 os exemplares já utilizam o processo a cores na impressão de algumas páginas, a primeira e algumas internas (01.06.1990).



Figura 222: O modelo de negócio em 1994 ampliava a atuação do jornal com delegações em alguns pontos de Portugal, como é possível observar nesta publicação especial de 01.06.1994 que dispensa sete páginas exclusivas para divulgação dos novos pontos, bem como depoimentos de seus coordenadores

Figura 223: Estrategicamente, as novas delegações do jornal *O Comércio do Porto* ganham reforço com depoimentos em diversos pontos do País, elencando as facilidades que o investimento seria diretamente responsável (01.06.1994)





Figura 224: Para aproximar ainda mais o leitor do jornal, *O Comércio do Porto* reúne declarações também de seu público na produção da reportagem especial sobre as novas delegações distribuídas pelo País (01.06.1994).

Ainda no ano de 1994, quando o mercado disponibilizou os primeiros equipamentos digitais no campeonato mundial de futebol, conforme referência historiográfica, encontra-se no jornal *O Comércio do Porto* importantes registros que elevam a qualidade de impressão na editoria de desporto, apresentando fotografias com melhores definições.



Figura 225: A área do desporto produz reportagens especiais em campo e apresenta uma linha do fotojornalismo de ação (18.06.1994).

Embora o desporto tenha sido uma área na qual o fotojornalismo teve picos de publicações em outras alturas da história do jornal, como se observou nas revoluções que antecederam a 3ª, o jornal *O Comércio do Porto* não amplia sua cobertura no mundial de futebol em 1994, limitando-se a apresentar duas ou três páginas diárias. O que salta aos olhos ao debruçar-se neste lote de 1994 é um jornal mais denso, com mais texto do que propriamente alargado no uso da imagem.

No segundo semestre de 1994, observa-se que o jornal *O Comércio do Porto* apresenta forte investimento na publicação de suplementos especiais e temáticos, publicados aos domingos, como “Porque hoje é...Domingo” e “Vinho”, sob a direção de Fernando Pereira Pinto. Retomando a força da imagem, o jornal passa a valorizar o trabalho de autor, através do espaço e do crédito, ou assinatura.

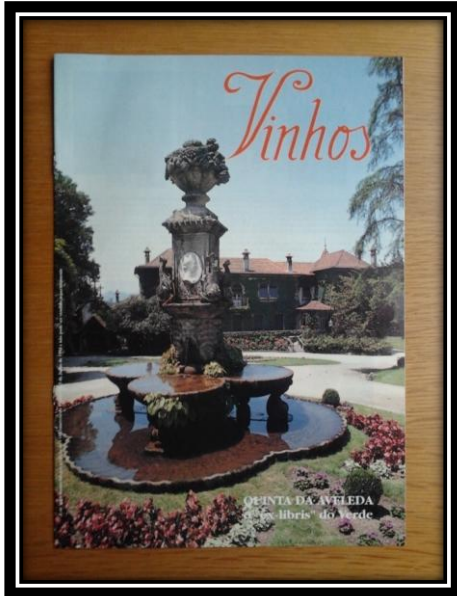


Figura 226: O jornal *O Comércio do Porto* aposta cada vez mais em suplementos especiais, como este dedicado ao tema Vinho (03.07.1994), totalmente colorido, uma oportunidade para os fotojornalistas apresentarem trabalhos mais elaborados e documentais, dentro do que Garcia (2012, p.34) define como foto-editorial.

Figura 227: Composição que recorre ao primeiro plano, com forte teor informativo e iconográfico do Porto (03.07.1994).

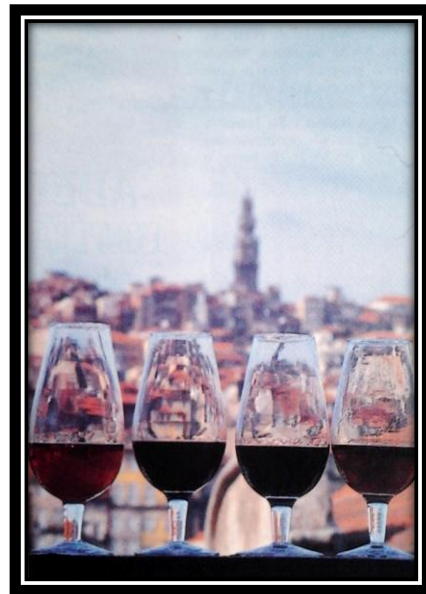


Figura 228: Reportagens locais ganham fotos amplas em tamanho e com forte impacto diante do leitor, como este exemplo do dia 17.07.1994, na qual nota-se a influência de Bahaus na captação arquitetónica do tema mesclada com uma feature humanística.

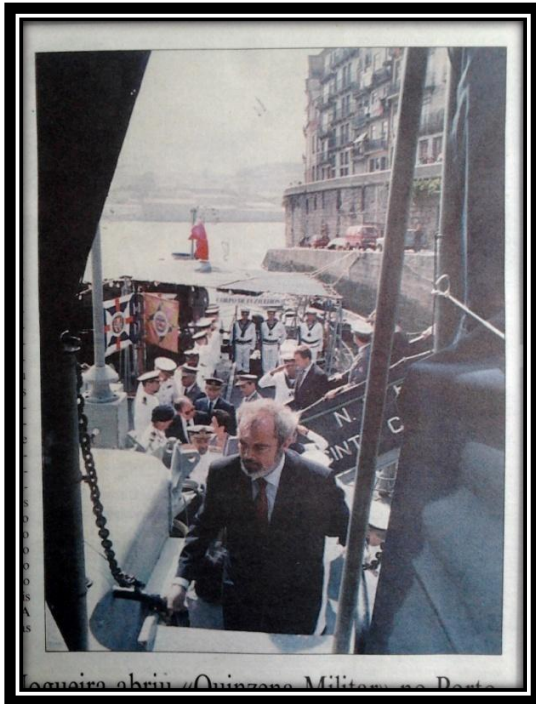


Figura 229: A dinâmica do fotojornalismo e o senso de oportunidade podem ser perfeitamente compreendidos neste exemplo criativo do trabalho de campo. O preparo dos profissionais do jornal *O Comércio do Porto* supera as expectativas quando avançam para a ação e trazem fotos de excelência, com enquadramento, ângulo, equilíbrio de luz e sombra e alto valor informativo (18.07.1994).

No lote de 1996, observa-se que os esforços que alguns profissionais de agências noticiosas tiveram diante de novos equipamentos durante a cobertura do *Super Bowl*, de acordo com referências teóricas, não são perceptíveis nas edições do jornal. Paralelamente, sob direção de Luís de Carvalho, tem-se conhecimento da doação

da coleção de exemplares do jornal publicados até aquela altura (142 anos) à Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, através de notícia publicada no dia 14 de Abril.

Em 1996 é possível confirmar indicações dos melhores profissionais do fotojornalismo português através do Prémio “Platão Mendes”, promovido pelo Clube de Jornalistas do Porto, e que se destaca entre eles, Paulo Texeira da Silva (Desporto) e Fernando Veludo, o que vale acrescentar que estas iniciativas incentivam a categoria na busca de trabalhos cada vez melhores e conceituais do fotojornalismo.



Figura 230: A doação da coleção dos exemplares de 142 anos do jornal *O Comércio do Porto*, e de parte de coleção de *O Século*, pertencente a Associação Comercial do Porto é registrada na edição do dia 14.04.1994, apresentando mais um local para onde o seu espólio foi direcionado, ilustrado com reprodução do seu primeiro número.



Figura 231: Fotos protocolares de premiação dos melhores do Jornalismo, promovido pelo Clube de Jornalistas do Porto, na edição de 1996, com os fotojornalistas vencedores Paulo Teixeira da Silva e Fernando Veludo (14.04.1994).

No lote de 1998, o jornal apresenta mais transparência no quadro de profissionais do fotojornalismo através da ficha técnica, onde é possível ter conhecimento da autoria do coordenador do departamento, José Albino e equipa formada por Ângela Velhote, António Fernandes e Ricardo Pereira. A chefia de redação apresenta vários profissionais: Luís de Carvalho, Fernando Norton de Matos e Paulo

Tavares (chefe de redação-adjunto). A ficha não traz a tiragem do jornal, o que fica inviável neste momento precisar para quantos leitores o jornal se dirigia.

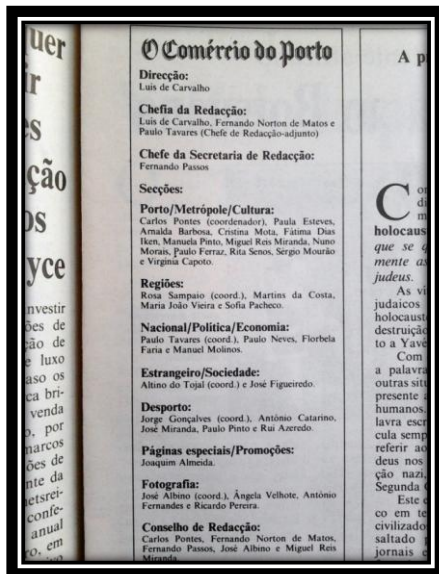


Figura 232: Os créditos dos trabalhos publicados no jornal *O Comércio do Porto* são publicados na ficha técnica do jornal, em 1998 (01.04.1998), o que é um salto para a valorização profissional dos fotojornalistas.

Na edição de 05 de Abril de 1998, encontra-se uma notícia acompanhada de fotografia de Arons de Carvalho (então Secretário de Estado da Comunicação Social) diante da entrega dos prêmios do Clube de Jornalistas de Braga. A notícia chama a atenção para o novo estatuto profissional da categoria (o então vigente datava de 1979), anunciado para breve e que contempla os direitos e deveres dos jornalistas. Entre os vencedores do prêmio conhece-se a distinção de José Campinho, do Jornal *O Comércio do Porto*, entre outros. “Simbolicamente, foi ainda atribuído ao jornalista José Carlos Pereira, da revista *Contra Capa*, o prêmio de fotojornalismo patrocinado pelo Montepio Geral na edição passada dos prêmios do CJB”. Já nesta altura, os jornalistas lutavam também por mais reconhecimento nas regiões do País, como por

exemplo, no Minho. As páginas coloridas desta edição são apresentadas no suplemento “Cantinho do Nicolau”, no miolo do jornal e na contra-capa, com dois retratos inseridos em artigos, e uma banda desenhada assinada por José Sarmento.



Figura 233: Novas diretrizes para a categoria e premiação são anunciadas em 05.04.1998 em evento realizado pelo Clube de Jornalistas de Braga. O clássico retrato traz o perfil do então Secretário de Estado da Comunicação Social, Arons de Carvalho.

Na expectativa de reunir amostras de grandes coberturas foto-jornalísticas do jornal *O Comércio do Porto*, encontra-se na edição do dia 21 de maio de 1998, a abertura da Expo 98, realizada em Lisboa entre Maio e Setembro de 1998, totalizando 132 dias de exposição. O jornal apresenta uma excelente qualidade de impressão e fotografias coloridas na capa, contra-capa, e nas internas 20 e 21, secção “Estrangeiro”. As notícias deixam de ser assinadas (texto e foto) nas peças e o crédito passa a estar presente no expediente do jornal, com ficha técnica .

Observa-se que o jornal neste período não “carrega” nas imagens, mas em textos, mas nem por isso parece aborrecido ou de difícil leitura porque apresenta uma diagramação leve das páginas e fotografias com melhor definição na impressão. A cobertura da Expo 98 ocupa a chamada da primeira página do dia 21.05.1998 e, integralmente, as páginas 12 a 15 nesta edição de abertura do evento.

É interessante observar os dados da Expo 98 em termos de abertura para a área do jornalismo, com credenciamento a 3.691 jornalistas de todo o mundo. Em box, o jornal confirma que deste total 1.297 eram de estrangeiros provenientes de 40 países. “Em relação à vasta equipe de jornalistas portugueses, ao todo estão acreditados 2.100

jornalistas, repórteres fotográficos, técnicos, assistentes de produção e outros profissionais da comunicação social”, como destaca o jornal (21.05.1998, p.15).

Na esfera local, há um montante considerável de solicitações, o que entende-se que o setor vivia um tempo de abundância no mercado. Partindo para a análise das fotografias, tem-se na capa uma geral do Aquário Marinho com pano de fundo e uma escultura em primeiro plano, revelando assim elementos informativos do local a ser inaugurado. As fotografias são centradas em panorâmicas dos pavilhões, obras e atrações especiais como os olharapos, ícones da Expo 98. A cobertura foca em retratos de personalidades ligadas ao projeto, como a de Antonio Mega Ferreira e Torres Campos, com qualidade profissional.

No dia seguinte da abertura oficial do evento, na edição do dia 22 de Maio de 1998, o jornal *O Comércio do Porto* reúne uma amostra da cobertura que finalmente acontece em meio às inúmeras atividades disponíveis na agenda e que apresentam por si só um grande desafio à agilidade foto-jornalística. O leitor recebe um grande impacto da cobertura logo na primeira página, quase toda ocupada por uma imensa fotografia do público, mas pode sentir certa frustração ao observar as páginas internas, da 11 a 15 pois não saem da linha protocolar, com retratos de políticos e panorâmica do local ainda com legenda inadequada, por exemplo, quando indica pessoas que não estão na imagem.

Diante da informação de que o evento apresentava, só no grande palco mais de um espetáculo por hora, e na agenda do primeiro dia de abertura ao público eram previstas seis grandes apresentações, aliados aos eventos paralelos em pavilhões distribuídos nos mais de 60 hectares de área, questiona-se aqui a eficiência de uma cobertura foto-jornalística que poderia ter encontrado pontos fortes das atividades, entretanto observa-se que não se efetiva.

No encerramento da Expo 98, cobertura publicada no dia 30 de Setembro de 1998, volta-se a observar o enfoque fotojornalístico após 132 dias de duração do megaevento. Já na primeira página não há nenhuma fotografia junto ao tímido título de chamada para a notícia na página 13. O encerramento do evento que movimentou diversos setores do país, como turismo, educação (visita de estudos), serviços e uma diversidade de eventos culturais apresenta pequena reportagem que, supostamente, parece valer-se de fotografias de arquivo pois não apresentam legendas e podem ter sido tiradas em qualquer altura do evento. A escolha do editor focou-se numa foto geral da área de

lazer, em frente ao setor de alimentação, uma geral do vulcão de água na área externa dos pavilhões, um flagrante de um olharopo e uma fachada de uma arquitetura que não se percebe o porque de ali estar, a não ser se ler o texto, pois não há referência alguma como a indispensável legenda.



Figura 234: Expo 98, com 132 dias de duração, movimentou 3.691 profissionais de todo o mundo logo na abertura, e recebeu cobertura do jornal *O Comércio do Porto* (21.05.1998).

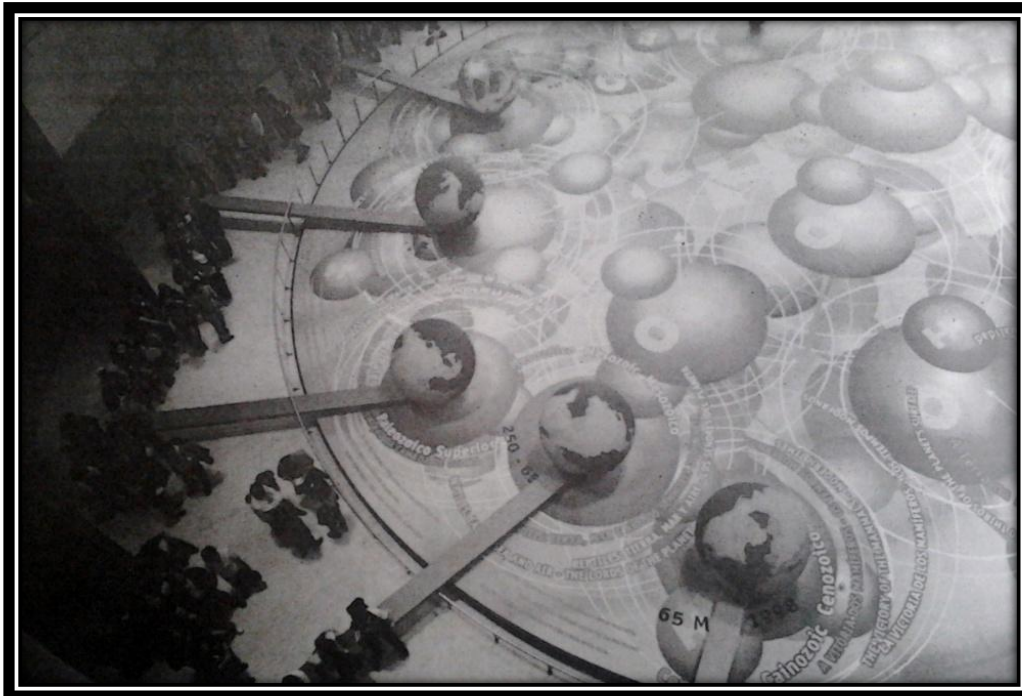
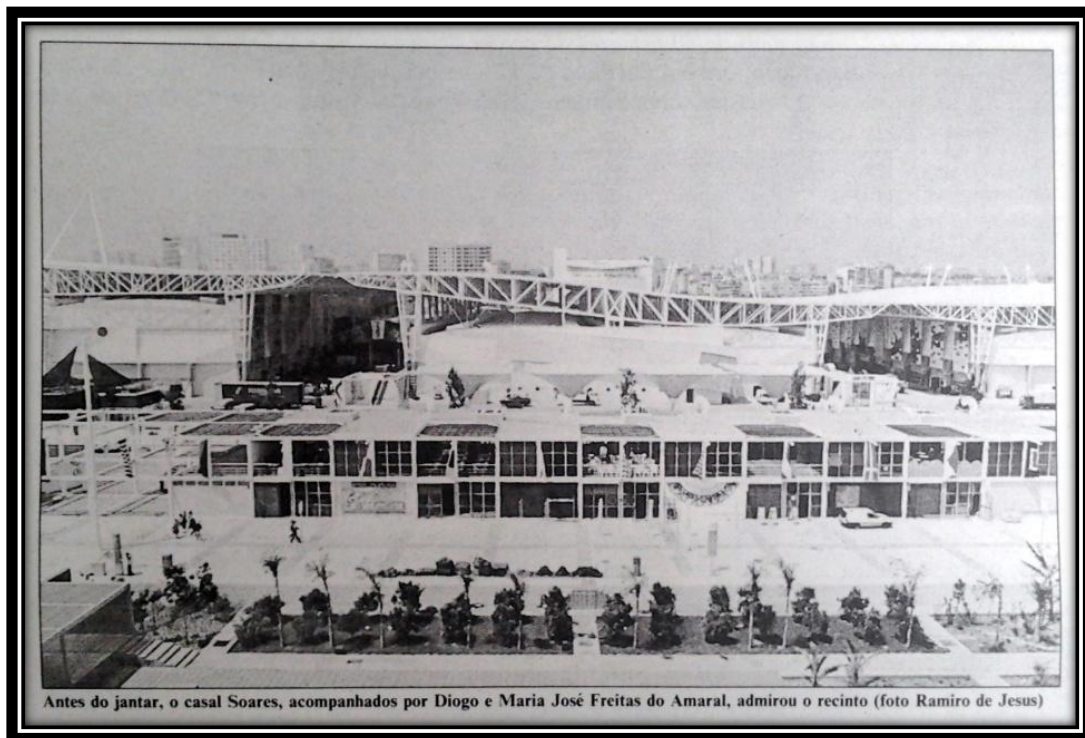


Figura 235: Criatividade e informação estampam as notícias da Expo 98, apresentando um vasto campo de trabalho para coberturas em mais de 100 dias de evento (21.05.1998).



Figura 236: (esq) Aberta ao público, a Expo 98 contou com espaço destacado no jornal do dia 23.05.1998, principalmente nas primeiras páginas do período, mas nas internas seguiu uma linha clássica de fotografias protocolares e dentro de um universo pequeno diante das variadas possibilidades disponíveis no evento (22.05.1998).

Figura 237: (dir) Fotos protocolares com qualidade técnica fazem parte da cobertura da Expo 98, que teve envergadura e apoio internacional (22.05.1998).



Antes do jantar, o casal Soares, acompanhados por Diogo e Maria José Freitas do Amaral, admirou o recinto (foto Ramiro de Jesus)

Figura 238; Aqui está um exemplo de que nem sempre a legenda está a seguir a imagem que a ilustra, o que não é comum encontrar nas publicações do jornal *O Comércio do Porto* (22.05.1998).



Figura 239: A Expo 98 não chega a gerar fotografia para a primeira página no dia de seu encerramento e apresenta uma tímida cobertura das atividades finais previstas (30-09.1998).

O ano de 2001 para o jornal *O Comércio do Porto* representa novamente um ano de mudança de direção e de propriedade do título. O jornal passa a pertencer ao grupo espanhol Prensa Ibérica a partir do dia 21 de Novembro, de acordo com levantamentos. Nos exemplares do jornal deste período observa-se que a qualidade técnica dos profissionais do fotojornalismo não só acompanhavam as tendências da era digital e fidelidade ao ofício, como também ousava na criatividade informativa de suas coberturas em campo.



Figura 240: O final do ano de 2001 é marcado pela mudança de propriedade do jornal, que passa a pertencer ao grupo espanhol Prensa Ibérica, que inicialmente não alterou a linha editorial do jornal (23.10.2001).

Assina como diretor interino António Soares, na edição do primeiro dia em que o jornal oficialmente passa a pertencer aos novos proprietários, nomeadamente integrantes do Grupo Prensa Ibérica. Entretanto talvez por ainda estar a ajustar os devidos créditos a empresa, no que diz respeito à ficha técnica, nota-se na página 16 que o título ainda está sob gestão da GildaPress – Gestão Editorial, S.A., tendo Gilda Quintas e Casimiro Teixeira, no Conselho de Administração. Não consta, entretanto, os créditos dos trabalhadores de outras áreas na ficha técnica. Nesta edição destacam-se os principais fotojornalistas que fizeram parte dos últimos anos de jornal nas bancas. Luis Costa Carvalho, Pedro Granadeiro, Ricardo Meireles, Jorge Miguel Gonçalves, Hugo Delgado, entre outros, com trabalhos excepcionais no cotidiano do jornal.

Na edição do dia 23 de Novembro de 2001 o jornal já apresenta ficha técnica completa, com os devidos créditos aos profissionais, entre eles os da redação, edição, revisão, fotografia, secções, agenda, publicações especiais, serviços de apoio, produção e inclusive correspondentes de Aveiro, Braga, Bragança, Chaves, Coimbra, Famalicão e Santo Tirso, Guimarães, Lisboa, São João da Madeira, Vale do Sousa, Viana do Castelo, Vale do Tâmega, Ponte de Lima, Viseu, além de colaboradores. No registro, o capital social está apontado com o valor de 300.000 euros, ainda sob o domínio da Gilda Press (acionistas com mais de 10% do capital social).

Talvez por estar num momento de transição, a ficha técnica do jornal continua a variar de dia para dia, na edição do dia 24 de Novembro de 2001 repete o texto do dia 22, desconsiderando todos os demais empregados creditados no dia anterior, dia 23 de Novembro. A edição traz fotos de muito boa qualidade em termos de fotojornalismo, com os créditos dos respectivos autores logo ao lado do fio da imagem. É interessante apontar uma foto que apresenta um salto na criatividade para tratar de um assunto tão banal quanto o aumento do preço dos combustíveis, em que anteriormente não obteve grande empenho do repórter, como foi visto, mas que nesta edição ganha criatividade, sob o foco de Luis Costa Carvalho.



Figura 241: Tema como o do preço dos combustíveis abordado de forma criativa (24.11.2001).

Nota-se que, até o final do ano de 2001, o jornal continua a publicar uma ficha técnica reduzida, ainda sob a gestão de GildaPress. É de se

observar que a falta de um editorial que participe o leitor sobre as mudanças que estavam a ocorrer no jornal tenham sido sentida ao longo destes dias observados, uma vez que sempre e até o momento, alterações desta natureza, eram, no passado, alvo de esclarecimentos e transparência para o leitor. Não se nota, entretanto, alterações aparentes ao nível editorial e gráfico da gestão anterior.

Nas edições dos dias 25 e 26 de Novembro de 2001, encontram-se exemplos de como o fotojornalista encontra a melhor maneira de tratar um tema dramático, sem se valer da manipulação da imagem pós-produção. O contra luz ajuda a preservar a fonte, assim como outras técnicas.



Figura 243 (dir) Na edição do dia 26.11.2001, outro exemplo de preservação da fonte sem a necessidade de manipulação da imagem, sob as lentes de Ana Pereira.

Figura 242: (esq) Alternativas criativas na preservação das fontes estão neste registro apresentado no dia 25.11.2001, sob a foco de Hugo Calçada.



No lote de 2003, notou-se grande aposta em suplementos dentro da linha editorial do jornal, totalmente coloridos e em formato de revista. Em Outubro de 2003, o jornal era dirigido interinamente por Fátima Dias Iken, e na edição do dia 1º anuncia no editorial a sua saída. O jornal *O Comércio do Porto* era então vendido na banca ao preço de 0,60 € e especificamente nesta edição publicava 44 páginas, com formato de 29x40 cm, capa colorida e fotografias, acrescido de suplemento interno de Desporto, com 12 páginas (numeradas em algarismos romanos) e suplemento avulso com 24 páginas sobre o Dia Internacional do Idoso, tamanho 21x29,5 cm, sob a editoria de Carlos Pontes, Miguel Soares e Virgínia Capoto. A edição traz fotografias coloridas na capa e páginas 2, 13, 14, 15, 16, 29, 30, 32, 43, 44, V, VI, VII, VIII, assinada pelos fotojornalistas Jorge Miguel Gonçalves, Luis Costa Carvalho e Ricardo Meireles. A qualidade de impressão,

por sua vez, traz um exemplar com a página 2 fora de registro, o que, eventualmente, se observa neste período.



Figura 244: Os suplementos especiais do jornal *O Comércio do Porto* têm padrão de revista, papel couché e apresentam fotografias totalmente coloridas, com estética da cor também adotada em diversas páginas do jornal a começar pela primeira.

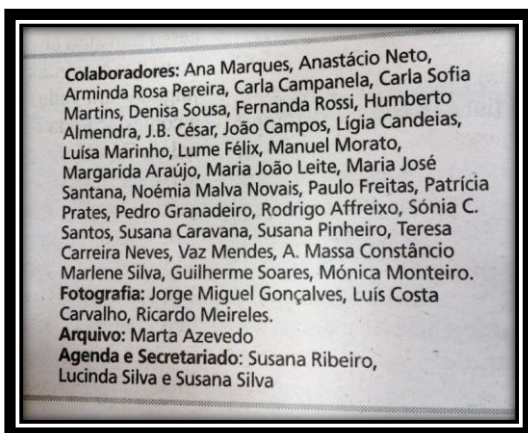


Figura 245: Fragmento do expediente da equipa do jornal *O Comércio do Porto*, na qual há créditos dos repórteres fotográficos (01.10.2003).

O suplemento especial sobre Idosos (01.10.2003) traz ficha técnica, embora não esteja creditado os autores das fotografias, apenas nas páginas 20 e 24, assinadas por M.S. Apresenta o tema com retratos, ambientes, ações de trabalho, convívio, lazer, desporto e a solidão, o que resulta em uma foto-reportagem dentro do expressionismo, captando as mais diversas formas da condição humana.

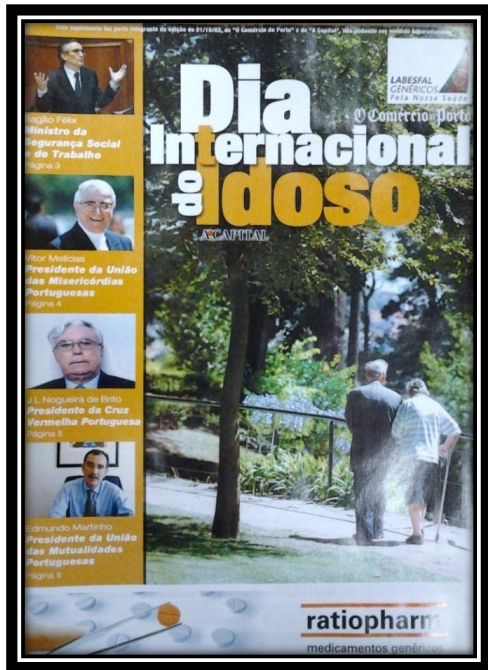


Figura 246: (esq) O drama da condição de idoso vira suplemento especial do jornal *O Comércio do Porto*, com trabalhos ricamente elaborados que seguem muito o movimento expressionista do retrato e da codição humana (01.10.2003).

Figura 247: (dir) O editorial, reservado à contra-capla, na edição de 02 de Outubro de 2003 é repectivo à nova direcção do jornal e traz o regresso de Rogério Gomes.

O lote de Outubro de 2003 não apresenta mudanças consideráveis, o que demonstra que a linha editorial não foi alterada e manteve-se a mesma até aquele momento. Na busca de elementos para análise das revolução do fotojornalismo teorizada por Sousa, tem-se neste lote a constatação de um salto quantitativo na produção de páginas coloridas, entretanto, a grande parte do jornal ainda é restrita a reproduções de fotografias em preto e branco. As fotos coloridas estão dispostas no Desporto e na Cultura e há forte tendência à utilização de fotos de agências.

Editorialmente, o jornal do dia 1º de Dezembro de 2003 tem como notícia principal o sorteio do Campeonato da Europa Portugal'2004, em futebol e dispensa reportagens especiais nas páginas 2 a 5, com fotografia colorida na 2 e em preto e branco nas demais. Curiosamente as fotografias desta cobertura são todas de agências de notícias, não tendo crédito de profissionais do jornal.

Uma vez que o desporto sempre foi uma forte aposta do jornal *O Comércio do Porto*, é de se estranhar que diante de um acontecimento desta envergadura, apareçam apenas fotografias de agências. O expediente apresenta reduzida equipa de fotografia composta por Jorge Miguel Gonçalves, Luis Costa Carvalho e Ricardo Meireles, sob a direcção

geral de Antonio Matos. O quadro era composto por editores chefes (4), redatores (16) e colaboradores (32), repórteres fotográficos (3), para uma tiragem de 30 mil exemplares com 44 páginas mais 12, do suplemento de Desporto.

O lote de Dezembro de 2003 apresenta um suplemento (revista) especial do jornal produzido por ocasião da Super Liga e Liga de Honra (Futebol) 2003/2004 e que sabe-se na impressão que pertence à edição de número 75 e não pode ser vendida separadamente, embora este número não tenha sido encontrado porque o lote de Dezembro de 2003 começa na edição de nº 183 e termina de nº 213.



Figura 248: (esq) Revista especial sobre desporto é publicada totalmente a cores, em papel couché (lote de Dezembro de 2003).



Figura 249: (acima, dir) A revista especial, com 32 páginas, 21x29,5 cm, impressa em papel couché e totalmente colorida, apresenta fotografias com qualidade profissional nos artigos dos clubes portugueses e notícias do desporto, todas assinadas por fotojornalistas das agências Lusa e ASF.

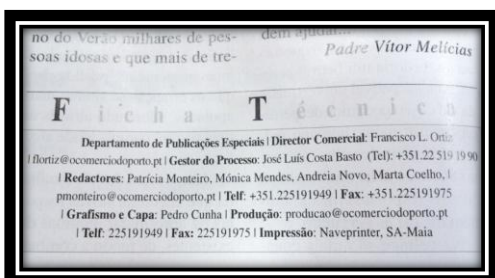


Figura 250: Não se encontram créditos dos fotojornalistas da casa na produção desta revista especial.

Outro suplemento, publicado a 07.12.2003, Metro do Porto, está encorpado com 32 páginas, fora as 48 do jornal, mais 8 do suplemento “Desporto” que recebe numeração romana e mais 8 do suplemento “Navegação e Transportes” que também apresenta numeração própria para o caderno. Para além da capa e contra-capas, o jornal traz outras páginas internas a cores, a saber (e sem considerar as de anúncios): 14, 16, III, V, VI, 34 e 35, totalizando 9 páginas de conteúdo jornalístico com impressão a cores.



Figura 251: (esq) A criatividade parece ter atingido seu ápice nesta fase final do jornal *O Comércio do Porto*, fotos arrojadas e cadernos especiais recebem os referenciais fotojornalísticos de seus profissionais, aliado a uma boa diagramação da página, que valoriza a imagem como um todo, com reproduções amplas e de destaque (07.12.2003).



Figura 252: (dir) Fotografia de Ricardo Meireles, repórter premiado como um dos melhores de Portugal (07.12.2003), revela o padrão de qualidade na captação da informação para seu público leitor, no seu melhor, enquadramento, luz e impacto.



Figura 253: No caderno especial do Metro do Porto, o fotojornalista Ricardo Meireles, que assina a maioria das fotografias produzidas, revela atenção à pauta e apresenta variedade de tomadas nas quais aproveita da sua criatividade e oferece ao leitor um leque de estilos e enquadramentos no que há de melhor do fotojornalismo documental.



Figura 254: Suplemento interno e no mesmo padrão do jornal, *Navegação & Transporte* traz fotos coloridas e temáticas dentro do clássico do fotojornalismo (07.12.2003), com tomadas externas, fachadas e editorialmente revela pouca criatividade na abordagem fotográfica.

Em casos isolados é possível pensar sobre o equilíbrio entre a escolha do editor e a produção do fotojornalista diante de gêneros específicos de trabalho, como grandes reportagens, por exemplo, como foram observadas anteriormente. No gênero de entrevistas, observa-se, no exemplo do dia 07 de Dezembro de 2003, um certo desequilíbrio no qual há quatro páginas de uma entrevista, na secção Porto Metropolitano, com cinco fotografias do mesmo personagem, o então presidente da Câmara Municipal de Vila do Conde. São retratos muito bem conseguidos, entretanto observa-se falta de criatividade na abordagem fotojornalística. Embora o retrato seja um dos principais recursos do registro para o gênero, pode-se ponderar que também é uma excelente oportunidade do próprio profissional destacado para cobrir o assunto puxar um pouco para a criatividade, para além do retrato. Aqui até se consegue, o que não se pode negar, há qualidade na escolha dos ângulos e expressões, mas são redundantes.



Figura 255: Criativa abordagem foto-jornalística, como consta na edição de 9.12.2003, sob o olhar Jorge Miguel Gonçalves



Figura 256: Sistemáticamente o jornal *O Comércio do Porto* publica ao longo do mês suplementos especiais coloridos e temáticos como este, com 16 páginas (09.12.2003).

Figura 257: Outro suplemento do lote de Dezembro de 2003, publicado no dia 11, e tratado como “Dossier” Dependências, apresenta uma linha foto-jornalística dramática, trazendo na capa foto-montagem, recurso utilizado com maior frequência na era digital.

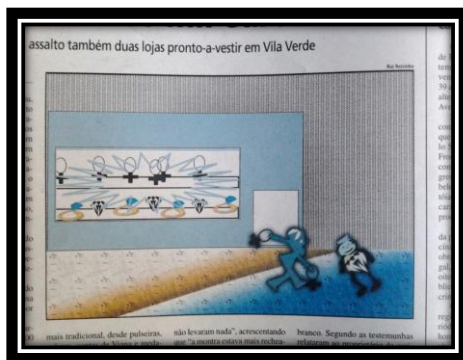


Figura 258: A ilustração faz parte das edições do jornal *O Comércio do Porto* desde os primeiros tempos, sempre valorizada e com crédito de autor, como este exemplo do dia 07.12.2003, que leva assinatura de José Reisinho.

Nota-se aumento do número de páginas em 2003, como a edição do dia 14 de Dezembro de 2003, por exemplo, com 52 páginas, acrescidas dos suplementos, o “Navegações & Transportes”, com 8 páginas, “Desporto”, com 12 e “Prazeres da Vida”, com 16 páginas apresentam um leque de assuntos variados, o que totalizam 88 páginas de jornal. A qualidade foto-jornalística é consideravelmente superior aos períodos que o jornal vivenciou anteriormente e que nomeadamente foram alvos desta pesquisa e estudo, entretanto, assim como observam-se fotografias jornalísticas de qualidade também notam-se as que destoam-se deste padrão, com baixo teor informativo e criativo do trabalho. Na reportagem principal desta edição, disposta nas páginas 2 a 5, secção

“Destaque” e que trata do tema sobre a Educação Especial, a cobertura fotográfica revela imagens de impacto, capazes de mecherem com emoção do leitor, numa linha humanista, sob a autoria de Humberto Almendra.

Na página 19, ainda na edição de 14.12.2003, a seção “Regiões” apresenta créditos do autor e confirma-se a presença do jornalista multimédia, como Miguel Angelo, que assina texto e foto de tema sobre Paços de Ferreira. O repórter fotográfico Pedro Granadeiro se destaca na área criativa da foto-jornalística e assina, como os demais colegas, diversos trabalhos publicados na área da cultura, como o exemplo da página 30, da secção de Cultura.

É possível comprovar no lote de Dezembro de 2003, o apoio a novas iniciativas da fotografia portuguesa, como o lançamento da fotobiografia da jornalista Helena Vaz da Silva (falecida em 12 de Agosto de 2002, aos 63 anos), através dos investigadores sociais Edgar Morim e Eduardo Lourenço, que foi lançado na Fundação Calouste Gulbenkian, de autoria de Alberto Vaz da Silva e Fernando Dacosta. Infelizmente a notícia, publicada na página 31, não traz imagem. O suplemento “Navegações & Transportes” apresenta fotografias coloridas, entretanto poderia ter explorado mais o potencial destas áreas, visto que o Porto é uma cidade portuária, com rio e mar. Apresenta fotos apenas nas três primeiras páginas, sendo as demais destinadas a anúncios publicitários, muito fracas editorialmente.

O suplemento “Prazeres da Vida” é apelativo visualmente pois apresenta diagramação que valoriza as fotografias, principalmente na capa, nomeadamente ocupando toda a página, com retrato e forte impacto que o estilo glamouroso provoca, ancorado pela estética da cor, presente nestas edições especiais. Editorialmente assinada pelo “Departamento de Publicações Especiais” e com um corpo de cinco redatores chega a ser um fiel retrato da imprensa cor-de-rosa, com direito a entrevista com modelos, coberturas de festas, notícias de lojas de decoração, receitas da culinária portuguesa, indicações turísticas entre outras temáticas do gênero. Não há indicações dos autores das fotografias. A edição normal do jornal revela grande profissionalismo por parte da equipa de 2003, como pode ser confirmado com os exemplos a seguir.



Figura 259: O recurso à baixa velocidade num plano geral durante manifestação de rua resulta em uma fotografia jornalística criativa, publicada no dia 15.12.2003, de autoria de Pedro Granadeiro.



Figura 260: Os recursos dos equipamentos digitais permitem maior criatividade na produção de fotojornalísticas e são facilmente identificados em alguns trabalhos do jornal *O Comércio do Porto*, como este exemplo do dia 15.12.2003, de autoria de Fernando Fontes. O conceito de velocidade, presente desde a gênese do fotojornalismo europeu, apresenta-se em seu melhor na era digital do periódico.



Figura 261: Os clássicos retratos com a estética de proximidade ganham novos contornos na 3ª revolução do fotojornalismo do jornal *O Comércio do Porto*, como é observado em alguns trabalhos de profissionais em campo, neste exemplo do dia 15.12.2003, assinado por Ricardo Meireles.

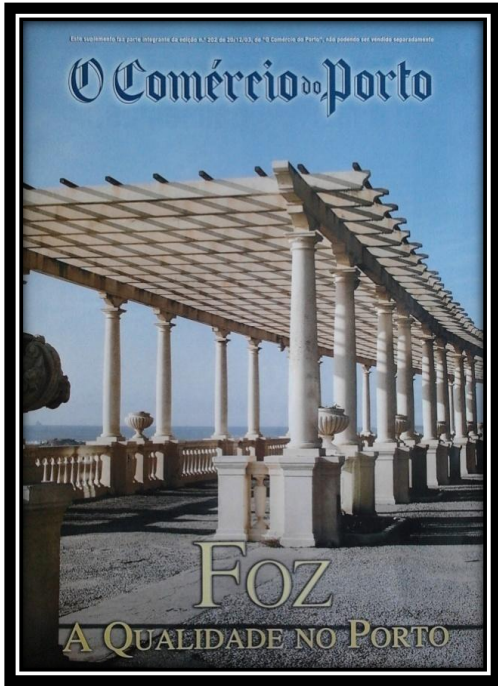


Figura 262: Os suplementos do jornal *O Comércio do Porto* apresentam amplas fotografias logo nas primeiras páginas e nas reportagens internas, com linha editorial suave nas abordagens foto-jornalísticas (suplemento do dia 19.12.2003) em plena 3ª revolução.

Na altura das festas do final de 2003 é possível acompanhar momentos de descontração de parte da equipa do jornal *O Comércio do Porto* e do Grupo Prensa Ibérica na edição do dia 19 de Dezembro, quando o jornal apresenta uma página de fotos do jantar realizado no Distrito do Porto. Jovens de vários departamentos estão em clima de descontração e contam com a presença dos representantes do Grupo Prensa Ibérica, Carlos Fernandes Pato, do Conselho de Gerência e Orlando Santana, delegado-geral e da diretoria, composta por Antonio Matos e Rogério Gomes. O local escolhido foi o Tromba Rija, em Vila Nova de Gaia e esticou para o Batô, em Leça da Palmeira (Matosinhos), conforme informações publicadas.



Figura 263: Profissionais do jornal *O Comércio do Porto* em clima de descontração durante jantar de final de ano, são apresentados na edição de 19.12.2003 através da cobertura fotográfica que ocupa página inteira, revelando o perfil jovem da equipa.

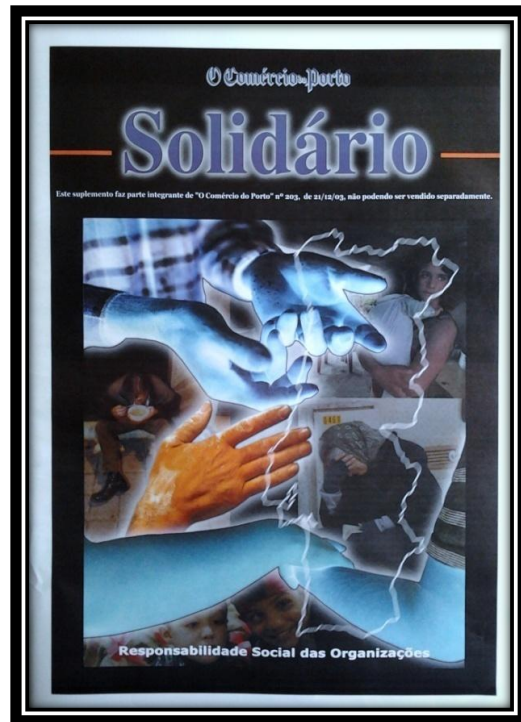


Figura 264: (esq) Outro suplemento especial de Dezembro de 2003, parte integrante das edições do jornal *O Comércio do Porto* neste período, como este exemplo que aparece no miolo das páginas do dia 21.12.2003.

Figura 265: (dir) Ainda no dia 21.12.2003 encontra-se publicado o suplemento “Solidário”, de menor tamanho que o jornal, em papel couché, totalmente colorido e com 104 páginas mas que infelizmente não apresenta o crédito dos autores das fotografias publicadas, somente dos jornalistas. A primeira página apresenta fotomontagem de momentos captados pelos profissionais em cima de um contorno do mapa de Portugal e aborda o caráter social de organizações locais.



Figura 266: O mês de Dezembro de 2003 é recheado com publicações especiais no jornal *O Comércio do Porto*, o que dá vazão para grande produção foto-jornalística, como este exemplo do suplemento sobre o Distrito de Coimbra, publicado no dia 22.12.2003.

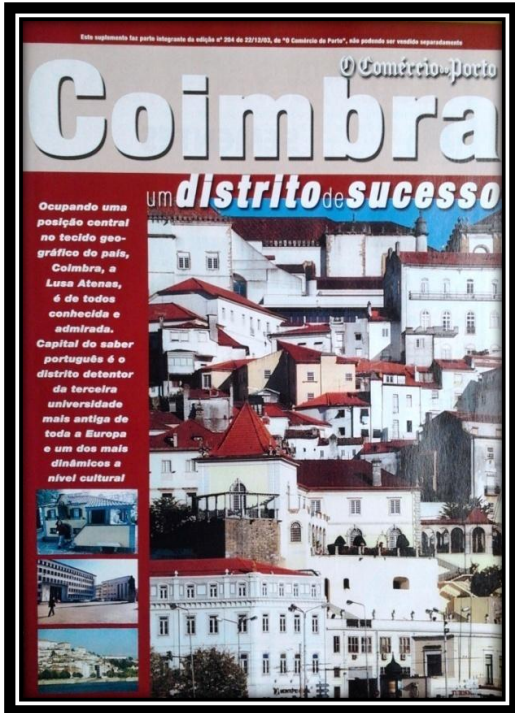


Figura 267: (esq) Em papel especial, formato revista e com destacado espaço para o fotodocumentalismo, o jornal *O Comércio do Porto* apresenta suplementos coloridos mas que não levam o crédito dos autores na ficha técnica, como este exemplo do dia 22.12.2003.



Figura 268: (dir) Ficha técnica do suplemento de Coimbra (22.12.2003) em plena 3ª revolução do fotojornalismo no jornal *O Comércio do Porto* não apresenta crédito dos autores das imagens.

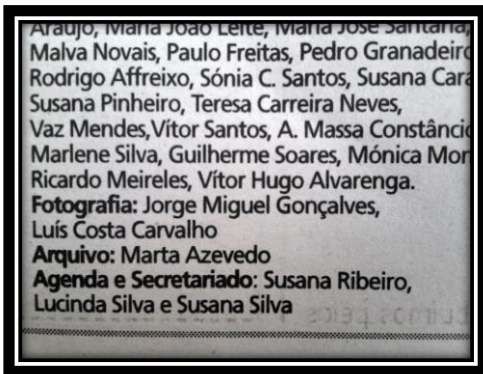
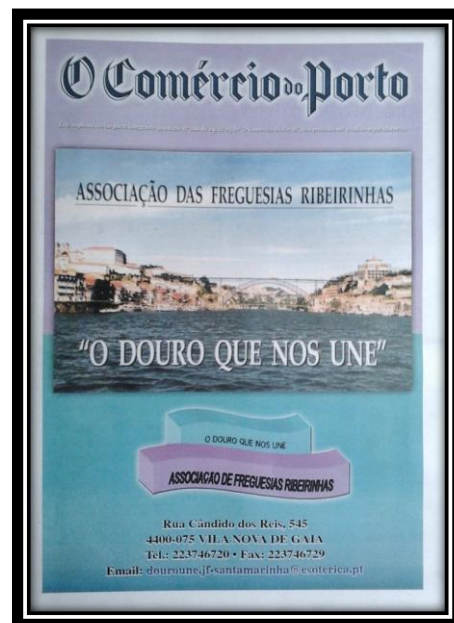


Figura 269: O crédito dos fotojornalistas pode ser observado neste fragmento da ficha técnica do jornal de 22.12.2003 e é composto, nesta altura, por dois profissionais (Jorge Miguel Gonçalves e Luís Costa Carvalho), embora é possível conhecer, através da pesquisa, que Ricardo Meireles, Pedro Granadeiro e outros fotojornalistas são creditados pela empresa como jornalistas, sem distinguir as funções.

Figura 270: Capa do especial “O Douro que nos une”, suplemento de 12 páginas que recebe chamada na primeira página do jornal *O Comércio do Porto* do dia 24.12.2003, traz uma panorâmica visão cosmopolita e registros documentais.



O jornal *O Comércio do Porto* parece viver um de seus melhores momentos na área do Desporto com os preparativos para o Euro 2004, que acontece em plena era digital e em casa. Neste sentido, passa a produzir suplementos especiais no vácuo da oportunidade de registrar um dos mais importantes eventos internacionais da Europa, antecipadamente com o seu melhor do jornalismo. A inauguração dos novos estádios do Bessa e do Braga, por exemplo, ganha suplemento especial na edição do dia 30.12.2003, com chamada na primeira página em destaque. A reportagem é assinada pelos fotojornalistas Paulo Freitas e Ricardo Meireles, que apresentam planos gerais dos estádios para o grande formato (poster de página dupla), reunindo um trabalho nos bastidores das obras com retratos de entrevistados, de caráter documental, como podem ser observados.

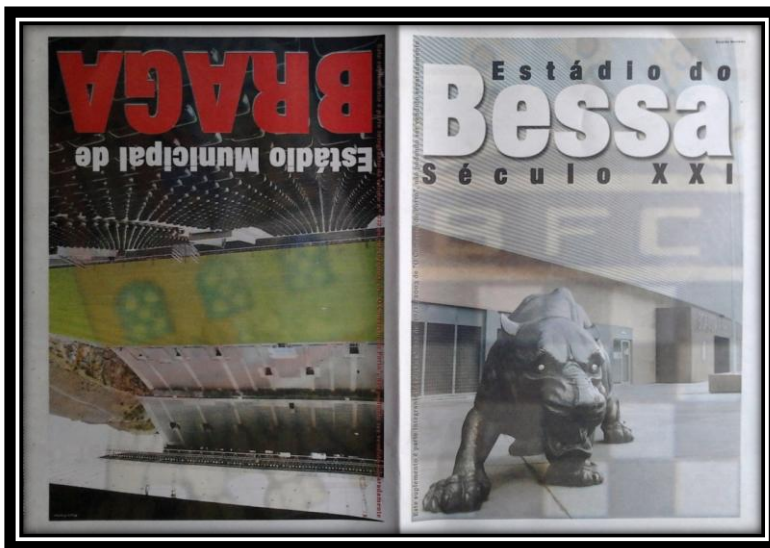


Figura 271: Capa e contra-capa do suplemento alusivo à inauguração dos estádios de futebol Bessa e Braga com fotografias compostas por Paulo Freitas e Ricardo Meireles ocupam toda a extensão da página (30.12.2003), revelando as linhas e formas dos estádios.

Figura 272: O enquadramento da arquitetura interior do estádio e um retrato de seu interlocutor praticamente ocupam três quartos da reportagem (30.12.2003).





Figura 273: A diversidade na captação humanística que o retrato vale-se, traz neste exemplo, leituras de técnicas corretas de luz e enquadramento, indo além do preencher o todo com um rosto. Percebe-se que a busca das expressões durante uma cobertura ou entrevista, requer atenção redobrada aos detalhes e nuances dos peronagens abordados (30.12.2003).



Figura 274: O plano geral do estádio de Braga vira poster de página dupla do suplemento (30.12.2003).



Figura 275: O suplemento não economiza espaço para outro poster, desta vez com a fotografia do estádio do Bessa (30.12.2003) a ocupar também página dupla.



Figura 276: O último suplemento especial de 2003 “O que é Português é bom” traz como temática o *Design* e a capa traz retratos de vários entrevistados, com prioridade ao mapa de Portugal no foco principal (31.12.2003).

O ano de 2004 trouxe a Portugal a movimentação do campeonato Europeu por sediá-lo e também registrou os 150 anos do jornal *O Comércio do Porto*, que valeram coberturas antes e durante os jogos e caderno especial em comemoração à fundação do periódico. Um ano em que o jornal também passa a ser disponibilizado no meio eletrônico, cerca de uma década e meia após

o início da 3ª revolução do fotojornalismo, o que poderia em princípio ser considerado tardio, em função da velocidade dos avanços tecnológicos neste período e da concorrência já à frente no mercado digital, entretanto, considerando que neste íterim o jornal atravessou momentos financeiros críticos e mudanças de direção, tendo a mais recente dois anos de casa, compreende-se que ocorreu na melhor altura de sua própria história. O investimento do grupo Prensa Ibérica colocou o jornal ao nível da concorrência em termos de difusão em rede, apresentando todas as condições para o seu êxito.

De acordo com informações publicadas no dia 02.06.2004, o jornal *O Comércio do Porto* estaria abrindo espaço especial no site “www.ocomerciodoportop.pt” para a cobertura do Euro 2004, sob a responsabilidade da empresa Recursos na Rede, e das Eleições Europeias, comandada pelo informático Vítor Silva. A plataforma era desenvolvida em tecnologia Java, permitindo motor de busca, e o trabalho de inserção dos conteúdos seria elaborado “por uma equipe de sete jornalistas da redação” do jornal, conforme consta em suas páginas.



Figura 277: O jornal *O Comércio do Porto* passa a ser disponibilizado em rede no dia 02.06.2004, dia em que completa 150 anos de fundação, com plataforma composta por edição do dia, últimas notícias, seções, espaços interativos, inquéritos, fóruns de debate, entretenimento e arquivo, como anuncia o artigo.

O lote de Junho de 2004 foi um dos últimos a serem observados de forma cronológica e forneceu dados do jornal para consultas de anos não previstos na orientação inicial, o mesmo ocorrendo com as entrevistas colhidas em simultâneo à pesquisa. Desta forma justifica-se a escolha dos anos consultados a partir do momento que não era possível observar somente os que estavam próximos

das revoluções do fotojornalismo, mas também outros, referenciais que se delinearam durante o trabalho de campo (entrevistas e pesquisa), ligados a acontecimentos relevantes de Portugal, na área política, social, econômica e cultural.

De acordo com a edição do dia 02 de Junho de 2004, o lançamento do site previa maior interactividade com o público leitor, acenando à sua participação através de críticas e sugestões, promovendo inquéritos e pesquisa de opinião. Na linha editorial, Rogério Gomes destacava que o objetivo era alcançar os leitores de outras localidades que não o Norte de Portugal, marcando os 150 anos de periódico em rede. O diretor ainda destaca, na notícia da página 2, a promoção de conferências sobre temas importantes para a região, sob a batuta do Clube O Comércio do Porto e também edições de livros sobre a história do jornal e da região, com diferentes áreas de cobertura. Na página 4 da edição de 02.06.2004, a última da secção Destaque – composta por notícias das comemorações dos 150 anos do jornal, traz um retrato do artista plástico José Rodrigues.



Figura 279: (dir) O espaço de opinião, normalmente preenchido com ilustrações de desenhos ou charges, confere nesta edição do dia 02.06.2004 notoriedade ao fotojornalismo, trazendo uma grande foto de Tiago Petinga, da Agência Lusa, da manifestação popular “Por uma Europa mais Solidária”.

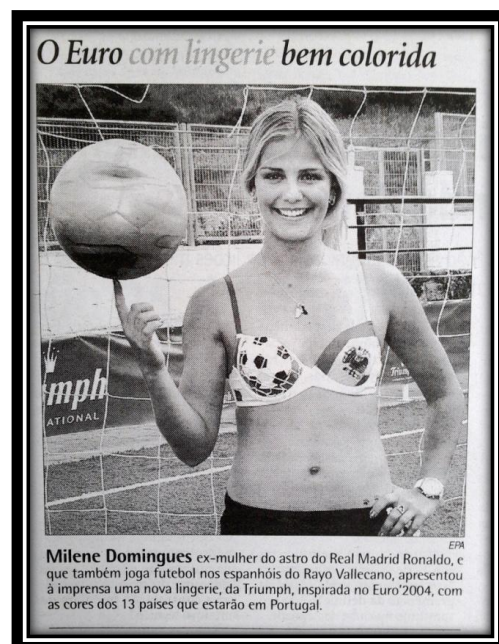
Figura 278: (esq) Retrato do artista plástico José Rodrigues a trabalhar em seu ateliê, registrado por Luís Costa Carvalho (2.06.2004) traz a revalorização do gênero, como teorizou Sousa (2004).



Na ficha técnica de 2004, comparativamente ao ano anterior, 2003, o jornal apresenta a entrada do editor e fotojornalista Pedro Ferrari, o que pode ser conferido nas edições do jornal, mantendo no quadro de efetivos os fotojornalistas Jorge Miguel Gonçalves e Luis Costa Carvalho.

Figura 280: Campeonato europeu sediado em Portugal gera novas abordagens em sua cobertura (02.06.2004), neste caso, apelativa ao *glamour*, uma das grandes influências na 3.ª revolução do fotojornalismo de acordo com Sousa (2004, p.165).

O suplemento “Especial Aniversário - 150 Anos” traz 150 páginas coloridas, pouco menor que o formato do jornal (29,0 x 38,0 cm). A capa é aberta com a reprodução de uma obra do escultor Manuel Sousa Pereira e sua linha editorial é definida com depoimentos de personalidades locais sobre o jornal, retrospectiva de sua história desde a



sua fundação e seleção de notícias relevantes, numa produção memorável e acrescida para a Imprensa portuguesa e do Norte de Portugal.

O especial de 150 anos de jornal é aberto com um texto de Jorge Sampaio, desejando vida longa ao empreendimento em tempos de grandes desafios. “(...) é preciso que ela (Comunicação Social) assuma o seu papel fundamental numa sociedade democrática, com consciência crítica, a qual deve começar logo pela reflexão sobre a sua própria missão”, reforça Sampaio.

O editorial vem a seguir, na página 4, assinado pelo então editor Rogério Gomes e outro texto assinado pelo diretor geral António Matos. Das páginas 6 a 29, o suplemento carrega nos depoimentos de diversos profissionais de Portugal, reserva espaço da 30 a 32 para depoimentos de ex-jornalistas da casa, apresenta uma página exclusiva sobre o Grupo EPI, 34, outra exclusiva das Franciscanas de Nossa Senhora, publicada na página 36, seguida por retrospectiva do jornal desde 1854, que estampa as páginas 38 e 39, repassando sobre o primeiro número na página 40 e da 42 à 148, o especial destina espaço para a História do Comércio e principais acontecimentos retratados pelo jornal.

A edição especial deste suplemento vem assinada por Miguel Soares e Sousa Pereira, fotografias de Humberto Almendra, Ricardo Meireles, Jorge Miguel Gonçalves, Pedro Granadeiro, Pedro Ferrari, Luis Costa Carvalho e arquivo. A obra original da capa é do artista plástico José Rodrigues.

As frentes ouvidas pelo jornal são compostas pelos ícones da política, como presidentes de Câmaras das cidades da região do Porto, governador civil – e religião até a página 11. Nas páginas 12 e 14 há depoimentos de ex-diretores do jornal como Silva Tavares, Joaquim Queirós, Manuel Teixeira, Alberto Carvalho, José Rebelo, David Pontes, António Soares, Fátima Dias Iken.

A partir da página 15, os depoimentos são filtrados por ícones de entidades públicas e privadas, ligadas ao comércio ou ao serviço, de personalidade de áreas como o desporto, o ensino. Coutinho Ribeiro, conhecido pelo “Sãobentogate”, Luís Humberto, Mário Dorminsky e Manuel Serrão são os ex-jornalistas que aceitaram prestar depoimentos para as comemorações dos 150 anos de jornal.

O Grupo Empresarial Prensa Ibérica, através de Francisco Javier Moll de Miguel - seu único dono -, tem sua missão exposta na página 34, na qual enaltece os títulos de que

detém no mercado espanhol e português, este último conquistado pela aquisição dos jornais “*O Comércio do Porto*” (Norte) e “*A Capital*” (Lisboa), em 2001. O GEPI, fundado em 1978, foi o precursor dos grupos de imprensa regional em Espanha, e atualmente é detentor de vários periódicos, inclusive de outro conceituado jornal centenário, o “*Faro de Vigo*”. Todos os depoimentos apresentados são acompanhados por retratos.

Após o resgate histórico, o suplemento especial aterrissa no novo milênio e recupera as grandes coberturas do Norte, como a chegada do metropolitano, entre outras.



Figura 281: O recurso digital na 3ª revolução do fotojornalismo não só proporciona maior aproveitamento de tempo para o profissional como melhor apresentação de seu trabalho, aqui com um bom exemplo de como uma cobertura pode apresentar diversas fotografias criativas do mesmo tema, o que percebe-se ser o melhor caminho até o momento encontrado pelo jornal em termos de valorização profissional e que supera os especiais de aniversário anteriormente observados.

Ainda no lote de 2004 há o registro de que o jornal *O Comércio do Porto* foi referido em uma produção televisiva, série “*A Ferreirinha*”, de Jorge Paixão da Costas e Francisco Moita Flores, da RTP. Baseada na vida de D. Antonia Ferreira, a série resgata o

caráter informativo que o jornal tinha no cenário nacional.



Figura 282: O plano americano resulta bem neste momento em que o repórter fotográfico registra as filmagens da série “*A Ferreirinha*”, na qual o jornal pode ser visto na mão de um dos personagens. (06.06.2004) e é citado na obra televisiva.

No dia 12.06.2004, o jornal *O Comércio do Porto* abre manchete com o suplemento especial da cobertura completa dos jogos do

Euro 2004, como programação e informações sobre as estruturas de diversas localidades do País. A edição apresenta também novo produto editorial sobre a História Oficial do

Futebol Clube do Porto em 16 edições especiais, encartado às segundas-feiras. A edição ainda revela que só para o Estádio do Dragão a estimativa era de receber cerca de 457 jornalistas com “computadores no joelho” e 404 acomodados em melhor estrutura durante a cobertura do primeiro jogo.



Figura 283: Portugal estende suas bandeiras durante o Euro 2004 e o jornal *O Comércio do Porto* apresenta foto-reportagem a cores e em Destaque, como este exemplo que dispensa texto (12.06.2004).

O suplemento Euro 2004, medindo 29x35,5 e totalmente colorido, com papel mais espesso que o jornal, apresenta 96 páginas, com editorial assinado por Bernardino de Barros, que trata desde o logotipo do Euro, a logomarca da bola oficial, referência sobre os jogos que antecederam ao mundial, o detalhamento dos clubes, equipas e técnicos, até os estádios (e raio x de cada obra) e informações de cada cidade a sediar jogos (acessos, história, clima, curiosidades), bem como uma série de fotografias do último campeonato europeu. Não há créditos nas fotografias, mas sabe-se que foram produzidas para o suplemento em parceria com o jornal *A Capital* (o crédito está ao lado das marcações das páginas), de propriedade do mesmo grupo detentor do título *O Comércio do Porto*, Prensa Ibérica. A ficha técnica vem na página 94 da edição especial (12.06.2004), no rodapé, com crédito fotográfico para “arquivo”, além de coordenação, textos, grafismos e aguarelas originais (ilustrações das cidades) do pintor José Mello.

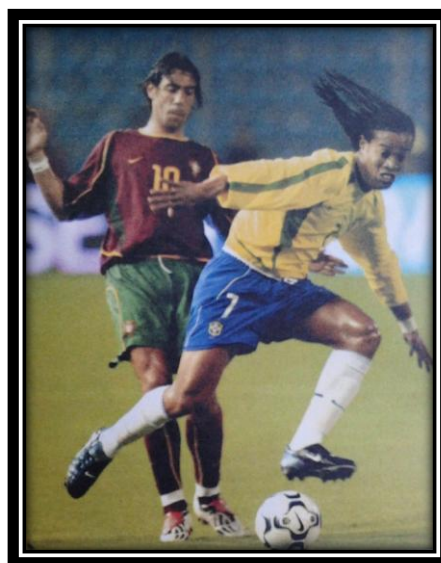


Figura 284: Os lances do desporto ganham muita qualidade com a 3ª revolução do fotojornalismo, com recursos de melhor proximidade e velocidade, além da qualidade (12.06.2004).

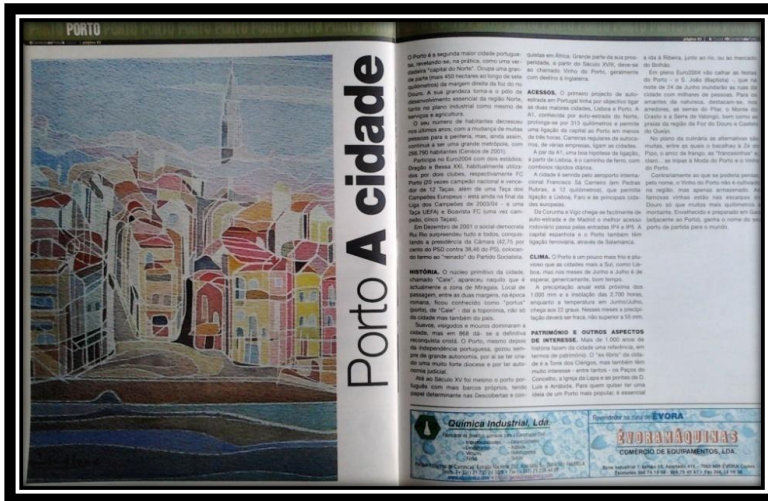


Figura 285: Além do fotojornalismo, a estética visual do jornal *O Comércio do Porto* vale-se muitas vezes de obras artísticas para ilustrar assuntos diversos desde a sua gênese, e é retomada com o suplemento do Euro 2004, por exemplo onde é possível encontrar reproduções de aquarelas originais do pintor José Mello (12.06.2004).

Ao longo do mês de Junho de 2004, o jornal prossegue com suas investidas em suplementos especiais, coloridos, menores que o jornal e vendidos juntamente com seus exemplares, como o Dia do Médico (19 de Junho), Patologia e Reabilitação de Edifícios (dia 21), Prazeres da Vida (dia 27) fechando o mês com o Dependências. A cobertura na área do desporto aumentou consideravelmente em virtude do campeonato mundial sediado em Portugal, como era previsível.

As últimas edições do jornal *O Comércio do Porto*, publicadas no primeiro semestre de 2005 não deixam dúvidas quanto à sua integração na 3ª Revolução do Fotojornalismo, como se pode observar porque apresenta fotografias com qualidade técnica, informativa e com estilos variados, inclusive com forte tendência à revalorização do retrato e de fotos de glamour, para além de estar em rede. Pode-se dizer no seu último ano, o jornal estava a vivenciar talvez o seu melhor momento nesta área, independente dos fatores internos e externos, a equipa apresentava trabalhos com narrativas coerentes com o tema, alinhada ao que a gestão e linha editorial se propunham.



Figura 286: A última publicação do jornal *O Comércio do Porto*, é de 29 de Julho de 2005 (ano CLII número 58), sob a direção de Rogério Gomes, vendido a 0,70€ e com tiragem de 30 mil exemplares.

Através dos créditos devidamente inseridos nas fotografias é possível conhecer os repórteres fotográficos que trabalhavam para o jornal na altura de seu fecho, embora na ficha técnica apareçam somente creditados Pedro Ferrari (editor), Jorge Miguel Gonçalves, Pedro Granadeiro, Marta Azevedo e Luis Costa Carvalho, há trabalhos de Fernando Fontes, Cláudia Ribeiro, Lume Félix, Paulo Freitas, Armênio Belo e Paulo Jorge Magalhães. No crédito de fotografias de Arquivo aparecem os nomes de Estela Silva, Hugo Delgado e Alfredo Cunha. Na área de agências noticiosas, o jornal apresenta trabalhos da Lusa, Reuters/EPA e ASF, nomeadamente de André Kusters, Miguel Almeida, Tiago Petinga (Lusa); Tim Shaffer (Reuters/EPA); Hugo Philpott e Rungroy Yongrit (EPA); Vitor Garcez, Sérgio Santos, Miguel Nunes e Eduardo Oliveira (ASF).

Na ficha técnica é possível saber que os editores responsáveis eram António Barroso e Pedro Bessa. O fotojornalista Pedro Ferrari assina a cobertura sobre o fecho do jornal, com fotos nas páginas 2, 3 e 4, de ambiente interno do jornal.

Desde o nome do jornal, vazado nas cores preta e azul até seu formato tabloide e diagramação moderna, *O Comércio do Porto* trazia um corpo de profissionais que cumpria o papel de registrar os acontecimentos a nível regional, como inicialmente foi proposto pelo grupo de Bento Carqueja, 151 anos depois de sua fundação.

Dirigido por Rogério Gomes, o jornal abre sua última edição impressa com uma foto de Jorge Miguel Gonçalves sobre a problemática do mercado do Bolhão e uma chamada para as páginas 2 a 5 sobre as forças nortenhas na defesa da manutenção do jornal e preocupação de diversos segmentos como a presidência da república, políticos, artistas, empresários, desportistas solidários com o título mais antigo de Portugal Continental.

Detentor de 15 jornais em Espanha, o Grupo Prensa Ibérica deixa o mercado português e procura compradores para os dois jornais, *O Comércio do Porto* e *A Capital*, postos à venda sem passivo de longo prazo, conforme publicado.



Figura 287: A notícia do fecho do jornal *O Comércio do Porto* e *A Capital* é publicada no dia 29.07.2005, 151 anos após sua primeira impressão com uma reprodução fotográfica dos dois jornais sobrepostos, esteticamente coerentes com o artigo.

Nesta edição há referências importantes sobre a movimentação do jornal nos últimos anos de publicação em termos de gestão, como de que em Julho de 2001 surgiram notícias que apontavam para o encerramento do jornal, sobre as negociações da Lisgráfica com o Grupo Editorial Prensa Ibérica. Em 25 de Agosto de 2001, a Lisgráfica declarava à rádio que os espanhóis haviam se retirado das negociações, o que poderia levar ao fecho

do jornal. A 13 de Setembro de 2001, o Grupo Prensa Ibérica acaba por adquirir o título, com 60 trabalhadores dos quadros do New D. Em Maio de 2002, a diretoria interina era a jornalista Fátima Dias Iken, reformulando e modernizando sua estrutura, valorizando a vocação regional na cobertura dos acontecimentos. Em Outubro de 2003, o jornalista Rogério Gomes assume a direção e o jornal apresenta mudanças editoriais e gráficas, que reforçam os objetivos do grupo.

O crédito do jornal era publicado como Grupo Prensa Ibérica – New D – Notícias do Douro, Lda. (*O Comércio do Porto*); Imprensa – Sociedade Jornalística e Editorial Lda (*A Capital*).

O fecho afetou diretamente 150 jornalistas das duas publicações, de acordo com o Sindicato dos Jornalistas de Portugal. Várias opiniões foram publicadas nesta última edição, entre elas a do ex-colaborador do jornal e então presidente da Câmara do Porto, Rui Rio, que criticava as opções editoriais do jornal dizendo que as mesmas seguiam “uma forte partidarização”, no texto de Rômulo Jonatas; tendo Carlos Magno afirmado que o jornalismo estava em vias de extinção. Pinto da Costa, presidente do FCP alfinetando que “O jornalismo sério e honesto incomoda muita gente”. Luis Felipe de Menezes, então presidente da Câmara de Vila Nova de Gaia, apontando uma solução junto à Junta Metropolitana do Porto e do jornalista Miguel Sousa Tavares a afirmar que “perder-se-a um arquivo de memória do Porto”.

A última edição do jornal *O Comércio do Porto* traz 75 fotos (14 coloridas), uma charge (Onofre Varela) e uma ilustração. Destacam-se trabalhos (qualidade técnica e profissional na abordagem do tema) de Fernando Fontes, Cláudia Ribeiro, Pedro Granadeiro, Jorge Miguel Gonçalves, Pedro Ferrari, Lumi Félix, Hugo Delgado, Alfredo Cunha e Luís Costa Carvalho. A secção de desporto, publicada da 29 à página 35, apresenta fotografias com créditos de agências de notícias, integralmente.

Ao concluir a análise iconográfica das fotografias que foram sendo produzidas ao longo dos 151 anos de jornal *O Comércio do Porto*, rever as referências historiográficas das revoluções do fotojornalismo, pode-se afirmar que o jornal vivenciou as quatro revoluções do fotojornalismo, não precisamente no mesmo *timing* proposto por Jorge Pedro Sousa, mas certamente que acompanhou as evoluções, mais restrita durante a Pré-Revolução, iniciando o crescimento na linha editorial a partir da 1ª e acentuadamente na 2ª, chegando ao período da 3ª revolução com a qualidade técnica e estrutural da era digital, como é observado na apresentação do seu conteúdo.

4.2.2. Análise quantitativa de fotografias publicadas

De acordo com Sousa (2006, p.344), a análise quantitativa do discurso é “um dos métodos científicos mais utilizados em Ciências da Comunicação” e permite a obtenção de dados que emprestam rigor à pesquisa, procedimento que pode e deve complementar a análise qualitativa do discurso.

Nesta parte da pesquisa procura-se responder à seguinte pergunta:

- O jornal *O Comércio do Porto* aumentou a publicação de fotos ao longo de sua história?

Para mapear os dados foi criado um quadro cronológico da periodização das revoluções do fotojornalismo propostas por Sousa, registrando a quantidade de fotos e ilustrações (charges, cartoons, desenhos) e páginas de edições publicadas entre 1854 e 2004, no âmbito dos anos observados desta pesquisa e em articulação com variáveis como notícia; dia e ano; formato do jornal; cor ou p&b. A mecânica centrou-se em um único dia de cada ano observado, 13 de Novembro.

O método de contagem de fotos jornalísticas considerou a totalidade de páginas da edição, incluindo suplementos avulsos ou internos. Dos anos apurados foi

desconsiderado somente o de 2005, pois o jornal teve a sua última publicação em 29 de Julho de 2005, quando deixou de circular.

Escolheu-se o dia 13 de Novembro de cada ano consultado para a aferição, e no caso da inexistência de publicação neste dia, optou-se por aferir o dia 14, o que só ocorreu no ano de 1933. As tabelas criadas nesta base e dentro do espaço temporal das Revoluções do Fotojornalismo proposto por Sousa (2004), aferem também sobre o tamanho do jornal (*broadsheet* ou tablóide) devido as alterações apresentadas, o que representa que a fotografia ganhou e perdeu em dimensão ao longo da história do jornal.

Esta análise afere a crescente linha evolutiva de publicação de fotografias, confirmando-se que, ao ritmo das Revoluções do Fotojornalismo e dentro dos 151 anos de história, o jornal *O Comércio do Porto* incrementou suas páginas com fotografias a partir do período que Sousa (2004) apresenta como 1ª Revolução do Fotojornalismo, embora com pouco aproveitamento das suas potencialidades, acentuando o crescimento na 2ª Revolução e chegando ao seu melhor nível de aproveitamento na 3ª Revolução, embora com atraso, considerando que a era foi iniciada em 1990 e o jornal entra em rede, com equipamentos digitais, entre 2003 e 2004 (oficialmente *online* em 2004).

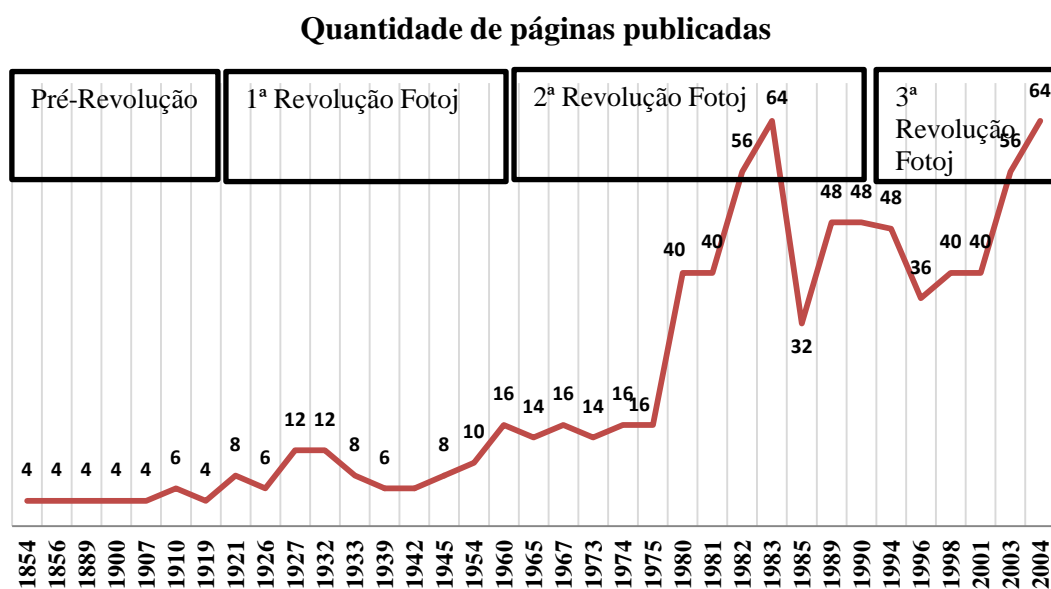


Tabela 2: Quantidade de páginas publicadas

A tabela 2 “Quantidade de páginas publicadas” apresenta o crescimento do jornal *O Comércio do Porto* no que diz respeito ao número de páginas publicadas. Observa-se que passou a ampliar a quantidade de páginas já na Pré-revolução do Fotojornalismo,

com mais força na 1ª Revolução e acentuado crescimento na 2ª e 3ª, respectivamente. O que se pode compreender com as oscilações deste quadro é que o jornal apresentou mais investimento a partir de 1960 quando ainda estava no período da Ditadura e em seguida, em 1980, durante o período da nacionalização dos veículos de comunicação em Portugal, chegando a atingir o seu maior pico em 1983, com 64 páginas, antes da informatização da redação, quando volta a apresentar uma queda para 32 páginas, retomando o crescimento no período em que passou para a iniciativa privada, em 1989, com 48 páginas. Observa-se que com a entrada do Grupo Prensa Ibérica, em 2001, o jornal volta a crescer, atingindo o pico de edição de 64 páginas em 2004, alguns meses antes de ser fechado.

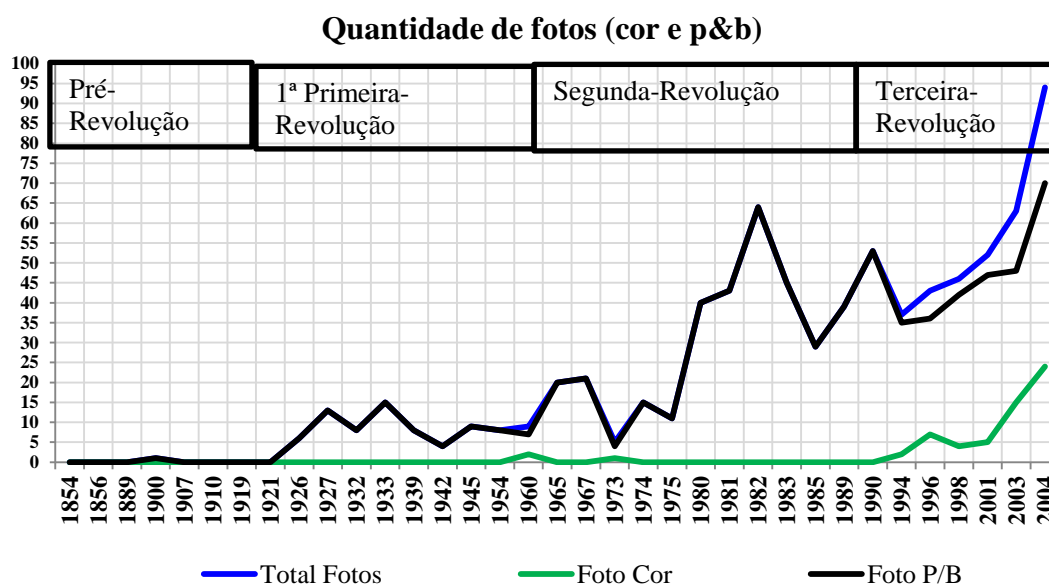


Tabela 3: Quantidade de fotos (cor e p&b)

A tabela 3 “Quantidade de fotos (cor e p&b)” apresenta sinais da fotografia a cores em 1960, mas ainda no processo de pintura, assim como observado em 1974, e afere o crescimento quando o jornal passa a produzir suplemento colorido em 1989, em menor formato e em papel couché, mas acentua-se efetivamente em 1990 quando apresenta fotografia colorida como parte do seu produto editorial, inicialmente na primeira página e na contra-capa, e em seguida em algumas páginas internas, o que justifica o aumento de fotos coloridas a partir deste período. A seguir, os dados revelam que a quantidade de fotos coloridas está sempre a crescer, chegando em 2004, na 3ª Revolução do Fotojornalismo, com publicação na ordem de 24 fotos coloridas por 70 a preto e branco numa única edição, ou seja, na proporção de 25,54% (cor) contra 74,46% (p&b).

É natural que a quantidade de fotos e de páginas aumente em função do formato do jornal, que passa por dois tamanhos ao longo da história e em três momentos. Inicialmente como tablóide, seguido de broadsheet e voltado ao tablóide.

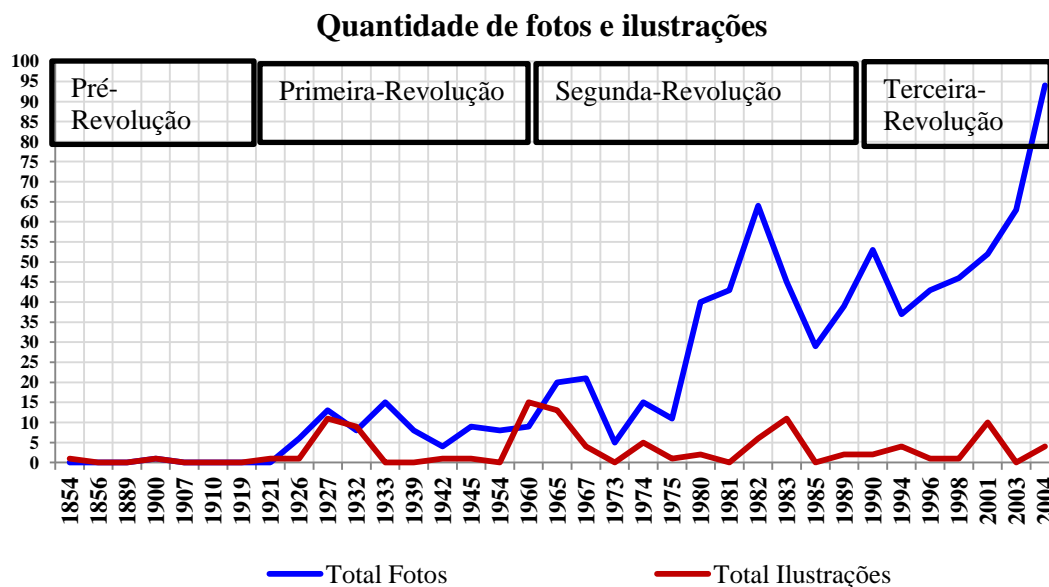


Tabela 4: Quantidade de fotos e ilustrações

A tabela 4 “Quantidade de fotos e ilustrações” apresenta os índices de fotografias e ilustrações publicadas, confirmando que ambos apresentam crescimento na 1ª Revolução do Fotojornalismo. Na 2ª Revolução, ambos apresentam crescimento, mas é neste ponto que a fotografia começa se afastar do desenho e passa a crescer, com picos elevados em 1967, 1980, e 1982, chegando no seu mais elevado nível em 2004, enquanto a charge, apesar de oscilar mais, mantém-se disposta quase de forma linear na história do jornal *O Comércio do Porto* ao longo dos 151 anos.

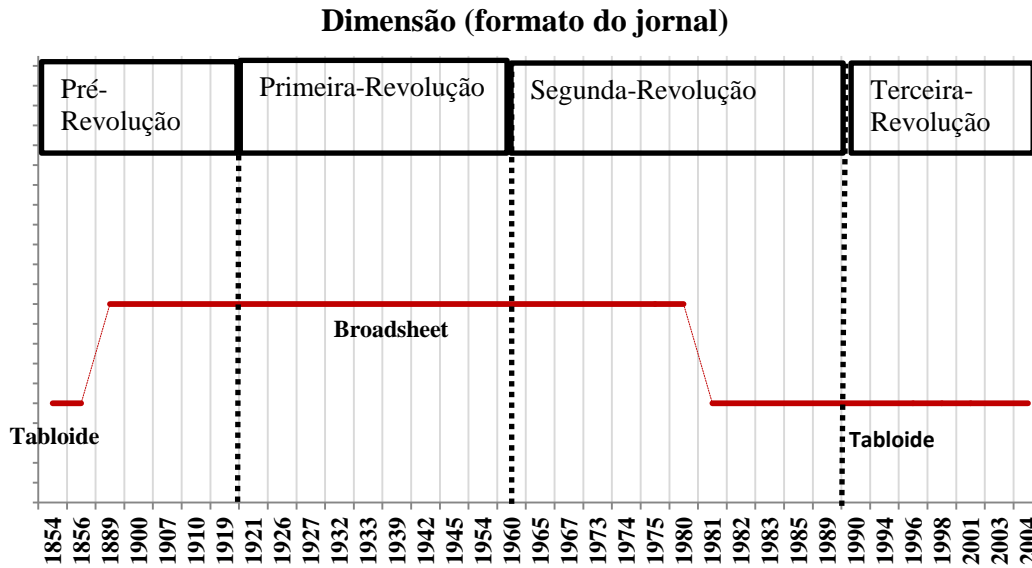


Tabela 5: Dimensão (formato do jornal)

Na tabela 5 “Dimensão (formato do jornal)” registra-se o tamanho do jornal, por observar na recolha de dados que o mesmo apresenta basicamente dois formatos ao longo de sua história, nascendo com padrão tabloide (pequeno 33x48 cm), em 1854, passando a *broadsheet*, (45x65) em 1889 e voltando ao formato inicial, tabloide, em 1981, mantendo-se assim até 2005, com pequenas variações em centímetros, por exemplo, em 1919, dentro do formato *broadsheet*, chega a medir até 52x72cm

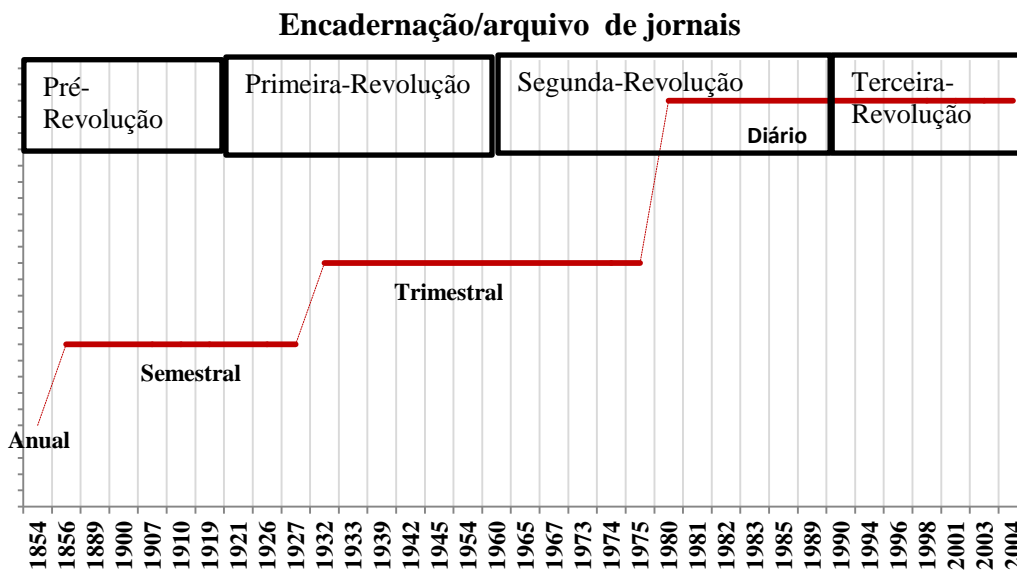


Tabela 6: Encadernação/arquivo de jornais

A tabela 6 “Encadernação - arquivo” registra as variações do formato do arquivo dos exemplares do jornal, disponível no acervo do Arquivo Municipal de Vila Nova de Gaia. No período inicial do jornal os exemplares estão arquivados como livros, com capa dura, organizados por anos, passando a ser semestral de 1956 a 1927, trimestral entre 1932 e 1975 e a partir daí, diário, sem encadernação, acomodados em caixas de papelão, entre papéis picotados e edições separadas por folhas de seda e em lotes mensais.

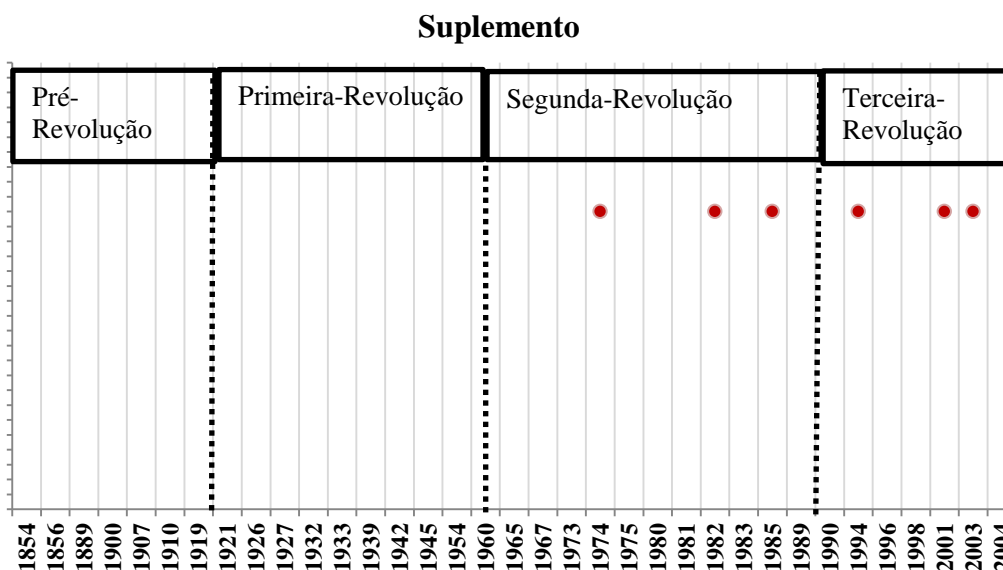


Tabela 7: Suplemento

A tabela 7 “Suplemento” apresenta o crescente índice de publicações especiais, nomeadamente suplementos (encartados ou avulsos, em formato de revista), confirmando que o investimento editorial de fotografias é incrementado a partir de 1974, dentro dos novos tempos da liberdade e democracia portuguesa e dentro do espaço temporal da 2ª Revolução do Fotojornalismo, como propõe Sousa (2004). Entretanto, como foi visto na análise iconográfica e iconológica, e que esta análise quantitativa não consegue apurar em profundidade, é que os suplementos existem desde o início da história do jornal.

Esta análise responde afirmativamente a pergunta de investigação sobre o aumento de fotografias publicadas ao longo dos 151 anos do jornal *O Comércio do Porto*, diante do espaço temporal que compreende as Revoluções do Fotojornalismo propostas por Sousa (2004).

4.2.3. Entrevistas

De acordo com Sousa (2006, p.378), a entrevista é uma técnica de pesquisa na qual se obtém “(...) informações pormenorizadas e aprofundadas sobre valores, experiências, sentimentos, motivações, ideias, posições, comportamentos, etc. dos entrevistados”. A sua estrutura base é formular “questões-chave” por forma a se obterem dados pertinentes ao estudo.

Neste sentido, a aplicação da técnica de entrevistas procura seguir o método de Correia e Baptista (2010, p.10), quando orienta a ouvir os protagonistas, aspecto fundamental para “devolver as cores, os cheiros, os ambientes, as ferramentas, as motivações, os constrangimentos, as personagens e histórias que povoaram as redações”, neste caso do jornal *O Comércio do Porto* atentas a diferentes momentos.

Inicialmente foram verificadas as fichas técnicas dos últimos exemplares do jornal de 2005, para levantamento e localização de possíveis fontes para entrevistas, e, posteriormente, após ter localizado o *blog* criado por ex-funcionários, alguns deles acabaram por colaborar com o presente estudo.

Foram elaboradas grelhas de perguntas para as entrevistas de acordo com as respectivas funções desenvolvidas, não limitada a fotojornalistas, para ter visões mais abrangentes e plurais sobre o fotojornalismo no jornal *O Comércio do Porto*. As perguntas foram elaboradas de modo a serem pertinentes à investigação e tiveram por objetivo, também, obter o perfil e o ponto de vista dos profissionais sobre diversas perspectivas, histórias e técnicas. Foram entrevistados além de fotojornalistas, editores de fotojornalismo, chefes de redação, arquivistas, diretores e gráfico.

Houve cuidado em criar um padrão de entrevistas, levando em consideração pontos em comum entre as variadas funções dos profissionais envolvidos na produção do jornal, divididos por grupos, e suas diferenciações nas áreas específicas. As entrevistas foram subdivididas: uma introdução com os dados pessoais (nome, idade, período/função, formação) e, outra, com dados profissionais, específicos de cada função e também comum aos grupos.

A aplicação das entrevistas foi planeada para ser presencialmente ou por *mail*, em função da disponibilidade e preferência de cada entrevistado e também considerando que alguns poderiam não estar localizados no distrito do Porto. As grelhas de perguntas

apresentam um pequeno *briefing* sobre o estudo, no sentido de orientar o entrevistado sobre os objetivos, conceitos e períodos que compreendem as revoluções do fotojornalismo teorizadas por Sousa (2004). As entrevistas pessoais e em profundidade tiveram o tempo máximo de uma hora de duração cada, outras foram mais curtas e respondidas por *mail* e telefone, totalizando 18 entrevistas, sendo 10 a fotojornalistas e as demais com editores, chefes de redação, diretores, chargista e arquivistas.

Ao grupo Prensa Ibérica foram elaboradas perguntas pertinentes à aquisição do título; preço de compra; objetivo; espólio da época; localização e estado de conservação do arquivo de fotografias, além intenção de o disponibilizar ao público, a exemplo dos exemplares do jornal; avanços e investimentos na linha editorial, aquisição de equipamentos, recursos humanos; oscilação do quadro de funcionários; confirmação da era digital no fotojornalismo; valorização do fotojornalismo; concorrência; razão do fecho em 2005; razão da não concretização de venda do título se ocorreu e por fim se houve interesse em reativar o jornal (Ver Grade de Perguntas ao Grupo Prensa Ibérica, no Apêndice 6). A resposta obtida, por *mail*, através de Pedro Costa foi que: "Neste momento é muito complicado podermos responder às questões solicitadas porque as pessoas que estavam à frente desse projeto já não fazem parte do nosso grupo. Tenho estado a tentar conseguir contactar com essas respectivas pessoas, mas tem sido impossível. Peço desculpas mas, seguramente, vai ser muito complicado podermos responder às questões solicitadas".

Ao nível de diretoria, o estudo procura conhecer sobre: mudanças de gestão; perfil do público; linha editorial; modelo de negócio; projetos específicos; principais editorias; dificuldades e soluções; momentos importantes do fotojornalismo e de coberturas fotográficas; projetos específicos de fotojornalismo; identificação de dificuldades do departamento de fotografia; apoio no fornecimento de equipamentos ou co-participados; qualificação da remuneração e condições de trabalho; arquivo, encerramento do jornal; (Ver Grade de Perguntas a Diretores, no Apêndice 7)

Para os chefes de redação a abordagem foi similar a aplicada aos diretores, por entendimento de que o universo a ser tratado manteve-se o mesmo. (Ver Grade de Perguntas a Chefes de Redação, no Apêndice 8). Tomou-se o cuidado, entretanto, de identificar o período de trabalho antes de aplicar as perguntas já que algumas delas estão

estritamente ligadas ao período do fecho do jornal, o que alguns entrevistados poderiam não ter vivenciado.

Aos fotojornalistas a investigação procurou conhecer: equipamentos utilizados; propriedade dos equipamentos; introdução da cor e comparação ao sistema p&b; mudanças técnicas e períodos correspondentes (cor, sistema analógico, digital etc); alteração nas rotinas de trabalho (redação e campo); técnicas; alterações na linha editorial; adaptação e dificuldades do sistema analógico e sistema digital; manipulação ao nível técnico e de qualidade da imagem; valorização profissional, participação em reuniões de agenda; momentos mais difíceis e de melhor satisfação; preferência de área de cobertura; dificuldades do departamento; pressões sofridas; preferências por estilos; autoria; sistema de arquivo de fotos; fecho do jornal; participação do *blog* criado a posteriori; razão de escolha da profissão; percepção do fotojornalismo na era digital; formação adequada e participação sindical. Aos editores de fotografia, com o mesmo enfoque dos fotojornalistas, acrescenta-se a orientação de equipa, descentralização de serviços; critérios de edição. (Ver Grade de Perguntas a Editores e Fotojornalistas, no Apêndice 9).

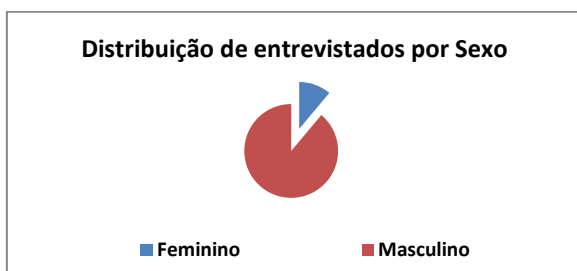
Com o chargista, procurou-se conhecer a intensidade e importância do desenho na linha editorial do jornal e a sua possível ligação com o fotojornalismo. (Ver Apêndice Grade de Perguntas a Chargista, no Apêndice 10). Aos arquivistas, procurou-se conhecer os sistemas de arquivo utilizados pelo departamento fotográfico. (Ver Grade de Perguntas a Arquivistas, no Apêndice 11).

Com o gráfico, procurou-se conhecer como a fotografia foi desenvolvida no sistema de impressão entre a segunda e terceira Revolução do Fotojornalismo, embora a fonte encontrada não faça parte do jornal *O Comércio do Porto*, o seu contributo é considerado válido pelo orientador e foi absorvido no referencial histórico do capítulo III. (Ver Grade de Perguntas a Gráfico, no Apêndice 12).

4.2.3.1. Perfil dos entrevistados

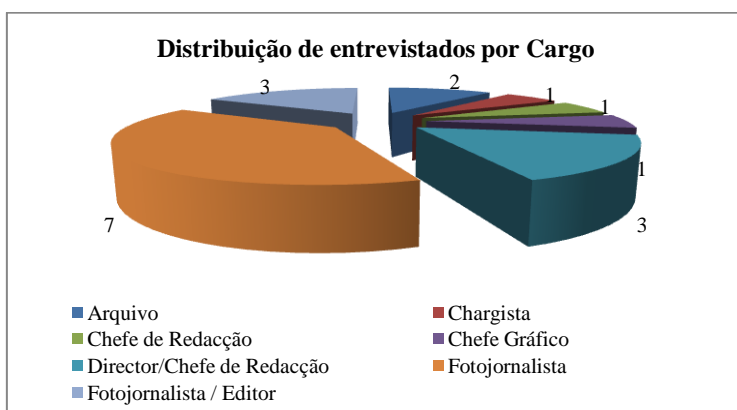
As tabelas a seguir apresentam o perfil dos 18 profissionais entrevistados, com base em informações como idade, sexo, cargo, período de trabalho e formação.

Tabela 8: Distribuição de entrevistados por sexo



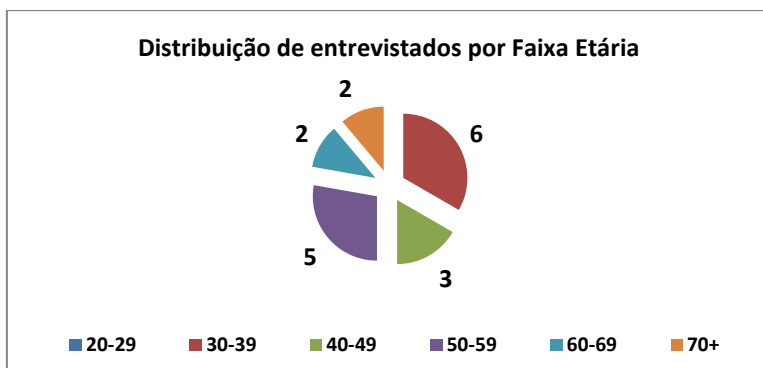
Nesta Tabela 8 apresenta-se a distribuição dos entrevistados por sexo, sendo que dos 18 entrevistados, 16 são do sexo masculino e 2 do sexo feminino.

Tabela 9: Distribuição de entrevistados por cargo



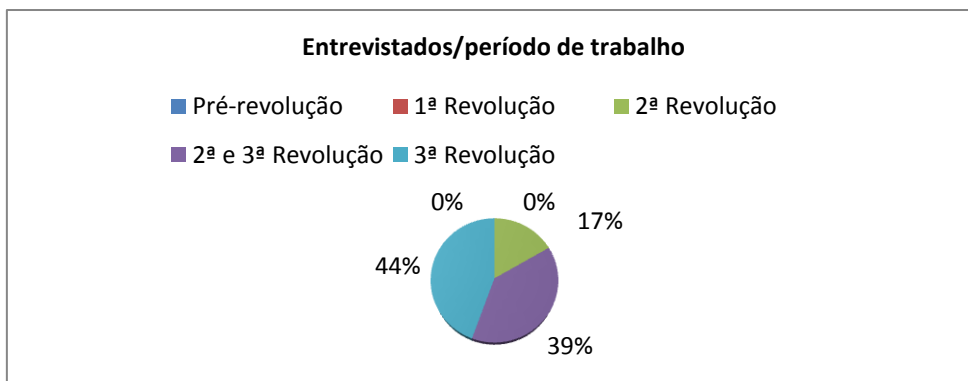
Na Tabela 9 “Distribuição de entrevistados por cargo” tem-se a confirmação dos postos de trabalho dos entrevistados, no qual o estudo esteve mais concentrado nos profissionais do fotojornalismo, principal foco da tese, representando 10 da amostra de 18.

Tabela 10: Distribuição de entrevistados por faixa etária



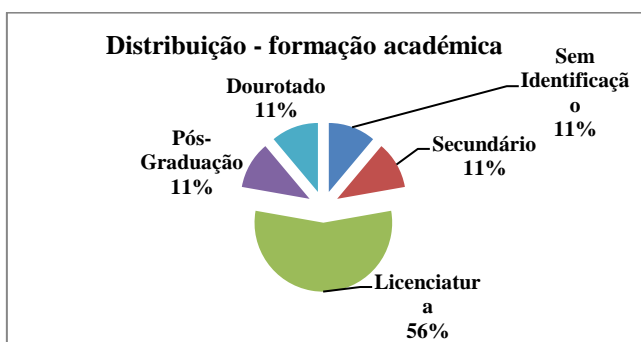
Na Tabela 10 “Distribuição de entrevistados por faixa etária” obtém-se a incidência maior de pessoas entre os 30 e 39 anos, seguidos pela que está entre os 50 e 59 anos de idade, atingindo faixas acima e abaixo destas referenciadas.

Tabela 11 Distribuição do período de trabalho



Na Tabela 11 “Distribuição do período de trabalho” tem-se a relação dos entrevistados por períodos em que trabalharam no jornal *O Comércio do Porto*, nomeadamente 17% na 2ª Revolução do Fotojornalismo, 39% na 2ª e 3ª Revolução do Fotojornalismo e 44% na 3ª Revolução do Fotojornalismo. É de destacar que alguns trabalharam em dois períodos distintos no jornal e outros em anos sequenciais. Comparativamente ao quadro anterior, é possível perceber que dentro do aspecto temporal, a amostra de entrevistas esteve concentrada a partir de 1960, compondo dados da periodização da 2ª Revolução e 3ª Revolução do Fotojornalismo, como propõe Sousa (2004), não obtendo nenhuma referência das anteriores (Pré e 1ª Revolução).

Tabela 12: Distribuição: Formação Acadêmica



A Tabela 12, “Distribuição – formação académica”, apresenta-se o perfil dos entrevistados diante de suas formações profissionais, que variam de áreas e níveis, desde cursos complementares até o doutoramento, na proporção de 1 doutorado, 1

mestrado, 1 pós-graduado, 5 licenciados 4 técnicos, 4 com frequência em licenciatura, 1 secundário e um que desconhece-se.

Breve Currículo dos entrevistados

Manuel Pinto Teixeira – 58 anos, Licenciado em Ciências Humanas e Sociais, pós-graduado em Direito da Comunicação, mestre em Ciências da Informação pela Universidade de Salamanca, Doutor em Ciências da Comunicação, Marketing e Relações Públicas pela Universidade de Vigo. Esteve no jornal *O Comércio do Porto* de 1973 a 1989 onde trabalhou como jornalista e Diretor. Foi Chefe de Gabinete do Presidente da Câmara Municipal do Porto, ex-administrador do Grupo Lusomundo/PT (*Diário de Notícias*, *Jornal de Notícias*, *TSF*, *Agência Lusa*), é gestor para a área dos Media do mesmo grupo. Como investigador, tem trabalhos científicos publicados na área do Direito Comparado da Comunicação. É professor universitário.

José Rodrigo Carneiro da Costa Carvalho, 79 anos, é licenciado em Estudos Portugueses, pela FLUP, e Mestre em Estudos Portugueses e Brasileiros, pela mesma Universidade. Iniciou a sua actividade de jornalista em 1961, no *Jornal de Notícias*, jornal em que foi elemento da chefia da Redacção. De Janeiro de 74 e até Setembro de 75, chefiou a Redacção do jornal *O Comércio do Porto*. Regressou ao *JN*, donde derivou, em 1979, para *O Primeiro de Janeiro*, como chefe da Redacção. Em 1981, então como director-adjunto, e até 1983, de novo no jornal *O Comércio do Porto*. (Interregno, de 1985 a 1987: deputado à AR). "*O Primeiro de Janeiro*", de 1987 a 1989, como director-adjunto. *O Jogo*, de 1989 a 1993, como director-adjunto. De 1993 a 1996, director do Centro de Documentação do *JN*. Reformado, desde 1999. Ainda no activo como docente, no Instituto de Ciências da Informação e Administração (Iscia), Aveiro.

Jorge Fiel – 57 anos, licenciado em História pela Universidade do Porto (1980), natural do Porto, onde vive atualmente. Jornalista profissional desde 1979. Começou no Norte Desportivo, prosseguiu a carreira no jornal *O Comércio do Porto*, onde foi chefe de Redacção (1986/1987), pelo meio esteve na fundação do *Semanário*. Passou o essencial da carreira no *Expresso* (1989-2008), onde foi responsável pelo escritório do Porto (95-00), editor da *Revista* (2001/2002) e do caderno Economia (2004-2007). Foi redator principal do *Diário de Notícias* e diretor do *Briefing*, entre outros trabalhos. É subdiretor do *Jornal de Notícias* desde junho de 2011.

Rogério Manuel Caniceiro Pereira Gomes – 57 anos, Frequência em Medicina, Curso de Jornalismo em Paris, Pós-graduado em Assessoria de Comunicação pela Escola Superior de Jornalismo do Porto. Foi diretor adjunto no jornal *O Jogo*, com trabalho também nos jornais *O Primeiro de Janeiro*, *Expresso e Público*. Foi Chefe de Redação do Jornal *O Comércio do Porto* entre 1985 e 1986 e Diretor entre 2004 e 2005. É atualmente secretário geral das Águas de Gaia.

Gilberto Pereira – 56 anos, formação Comercial, trabalhou de Fevereiro de 1974 a Setembro de 2005 no jornal *O Comércio do Porto*, foi responsável pelo Arquivo do Jornal. Está atualmente desempregado.

Marta Azevedo – 34 anos, formada em Design Gráfico, trabalhou no jornal *O Comércio do Porto* entre 1999 a 2005, responsável pela edição, agenda e arquivo de imagens. Atualmente está a trabalhar para agência.

José Augusto Pereira Barbosa – 69 anos, foi Chefe da Gráfica do jornal *O Primeiro de Janeiro* entre 1968 a 1991.

Onofre Varela – 69 anos, cursou Pintura da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis e desenho de figura na Cooperativa Árvore. Exerceu a profissão de desenhador em litografias e de designer gráfico em agências de publicidade antes de entrar nas redações de jornais como gráfico e ilustrador, em 1970. Tem trabalhos publicados em revistas, livros escolares, jogos, contos infantis, crônicas, entrevistas, caricaturas, cartunes e ilustrações, veiculados na televisão. Dirigiu revistas e recebeu premiações, em 1984 foi agraciado pelas Nações Unidas pela criação de um logotipo, em 1998 recebeu o diploma de “Professor Honorífico del Humor”, da Universidade de Alcalá de Henares (Madrid) e o Prêmio Carreira, atribuído pela Caricaturartes (Seixal), entre outros do gênero. Expôs trabalhos em Portugal, Espanha, França, Turquia, Macau e Brasil. Seu currículo também apresenta contribuições para o meio radiofônico e nas artes cênicas. Foi diretor gráfico da revista *Encontro*, suplemento dominical do jornal *O Comércio do Porto*, em 1993, retornando aos quadros do jornal com desenhos em 2001. Em 2012 foi homenageado no Festival Internacional de Banda Desenhada Amadora Cartoon, é referido no Dicionário de Personalidades Portuenses do Século XX, da Porto Editora, publicada no âmbito da Porto – 2001 – Capital Europeia da Cultura.

José Ricardo Guedes Pereira – 72 anos, Liceu Porto (1944 a 1948), Curso Técnico de Fotografia a Cor com dois estágios pela AGFA-Gevaert AG, Leverkusen (Alemanha,

1970). Trabalhou como fotojornalista e editor no jornal *O Comércio do Porto* como Editor de Imagem a partir de 1976, jornalista – categoria de 5º Grupo. Está a trabalhar na área do fotojornalismo industrial.

Armênio Belo - 47 anos, formação em Fotografia pelo Instituto Português de Fotografia, foi repórter fotográfico/correspondente do Distrito de Viana no jornal *O Comércio do Porto* entre 2001 e 2005, iniciando seu trabalho como fotojornalista em 1989. Possui diversos trabalhos publicados em livros como “Jazz na Praça da Erva (20 Anos), em 2011, “750 Sabores do Bacalhau”, em 2009 e em parceria com a Câmara Municipal de Viana do Castelo, “Plano Estratégico 2010”, “O Vinho e a Vinha em Viana”, entre outros. É fotojornalista da Agência Lusa.

Pedro Granadeiro – 36 anos, frequência em Direito, iniciou no fotojornalismo no ano 2000, esteve de Fevereiro de 2001 até o fecho no jornal *O Comércio do Porto*. É free lancer da Global Imagens.

Jorge Miguel Gonçalves – 39 anos, 12º ano em Imagem e Comunicação, iniciou no fotojornalismo no jornal *O Primeiro de Janeiro*, esteve de 1999 a 2005 como fotojornalista no jornal *O Comércio do Porto*. É free lancer.

Ricardo Meireles – 38 anos, frequência na Escola Superior de Jornalismo do Porto, iniciou no fotojornalismo em 1999 e esteve entre 2000 e 2005 como fotojornalista no jornal *O Comércio do Porto*. Desenvolve atualmente trabalhos na vertente de fotojornalismo e de retrato, publicando regularmente nas *Revistas Sábado, Exame, UP Magazine, Ler* e no jornal *i*. Durante o seu percurso profissional, colaborou regularmente em publicações como a *NS, Notícias Magazine, Dia D* e semanário *Expresso*. Publicou também reportagens e retratos na *Grande Reportagem, Faro de Vigo* e *El País*, entre outros. É atualmente representado por agências em Portugal e no estrangeiro. Trabalha também com agências de comunicação na área da fotografia corporativa. É representado nesta área de atividade pela Storibox iMagens, agência da qual é co-fundador e administrador. Foi distinguido, em 2003, com menção honrosa no prémio da fotojornalismo Visão/BES, na categoria de Natureza. Em 2007, inicia um percurso de consolidação de conhecimentos na área de edição de imagem, gerenciamento de cores, Photoshop e Lightroom, através de ações de formação profissional em Portugal e em São Paulo, no Brasil. Em 2010, ganha o 1º Prémio na categoria de “Notícias” do Prémio de Fotojornalismo Estação Imagem Mora. Em 2011, inicia um novo projeto de partilha de conhecimento organizando *workshops*

relacionados com a atividade fotográfica, destinados a particulares ou empresas, na área de gestão de arquivos fotográficos, tratamento de imagem e *workflow digital*.

Angela Velhote – 47 anos, frequência do 2º ano do curso de Direito da UCP, foi a primeira fotojornalista do Porto, trabalhou entre outros veículos no jornal *O Comércio do Porto* entre 1987 até Julho de 1999 e a seguir foi editora de fotografia do jornal *O Primeiro de Janeiro*. É free lancer.

Hugo Delgado Fernandes – 38 anos, formação em Fotografia e Fotocomposição. Trabalhou como fotojornalista no jornal *O Comércio do Porto* de 1999 a 2001, além de *o Público*, *24 Horas*, *Record* e *Courrier International*. É vencedor do 1º Prémio Visão/WorldPress Photo, na categoria de Notícias, em 2002 e obteve duas menções honrosas na edição seguinte sob o tema Vida Quotidiana e ainda em 2003 recebeu menção honrosa na categoria Retratos, do Europress, prémio Internacional de fotografia e 1º prémio de fotojornalismo do Clube de Jornalistas de Braga. Foi galardoado pelo concurso de Fotojornalismo Visão/Bes, com mais uma menção honrosa na categoria de Vida Quotidiana, para a qual concorreu com um trabalho associado ao projecto “África, retratos de um quotidiano”, em 2005. Em 2006 obtém outra menção honrosa no concurso de Fotojornalismo Visão/Bes, na categoria de Vida Quotidiana e inicia uma série de Cursos de Formação na área da fotografia. Atualmente é fotojornalista da Agência WAPA e Lusa.

Manuel Azevedo – 50 anos, com formação no Ensino Secundário e complementar de eletrotecnia, trabalhou no jornal *O Comércio do Porto* como colaborador à peça numa primeira fase, em 1983 e, numa segunda fase, como fotojornalista colaborador avançado, entre Março de 2001 até ao dia do seu encerramento (31 de Julho de 2005). Aperfeiçoou-se em fotografia no IPDJ e desenvolveu trabalhos de cariz social. Passou pelas redações do *Jornal de Notícias*, *Record*, *O Jogo*, *A Bola*, *Terra da Feira*, além de revistas como *Nursing* e *Semana Médica* e agências Global Imagens e Cityfiles. Atualmente colabora com os jornais *Diário de Aveiro* e *Correio da Manhã*.

Fernando Fontes - 36 anos, frequência de Licenciatura de Design de Equipamento, trabalhou como fotojornalista no jornal *O Comércio do Porto*, de 2002 a 2005. Publicou trabalhos no *Jornal Universitário do Porto* (2000), *Visão*, *Diário Económico* e *Semanário Económico*, *O Jogo*. Atualmente trabalha na Agência Global Imagens.

Pedro Ferrari – 48 anos. Esteve presente na transição do sistema analógico para o digital do jornal *O Comércio do Porto*, na função de editor de fotografia entre 2004 e 2005.

4.2.3.1.1. Análise das entrevistas com fotojornalistas e editores de fotojornalismo

A rodada de entrevistas com 10 fotojornalistas e editores que trabalharam no jornal está mais concentrada no perfil da 3ª revolução do fotojornalismo, a digital (desde a captação) entretanto consegue ter a essência do período de mudança da 2ª para a 3ª, o que permite dar voz aos desafios e conquistas da categoria, como forma de compreender suas particularidades e vivências dentro da história de vida profissional no jornal. Lamenta-se neste estudo o insucesso em conseguir as respostas de três profissionais que desenvolveram a função de editores, que poderiam contribuir para o estudo. As respostas de Pedro Ferrari não chegaram a tempo, e ao tomar conhecimento de que Marta Azevedo e Ricardo Pereira também foram editores, após o envio das respostas por mail, foi tentado novo contato para que também respondessem à questões pertinentes à função de editores, justificado pelo desconhecimento desta função desenvolvida ao enviar as perguntas. As questões, para além de considerar as da função de fotojornalista, estão ligadas aos critérios de noticiabilidade e diretrizes na orientação e gestão de equipa. As respostas também não vieram a tempo.

Entre os profissionais que trabalharam no período que compreende a 2ª e a 3ª Revolução do Fotojornalismo como define Sousa (2004), encontra-se **Ricardo Guedes Pereira**³⁰, 72 anos, 29 dos quais esteve no jornal *O Comércio do Porto* (de 1976 a 2005), atualmente a trabalhar na área industrial, esteve como editor de fotografia e reportou grandes acontecimentos do cenário local.

Desta experiência sabe-se que Ricardo Pereira utilizava equipamento próprio, com subsídio do jornal, na altura que ingressou no jornal, na década de 1970, tendo acompanhado a mudança do sistema de impressão para fotolito, consideravelmente importante devido aos ajustes necessários e também ao trabalho de laboratório. Quando os negativos passaram a cor, Pereira revela que o jornal utilizava a terceirização do serviço de laboratório para a revelação dos filmes. Com o sistema digital o trabalho foi agilizado e era realizado no próprio jornal.

³⁰ Ricardo Pereira, entrevista concedida à autora dia 02/02/2012, disponível em Apêndice 17

As técnicas inerentes à fotografia digital trouxeram partes negativas e positivas, de acordo com Pereira, “alguns repórteres passaram a ser meros *snipers*” mas posteriormente ganhou-se em qualidade. Com o sistema analógico o profissional era obrigado “a pensar primeiro” antes de disparar, com exceção de coberturas de guerra e desporto em geral”.

Na concepção de Pereira, a evolução do fotojornalismo trouxe maior notoriedade ao espaço destinado às fotografias, exigindo maior empenho e destreza por parte dos profissionais. Pereira define que o bom fotojornalista “é aquele que pensa, e bem, pois terá de ter em conta que o universo que o rodeia é muito exigente”.

Na sua rotina de trabalho Pereira procurava ouvir e ver os noticiários de rádio e tv e dar atenção aos acontecimentos mais importantes mencionados na agenda antes de ir para o campo. Discutia a agenda com editores e colegas e percebe que um dos maiores desafios era fazer coberturas próximas da hora do fecho da edição do jornal.

Ricardo Pereira ingressou no jornal no período em que o país vivia o sistema ditatorial e relata que antes do 25 de Abril de 1974 o trabalho era “normal”, uma vez que existia a Censura e que os profissionais tentavam contorná-la através da imagem, como ele mesmo o fez.

Na sua história profissional, Pereira cita um momento de grande satisfação, quando, após o 25 de Abril de 1974, foi deliberado pela chefia de redação a acompanhar a estadia do General António de Spínola numas termas de Portugal, até então um assunto tratado como confidencial, e teve que driblar a barreira de segurança escondendo-se em baixo de uma mesa do hall de entrada onde se encontrava o líder da Junta de Salvação Nacional e às 4 horas da manhã conseguiu fazer “bons bonecos” até ser descoberto por um major e ser advertido a não voltar a tentar fazer o mesmo.

Pereira tinha preferência na cobertura política por ter a oportunidade de fazer o trabalho e ainda poder colher mais informações ao repórter, “o apelidado caixa”. Esteve na cobertura de momentos históricos de Portugal, como a visita ao Porto da rainha Isabel II e do duque de Edimburgo, em 1957 – quando foi free lancer do jornal; a visita do Papa Paulo VI a Fátima, em 1967; a visita do general Costa Gomes à Romênia, presidente, em 1975, a visita de Fidel a Portugal, em 1998 durante a Cimeira Ibero-americana no Porto; entre outras.

Os trabalhos de Pereira eram assinados, é jornalista, Categoria de 5º Grupo, com carteira profissional emitida pelo Sindicato dos Jornalistas - Portugal. Durante o período em que trabalhou com equipamentos analógicos desenvolvia o sistema de arquivo dos negativos dispostos em envelopes identificados, com o digital, em discos externos. Entrou para o fotojornalismo por influência familiar, seu pai, Avelino da Silva Pereira também foi fotojornalista no jornal *O Comércio do Porto* e três de seus filhos seguem seus passos no cenário do fotojornalismo português.

Pereira continua a exercer a profissão na área industrial e percebe o futuro do fotojornalismo “não muito risonho”. Entende que a formação necessária a um fotojornalista hoje em dia é ter o ensino secundário concluído.

Manuel Azevedo³¹, 50 anos, chegou a trabalhar no jornal *O Comércio do Porto* num curto período de 1983 como jornalista, retornando em 2001 até seu fecho, em 2005, como fotojornalista e assinava seus trabalhos com o pseudônimo de Lume Félix para preservar sua identidade em virtude de ser free-lance em outros veículos. Aventurou-se no fotojornalismo no período da 2ª revolução, ainda com equipamento analógico, fotografia a preto e branco, laboratório (revelação e ampliação), mas em outros veículos de Comunicação onde também foi correspondente e free lancer, chegando a transmitir trabalho pelo sistema de telefoto. Do sistema de película para o digital foi um salto rápido, vivenciou o processo de digitalização de negativos, e na sequência, de produção digital de imagens.

Nas rotinas de trabalho, a era digital, ou 3ª Revolução do Fotojornalismo, Azevedo percebe que houve ganho na agilidade na captação e transmissão dos trabalhos, além da possibilidade de visualização rápida e correção simultânea de distorções. A necessidade de atualização constante de conhecimento e aprendizagem foram fatores de exigência da nova tecnologia, segundo o fotojornalista.

Azevedo acredita que a fotografia obrigou a mais cuidados e tempo na produção, com manipulação reduzida a reenquadramento e ajustes de cor. O reconhecimento profissional das evoluções do fotojornalismo para Azevedo não existe, na medida em que há equívocos, mesmo em chefias de redações, de que basta uma máquina

³¹ Manuel Azevedo, entrevista concedida à autora dia 29/08/2013, disponível em Apêndice 24

fotográfica que “qualquer operador serve”; além do fato das redações dos jornais generalistas estarem “esvaziados de repórteres fotográficos”. “A massificação das máquinas não foi acompanhada pela consciência crítica do que é de fato uma boa foto diferenciada do lugar-comum, da “fotografia bonita”, defende Azevedo, o que confirma a teoria de Sousa (2004), quando indica que o *glamour* é um dos conceitos que acentua-se na Imprensa da era digital.

A boa fotografia jornalística, segundo Azevedo, tem que ter o momento, a estética e a técnica em harmonia. Como correspondente de Aveiro, Azevedo não participava das reuniões de agenda, mas discutia a pauta com o jornalista, editores e chefes de redação, mantendo a discrição e atenção durante a cobertura. Para ele, os momentos mais difíceis para os profissionais da área são na cobertura de catástrofes, embora nunca tenha realizado um trabalho desta natureza. Uma foto bem conseguida e o feedback do leitor lhe tocam o coração, uma vez que afirma ser “por natureza” insatisfeito com o seu trabalho e avesso à participação de concursos fotográficos. “Costumo dizer que foi ao serviço do jornal *O Comércio do Porto* que um dia recebi o meu grande prêmio de fotografia”, diz. Azevedo tinha preferência em desenvolver trabalho na área do desporto e de espetáculos (Cultura), embora gostasse de reportagem, que lhe permitia a aproximação das populações.

As maiores dificuldades do departamento fotográfico do jornal foram percebidas por Azevedo na fase de transição para a empresa anterior e a espanhola, última a adquirir o título, o conseqüente despedimento do editor fotográfico José Rocha, que o convidou a trabalhar no *O Comércio do Porto*, a longa ausência de um editor fotográfico até à entrada do Pedro Ferrari. O departamento possuía “uma seção de jovens muito bons”, segundo Azevedo, “cada um com sensibilidades diferentes e sem um líder que os ouvisse nas suas angústias e que, de alguma forma, os ajudasse a crescer”, reunindo “os mais talentosos fotojornalistas da época”.

A pressão do encerramento de edição sempre foi um ponto forte no fotojornalismo e Azevedo confirma que “no fundo, era uma espécie de sofrimento motivado por uma angústia coletiva sem que alguém perdesse as estribeiras”. Sua preferência, assim como outros colegas, era trabalhar a foto-jornalística, ou a fotografia exclusiva, em primeira-mão, como define Sousa (2004, p.60).

Azevedo recebeu com tristeza a notícia do fecho do jornal *O Comércio do Porto*. “Ainda hoje, oito anos depois, por momentos acredito que num qualquer dia um investidor vai acreditar que *O Comércio do Porto* é possível e vai renascer das cinzas”, diz. Teve conhecimento do *blog* aberto por ex-funcionários do jornal e chegou a acompanhar as atualizações na esperança de encontrar uma boa notícia. O profissional entrou para a área do fotojornalismo a convite de um correspondente e continua a exercer a sua profissão atualmente em jornais portugueses.

De acordo com Azevedo, o fotojornalismo vive um momento muito difícil, de crise. “A desvalorização por parte das direções e chefias de redação no fotojornalista puro, a crescente polivalência do jornalista que também faz fotografias, têm sido ataques ferozes ao fotojornalismo, que o fragilizam e ajudam a tornar este momento muito, muito difícil. Os desafios e as perspectivas são transversais ao próprio jornalismo e tem de ser vistos conjuntamente. Seguramente são desafios enormes, como sou um homem de esperança acredito que as perspectivas serão boas neste mundo em mudança. É uma resposta ligeira a um tema que é muito complexo e de grande discussão e que tem a ver com os caminhos a escolher”, sustenta o fotojornalista.

Azevedo não era sindicalizado e assim o justifica pela simples razão de que quando quis sua adesão não foi aceite por não ter carteira profissional e ainda porque “não sendo um trabalhador por conta própria era-me vedado o direito a ser sindicalizado. Depois disso, mesmo após ter a carteira profissional de jornalista nunca mais me apeteceu ser sindicalizado”.

Quanto à formação que um fotojornalista deve ter nesta era digital, Azevedo diz que “Apesar de achar que a formação superior deve ser um direito de todos os cidadãos, entendo que o fotojornalista não deve descurar uma formação permanente, quer nos domínios específicos do jornalismo e do fotojornalismo, quer nas mais diversas áreas do conhecimento, da cultura, no seu âmbito mais alargado. A exemplo do que um dia Abel Salazar disse sobre os médicos e a medicina “O médico que só souber medicina, não sabe nada”, ressaltou.

Hugo Delgado³², 38 anos, repórter fotográfico do jornal *O Comércio do Porto* entre 1999 e 2001, sempre foi um profissional que lutou pelo preto e branco como tonalidade

³² Hugo Delgado, entrevista concedida à autora dia 29/08/2013, disponível em Apêndice 22

predominante no jornal, embora tenha conhecimento da importância da cor, acredita que veio preencher mais o espaço comercial do que o de informação. A mudança de analógico para digital e do preto e branco para cor não causou estranheza a Delgado, mas alterou a rotina de trabalho com outro *timing*: “acelerou todo o processo de informação, pois havia a hipótese de, em poucos minutos, estarmos com o trabalho pronto e editado para o fecho do jornal”, sustenta. Rapidez e eficácia são atributos ao novo sistema digital para o fotojornalismo, de acordo com Delgado. Mais produção e banalização para a categoria “pois agora qualquer um chega lá por tentativas”, rebate.

Ainda sobre o sistema digital, Delgado acredita que se antes o redator esperava a foto para compor sua peça, no atual sistema a foto muitas vezes pode chegar antes do texto. Ao nível técnico, o fotojornalista manipula suas fotos para obter melhores resultados, e situa essa necessidade principalmente quando o sistema digital entrou no mercado: “o arquivo que era produzido pela máquina nunca ficava tão bem exposto como era no negativo. Havia esta necessidade, estávamos numa era de transformações e enquanto isso ía-se aprimorando o equipamento”, recorda.

Delgado acredita que houve valorização profissional com os avanços no fotojornalismo pois os periódicos deram grande importância à fotografia “e as pessoas começaram a olhar de outra maneira para nós, infelizmente a banalização das máquinas digitais está a deitar por terra essa conquista”, dispara.

Para Delgado a boa foto jornalística é a “informativa, onde a técnica fotográfica case da melhor maneira com o contexto jornalístico”. Sempre atento às pautas, Delgado partia para o campo de trabalho com a ideia de “ser os olhos do leitor (...) sem manipular nem interferir na imagem”. Por ser correspondente do jornal na região do Minho, raramente se deslocava à Redação do Porto e por isto não participava das reuniões de agenda, limitava-se a cumprí-las: “era um trabalho mais solitário, mas gratificante”.

Sobre os momentos difíceis de coberturas, Delgado é claro: “Penso ter um pouco a capacidade, como profissional, de “desligar” em alguns momentos, isso deu-me alguma frieza momentânea para fazer alguns trabalhos. Penso que acidentes como deslizamentos de terras, naufrágios entre outros terão marcado, de alguma maneira, a minha forma de ver algumas coisas”.

Delgado teve algumas fotos premiadas durante seu percurso no jornal *O Comércio do Porto*, o que lhe deu muita satisfação, mas gostava mesmo era de cobrir o cotidiano: “essas sim eram as verdadeiras fotos que me faziam levantar todos os dias”, revela. “Sempre enfrentei todos os serviços com a mesma vontade, acho que gostava de fotografar tudo”.

As maiores dificuldades do departamento de fotografia quando Delgado esteve na Redação do jornal *O Comércio do Porto* era controlar a produção pois estavam a passar por uma “época muito conturbada”, o que obrigavam aos repórteres a uma produção mais tímida de fotos e a única pressão que sofreu foi com “os salários em atraso. De resto, éramos uma equipa próxima, que se apoiava mutuamente. Do departamento de fotografia nunca sofri nenhuma pressão”.

Delgado diz não saber o que é um estilo fotográfico, para ele existem vários temas e o estilo é apenas a maneira como vemos as coisas, por isso gosta do estilo “Hugo Delgado” e desenvolvia o seu próprio sistema de arquivo de fotos. Com influência familiar, seu pai é fotojornalista, Delgado ganhou gosto pelo ofício e entrou para o fotojornalismo como correspondente de jornal em Braga, recebendo convite para trabalhar no jornal *O Comércio do Porto* na sequência, o que aceitou de pronto.

Atualmente, Delgado é fotojornalista em agência de notícias e percebe que o fotojornalismo está a ser banalizado porque qualquer pessoa hoje em dia quer trabalhar com fotografia. “Sou formador na área da fotografia e sinto-lhes o pulso, há de facto muita gente interessada na fotografia. Em relação ao futuro do jornalismo penso que seremos cada vez menos pois há, infelizmente, no mercado, jornais que abrem as suas páginas aos jornalistas/fotógrafos cidadãos e isso vai fazer com que a nossa profissão desapareça. Outro factor é a Internet e a atualização constante por parte do vídeo. Estou mais a ver que isso vai caminhar para alguém que vai filmar e onde depois pode tirar uns frames para o jornal e assim fica servido de pelo menos quatro maneiras: vídeo/áudio/fotografia/texto, a ter menos despesas com o pagamento de apenas uma pessoa, o ONE MAN SHOW está aí a bater a porta”. Não sindicalizado, Delgado acredita que a formação que deve ter um fotojornalista atualmente é técnica avançada na área da fotografia/social/jornalística.

Angela Velhote³³, 47 anos, a primeira fotojornalista do Porto, trabalhou no jornal *O Comércio do Porto* de 1987 a 1999, vivenciando nestes 12 anos o processo do sistema analógico, do negativo a preto e branco para a cor, e posteriormente, em outra empresa jornalística, as mudanças para o sistema digital. A cor “deu maior destaque às fotos, principalmente a primeira página. A cor é mais apelativa para leitores mas, devido a má impressão dos jornais na época, perdeu em qualidade”, compara.

De acordo com Angela Velhote, o primeiro jornal do Porto (Distrito) a adquirir equipamento digital para fotojornalistas foi *O Primeiro de Janeiro*, durante o período em que foi editora e responsável pela atualização do sistema no departamento fotográfico, em 2001. A fotojornalista observa que houve alterações nas rotinas de trabalho com a 3ª revolução como os demais colegas entrevistados, com processo mais rápido de trabalho, desde a correção da imagem no momento de captação até a transmissão e publicação, e resoluções cada vez melhores de imagens. O sistema de arquivo digital também foi um bom avanço para o fotojornalismo, de acordo com Velhote, “basta um disco e um bom programa de arquivo”.

Para além de estar atualizado, o fotojornalista precisa dominar o tratamento das imagens “de modo a tirar melhor proveito da cor, contraste, definição”, adaptações naturais da transição de sistemas. A profissional não acredita que a fotografia digital ganhou mais espaço na linha editorial do jornal: “Não, pelo contrário. Existe, neste momento, um desrespeito pela fotografia. Quem decide a foto de primeira página, hoje em dia, é o diretor dos jornais, em conjunto com os editores das várias seções. Basta ver nos jornais portugueses, a maioria já não tem o cargo de editor fotográfico. (...) Hoje em dia toda gente pensa que percebe de fotografia, basta “clique”, se não gostar, apaga, repete, já dizia Lewis Hine, ‘embora os fotógrafos não possam mentir, os mentirosos podem fotografar’”, cita.

Angela Velhote ressalta que ao iniciar no fotojornalismo o conhecimento técnico “assim como a cultura geral da maior parte dos fotojornalistas” eram limitados. Obrigada “a apanhar o comboio das novas tecnologias”, a categoria ainda passou a “competir com os novos colegas saídos das escolas que, entretanto, apareceram”. A boa foto jornalística para ela é a que traz informação sem necessidade de legendas, no máximo a manchete.

³³ Angela Velhote, entrevista concedida à autora dia 16/08/2013, disponível em Apêndice 19

“Isso é muito importante, chamar a atenção do leitor, fazer parar, fazer comprar o jornal, ou revista, só pela foto. Por isso se diz que uma imagem vale mais que mil palavras”.

No trabalho em campo, Angela Velhote procurava estar em sintonia com o jornalista e não falhar a imagem. Não participava de reunião de agenda enquanto repórter do jornal *O Comércio do Porto*, porque não lhe era facultado, mas durante o seu trabalho como editora em outro jornal, manteve reuniões diárias com sua equipa. “Nunca recebi algum estímulo da chefia do jornal *O Comércio do Porto*”, diz. “Cumpria a agenda da melhor forma possível, estava interessada em fazer boas fotos, era o meu nome que estava lá, era com grande orgulho que olhava para as bancas e via o meu trabalho”, recorda.

Os momentos mais difíceis para ela foram todos aqueles em que foi “impedida pela polícia de fotografar e tive que arranjar maneira de o fazer; jogos de futebol, em que era insultada pelos assistentes, já que na época era das poucas mulheres que fotografava; situações em que houvesse concentração do povo e também todas as tragédias e sofrimento humano com que lidamos todos os dias”. Neste sentido, a fotojornalista diz que “Embora nos tentemos alhear da desgraça alheia, fazer a melhor foto, no fim fica sempre a sensação de não poder ajudar a minorar o sofrimento de alguém, especialmente quando se trata de crianças, faz-se a foto, mas vem-se para casa com um gosto amargo de boca.”.

No seu percurso houve grandes momentos de satisfação profissional, entre eles o de sua área preferida, a política, como cobrir visitas presidenciais e “presenciar a visita de Bush, Aznar, Durão Barroso e Blair à base das Lajes”, na qual foi decidido o ataque ao Iraque, “foi histórico e para mim um privilégio”. Outros nem tão bons, como da área desportiva, originando situações desagradáveis e, por vezes, caricatas, segundo ela, possivelmente relacionado pelo fato de muitos adeptos serem do sexo masculino e não estarem habituados à presença feminina.

No período em que trabalhou no jornal *O Comércio do Porto*, Angela Velhote destaca que a maior dificuldade do departamento fotográfico era a falta de respeito pelos fotojornalistas, pelo seu trabalho. “Os fotojornalistas eram chamados de bates-chapas, situação que mudou posteriormente, quando mudaram as chefias e, conseqüentemente, com a evolução técnica, novos fotojornalistas já com maior capacidade técnica”, reforça.

A pressão sofrida normalmente advinha quando a reportagem era para a primeira página e havia o *deadline*. “Sofri também pressões de ordem laboral, por não concordar com determinadas posições, tomadas pela nova direção do jornal em relação aos antigos funcionários. Note-se que eu própria me despedi do jornal *O Comércio do Porto*, fui convidada para editar no relançamento do jornal *O Primeiro de Janeiro*, onde me mantive por cerca de 10 anos.”, destaca Angela.

Os trabalhos de Angela Velhote eram assinados e o sistema de arquivo de negativos era em pastas, posteriormente com os computadores, era desenvolvido através de programa de índice, o que facilitava a busca. A fotojornalista também entrou para a profissão por influência familiar, através de seu pai, que foi repórter no *Diário Ilustrado*, “autor da famosa foto de Humberto Delgado na varanda do café Luso a saudar a multidão”. As histórias vividas pelo pai e narradas por ele que a fascinaram desde menina, fizeram com que um dia Angela abandonasse o curso de Direito que estava a tirar para abraçar a oportunidade de trabalhar em fotojornalismo.

De acordo com Angela Velhote, o fotojornalismo em Portugal “está agonizante, há falta de emprego, cada vez mais gente a sair das escolas direto para estágios não remunerados, sem perspectivas de futuro. Cada vez mais os fotojornalistas fotografam o que os diretores dos jornais pedem, assim como os jornalistas escrevem o que eles querem que escrevam. Acredito numa mudança (que espero que aconteça) mas para daqui a muitos anos. Quase que não existem jornais para trabalhar, a experiência não é valorizada, mas a técnica. Aliás, perdem mais tempo hoje em dia a tratar fotos que na rua a fotografar. A imagem romântica do repórter de guerra há muito que não existe em Portugal. Na minha opinião, existem bons técnicos, interessados mais em manipular imagens do que a correr riscos atrás delas. Sinto-me uma privilegiada por ter passado todas as etapas no fotojornalismo e, principalmente, por ter sido a primeira mulher no Porto fotojornalista”, reflete.

Angela Velhote foi sindicalizada durante anos mas deixou de ser “devido a direção do Porto, sabiam como eram maltratados, mal pagos e explorados os jornalistas e nunca denunciaram de modo próprio a situação. Cheguei a ser nomeada pelos meus colegas para o conselho de redação do *O Comercio do Porto*, o que me surpreendeu e, ao mesmo tempo, me envaideceu, já que depositavam em mim a confiança necessária pra defender os seus interesses”, relembra.

A profissional acredita que a academia é a melhor formação que o fotojornalista precisa hoje em dia: “só assim consegue aprender as novas técnicas, cada vez mais precisas, mas sem dúvida, muita luta no terreno, ou seja, sair muito em reportagem, de preferência em situações em que exijam rapidez de raciocínio e perseverança”, pontua.

Ricardo Meireles³⁴, 38 anos, está entre os fotojornalistas premiados que trabalharam no jornal *O Comércio do Porto*, profissional da casa que entre 2000 e 2005 vivenciou a transição do sistema analógico de captação de imagens para o digital, pontuando o ano de 2001 como o de ruptura total com a 2ª revolução do fotojornalismo. Neste ponto, confirma-se que o jornal entrou para a 3ª revolução já no final de sua história, mas simultaneamente a outros periódicos portugueses, como bem cita Angela Velhote, nomeadamente no Norte de Portugal.

Com a maior parte de suas fotografias publicadas a preto e branco enquanto repórter do jornal *O Comércio do Porto*, Meireles recorda que já na altura em que entrou fazia fotos com película a cores, mas pensando no produto final a preto e branco devido ao padrão de impressão do jornal na maior parte de suas páginas.

“Trabalhávamos os contrastes e ajustávamos o fotómetro, subjetivamente”, explica. Em campo, Meireles procurava usar “a linguagem que se usa para o preto e branco, tem que ser mais concisa, mais clara”, diz. A transição para a captação digital, de acordo com Meireles foi “uma revolução”. Com o sistema analógico, após a reportagem era preciso levar o filme para ser revelado em local distante da Redação e somente depois de cerca de 40 minutos é que podia voltar para então digitalizá-lo.

Outra mudança na rotina de trabalho observada por Meireles neste novo processo tecnológico foi o aumento de serviços, o que em sua opinião ocorreu em todo lado, não só no jornal *O Comércio do Porto*. Do lado positivo, Meireles percebe que com o sistema digital foi possível obter melhor aperfeiçoamento na gestão do tempo.

“Ganhámos em todo o processo fotográfico, desde poder fotografar mais, não ter o limite 36 fotogramas que tem um rolo, poder escolher mais, poder editar mais. Passou a haver muito mais edição de trabalho, muito mais opção do que se tinha. Quer dizer, o processo de ver, deve estar a par disso, com o negativo nós não imprimíamos as

³⁴ Ricardo Meireles, entrevista concedida à autora dia 08/08/2013, disponível em Apêndice 26

fotografias em papel. Nós víamos na mesa de luz, tinha assim uma coisa tipo uma lupa em que metíamos o olho lá dentro e víamos o negativo, as imagens. Era um método muito mais... como é que eu hei de explicar? Muito mais egoísta, ou seja, é impossível a gente estar ali com outra pessoa, os dois a ver qual era a melhor fotografia. Não. Era uma coisa mais nossa, mais introspectiva. Eramos nós que escolhíamos. A própria logística não auxiliava a discutir as imagens. No digital, as imagens passaram a aparecer no computador, a gente faz: botão pra direita, botão pra esquerda e vai vendo com o editor, com o nosso colega, vai discutindo mais a edição do trabalho. Toda essa facilidade apareceu com o digital”, reforça Meireles.

Por outro lado, Meireles faz crítica quanto ao aproveitamento deste tempo ganho sob a perspectiva do patronato. “Apesar da agilidade do tempo não ter sido utilizada da forma correta nos jornais. Ou seja, a ideia deles, isso é compreensível da parte de um administrador de um jornal, tem aqui uma equipa de quatro fotógrafos e a trabalhar com digital ao invés de cada um fazer três trabalhos por dia, vai passar a fazer cinco. Ao invés de precisar de quatro, agora vou precisar de três. É lógico. Não está certo, obviamente, não está certo. Mas do ponto de vista do administrador, eu posso, no fundo, até compreender, no máximo”, sustenta.

Para além destas observações pertinentes, Meireles reforça que a qualidade nunca foi, a partir de uma certa altura, o principal no jornal *O Comércio do Porto*. Houve por ali no jornal uma fase em que a qualidade ainda custou muito. Não era tão exigida. Mas isso não tem a ver com a passagem para o digital. Tem a ver com a mudança de administração do jornal, nomeadamente, com a administração espanhola. Aliás, provou-se por isso. Eles podem fazer muita coisa bem, mas não sabem fazer jornais. Tanto é que fecharam o jornal. Conseguiram fazer a proeza de fechar o jornal com 150 em dois anos ou três. E isso foi por não saberem fazer jornais, tendo em conta que a qualidade não era um factor essencial”, diz.

Os avanços técnicos dos equipamentos profissionais ocorreram ainda com o sistema analógico, há cerca de 20 anos, com novos programas de captação e de digitalização dos negativos, de acordo com Meireles, também processos revolucionários para o fotojornalismo e que antecedem o sistema de captação digital.

De acordo com os entendimentos de Meireles, não houve maior reconhecimento da categoria diante das evoluções do fotojornalismo, “tivemos que estudar muito mais.

Aliás, nós fomos apanhados num momento terrível. Aquela fase, foram muito poucos, quer dizer, houve aquelas que preencheram todo o tempo do analógico, não é? Houve aqueles que passaram essa fase de transição, alguns que nem continuaram. Tem uma fase em que houve ali uns que já tinham uma certa idade e desistiram. E houve outros que começaram já pelo digital. Eu sou, somos poucos, se calhar, aqueles que apanhamos as duas fases, e se calhar podemos ser um caso de estudo, realmente, nesse sentido isso é interessante. Fomos daqueles que apanhámos as duas fases e a fase de transição. E esses que, como a mim, não restavam outra coisa a não ser estudar e tentar perceber o que era digital, não é? “, reflete.

Na busca de conhecimento, Meireles aventurou-se a viajar ao Brasil e tirar um curso com o fotógrafo Felício Barroso, *beta tester* (fotógrafos que experimentam programas antes de irem para o mercado) da Vogue. “Na altura tentei aperfeiçoamento em todo lado.” O investimento dos profissionais também passou pela aquisição de novos equipamentos, o que ele entende ser de grande valia ao sustento da investigação das marcas digitais. “Nós, para comprarmos uma câmara...uma câmara digital custava 5 mil euros, na fase em que os fotógrafos estavam a descobrir como é que se faziam fotos digitais. É a mesma coisa que estar a pagar um remédio, quando ele acaba de ser inventado, é muito mais caro porque se estão a pagar as patentes todas, de invenção e tudo. E nós, durante muito tempo, pagamos câmaras digitais de 5 mil euros. Hoje, uma câmara digital custa mil euros. Nós investimos em tudo. Fomos sugados de uma tal forma, no nosso tempo, no nosso dinheiro, no nosso mérito, em todo lado, sei lá. A banalização, como um bom exercício deste doutorando, há a banalização da venda porque há falta de exigência do crivo dos *media*, não há dinheiro para pagar grandes ordenados às pessoas. Está toda a gente a fugir do jornalismo, do jornalismo diário, principalmente. Passou a ser uma zona quase indigente do jornalismo, não é? Onde se pagava mal, começou a aparecer gente a menos...Ou seja, uma câmara é barata, não se exige um curso. Começou a aparecer de tudo nestes meios. É a natureza, não tenho nada contra isso. Foi uma evolução para pior, como é óbvio, não é? E eu tive mais que saltar fora nessa parte do jornalismo diário”, analisa.

A experiência profissional de Meireles o leva a concluir que uma boa fotografia jornalística é a que informa “e que não pode ser um campo de ambição do fotógrafo”. E reforça: “Tem que pôr lá o seu talento, mas não pode deixar que o talento ou que a necessidade de mostrar esse talento ultrapasse a necessidade de informar, acho que isso

resume tudo sobre o que eu acho de uma boa fotografia”. Ao sair em campo, Meireles sempre esteve focado em garantir o que é preciso, o que chamavam “chapa 5”, que “é a imagem de que não vai agradar muito, mas também não vai desagradar ao editor. Depois de garantida essa imagem, poder inventar mais um bocadinho, poder criar”, receita.

Durante o período em que trabalhou no jornal, Meireles entende que a linha editorial do jornal focava na foto pura e dura do fotojornalismo. “Isso era um bocadinho a escola do fotojornalismo do jornal *O Comércio do Porto*. No *Público* já não era assim. Já havia mais liberdade para o experimentalismo, mesmo não fazendo o básico, o que incluía alguns erros”, compara. O trabalho profissional de garantir a foto para a reportagem é um processo importante, segundo Meireles, porque dá base para trabalhar em mais lugares e com outras orientações.

Os momentos mais difíceis para Meireles durante o seu percurso no jornal foi a cobertura da queda da ponte de Entre-os-Rios. “Se calhar, todos os que trabalharam na minha época vão responder isso. (...) Foi um inverno intenso, choveu cinco meses seguidos. Para além de ser dramático, foi difícil em termos psicológicos e em termos físicos. Porque a chuva nos caía durante aquele trabalho de cobertura. A história toda que se conhece daqueles que se perderam e todo aquele tempo de incerteza que se avançou durante meses foi o trabalho mais difícil que eu me lembro ter naquele jornal. Numa fase em que ainda o digital ainda não existia. Ou melhor, já existia, mas estávamos a trabalhar em película”, recorda.

O que deu mais satisfação a Meireles quando trabalhou no jornal, “nem sei onde está esta fotografia”, foi “quando o Porto ganhou a Liga dos Campeões Europeus. Foi em Sevilha. Foi a Taça Europa. Eu fui com eles. E mandei uma fotografia no fim do jogo, até na altura já era digital. Aí mandei a fotografia e eles fizeram uma página dupla do jornal, capa e contracapa com a fotografia, com a minha fotografia, uma coisa banal. Eu já nem me lembro em que ano é que foi essa fotografia. Devo-a ter lá guardada. E chegou aqui, isto num tempo em que, atenção, nós, hoje, tiramos uma foto aqui, pomola num *blog* a qualquer altura. Eu estou a falar de há oito anos, dez anos. Parece que foi há cinquenta, mas não. Foi só há dez anos isto. Naquele tempo, a ideia de ter uma fotografia e, passado um bocado, ela estar impressa num jornal e passado horas, era uma ideia que não cabia, que ainda nos custava um bocadito, mas aquilo acontecia, mas não

deixava de espantar com aquela rapidez. Então, mandar essa foto às dez da noite, em Sevilha, entrar no avião, chegar cá com a equipa e ver todos com o jornal no ar, aquilo deu assim um arrepio. Mas o efeito que ela teve. O efeito histórico, num momento histórico de uma equipa com um orçamento pequeno, ganhar a Liga dos Campeões Europeus, ver as pessoas a fazer de cartaz, de uma fotografia que foi tirada há quatro horas, a milhares de quilómetros de distância. Lembro-me de ter um prazer enorme em ver isso.”, revela.

O fotojornalismo social, do quotidiano, da cidade, dos bairros, da pobreza era a área de preferência de Meireles, mas também fazia desporto, concertos. Meireles reflete didaticamente que “Entrar num bairro degradado e ver pessoas a viverem como bichos, tem que se perceber como é que se aborda aquilo, não é? Como é que se chega lá e traz uma câmara fotográfica. Aí é que exige muito de nós enquanto seres humanos, não é? Não só fazer qual é a exposição certa do filme para aquele momento, mas sim o momento ideal para levantar a câmara, não levantar a câmara numa altura em que possa ferir a sensibilidade de quem está ali naquele momento. É só um exemplo”.

Durante sua trajetória, a maior dificuldade encontrada no departamento fotográfico foi o editor, “o maior entrave à evolução dos fotógrafos novos que havia lá, que ele já era um editor já com uma certa idade e com uma certa ideia pré-concebida e foi o maior entrave à nossa evolução enquanto fotógrafos”, diz. Era rígido de forma “pouco inteligente”, como avalia Meireles.

O fotojornalista explica que esse tipo de gestão não motiva o profissional e tem o efeito de castanheiro. “O castanheiro é uma árvore que cresce e à volta dessa árvore dificilmente cresce alguma coisa. Toda a nossa criatividade era amputada. Fica registrado, em alguma altura, a gente tem toda a história, não é? E essa é a história que eu experimentei, foi aquilo que na altura eu constatei e ao fim de alguns anos disponho à beira de toda a história e o percurso que cada um teve, depois. E o dele foi de desaparecer. Foi perceber que nessa fase, foi um grande entrave. E depois entraves financeiros, também, da empresa, que estava numa época difícil. A própria direção deixou de ter sensibilidade para a fotografia a partir de uma certa altura. Eu não sei se foi pelas pessoas, era para a secção de fotografia e para a imagem. Era quase um paradoxo. Numa altura em que se começara a falar da ditadura da imagem e que a imagem era tudo e ainda hoje se diz isso da boca para fora. Nós não, a secção

fotográfica era sempre a que representava a imagem do jornal, era sempre quase vista como uns analfabetos, como se falássemos outra língua. E falávamos, realmente, outra língua, que as direções não sabiam falar, não é? Tentávamos perceber que trabalhavam dentro do jornalismo e quando uma pessoa não domina, tenta fechar, e fechar sobre eles mesmos, então, os diretores não tinham essa sensibilidade para perceber o que é que, realmente queria dizer, que a imagem era tudo. Não é bom haver a ditadura da imagem, mas era uma altura em que a imagem estava a ganhar muita importância nos *media* e a tendência era ignorar isso dentro da redação. Os editores são sempre jornalistas de formação, que escrevem, não é? E não tinham formação nem académica, nem prática, para perceber o que era o fotojornalismo”, avalia.

Meireles desconhece estilos fotográficos no fotojornalismo, entende que cada um tem a sua forma de abordagem, cor, contrastes. Seus trabalhos eram assinados “Exceto numa altura em que eu exigi que não fossem, proibi de serem assinados porque as imagens eram, com a entrada daquele grupo espanhol, só para ir registrando, as maquetas começaram a ser rígidas nos jornais. Isso metia impressão, e antes fazíamos uma página. Nós tínhamos uma imagem com este formato, certo? E a página era desenhada a partir daí. Punha-se a fotografia aqui e a partir daqui desenhava-se as colunas. Era um método mais lento, mas fazia-se assim. A partir da altura em que os *layouts* passaram a ser fixos, nós tínhamos uma imagem e este buraco para preencher. Isto, por estupidez de quem criou o *layout* naquela altura. A partir da altura em que eu começava a ver caras cortadas a meio e imagens sem qualquer rigor, perdeu-se... Ah, houve uma altura em que deixou de haver editor fotográfico. No fim, mais para o fim. Tanto, que para acontecer isso, este trabalho não é o meu. O meu trabalho era isto. Então, se não era isto, eu não posso, não pode aparecer uma foto desta assinada com o meu nome. A pessoa que vai ficar manchada sou eu. A partir de hoje, não assinam o meu nome”, justifica.

Neste ponto de edição de imagem, ou manipulação, Meireles é taxativo: para ter melhores resultados entende ser possível, mas não admitia que manipulassem suas fotos a nível de corte sem preocupação ética, embora reconheça ser comum ao profissional valer-se de alguns recursos, como o reenquadramento, quando é preciso, e admissível a editores fotográficos pelo conhecimento que reúnem. “A imagem entrar numa pasta, ia parar às mãos do jornalista normal, que não tinha qualquer sensibilidade, nem conhecimento técnico, simplesmente era arrastar a imagem para ali. E ela tinha que ficar

como ela ia para a página. Não é? Ou seja, não havia um tratamento profissional nessa área. Nunca me apareceu um caso em que eu tivesse que pensar. Não, isto não, estou com dúvidas em relação a isto, será que posso fazer? Nunca apareceu. Uma coisa é clonar ou acrescentar ou retirar. Uma história é capaz de ser interessante para isto. (...) Manipulação pura é condenável. Se bem que no tempo da película, nos jornais mais antigos ainda se consegue, se calhar, lá nos arquivos, descobrir. Havia umas bolinhas recortadas do negativo para quando não houvesse bola nas películas, eles punham aquilo lá em cima. Faziam manipulação, mas não era virtual. Era, colavam mesmo lá aquilo, imprimiam a fotografia com aquela bola. Era no tempo em que os fotógrafos dos jornais não tinham sequer carteira profissional. Não tinham rigor por nada. Isto é manipulação.”, diferencia.

O arquivo fotográfico do jornal *O Comércio do Porto*, de acordo com Meireles, era o mais competente de todos os jornais da época. “Ainda hoje, graças a essa época em que havia...Eu estive lá em duas épocas. Numa época em que havia muito dinheiro, em que eu entrei. Entrei com um salário melhor do que qualquer jornalista tem hoje. A minha mulher hoje trabalha no *Jornal de Notícias* e não ganha mal, mas ganha tanto como eu ganhei em 2000 quando entrei para lá. Eu entrei lá a ganhar € 1.500,00 (mil e quinhentos euros). É óbvio que o jornal tinha que fechar naquela altura, não é? Estou a falar de há dez anos. Portanto, isto para dizer o quê? Houve uma altura com muito dinheiro e houve uma altura...Na altura em que havia meios para gastar, o jornal tinha duas pessoas a trabalhar no arquivo. A gente chegava, deixava os negativos, identificava o que era e eles tratavam do resto. Tínhamos aquilo em pastinhas com o nosso nome. E quando o jornal fechou houve uma lei bendita que nos protegeu de que todo o arquivo era nosso. Eu tenho em minha casa, tenho esse arquivo de trabalho todo em pastinhas com ficheirozinhos para procurar. A partir daí, quando saí de lá, nunca mais tive um arquivo organizado, não é? Naqueles cinco anos tive”, situa.

Ricardo Meireles recebeu a notícia do fecho do jornal *O Comércio do Porto* com pragmatismo. “Havia muita gente ali naquela redação que pensava que aquele jornal nunca poderia fechar porque era uma instituição. Aquele jornal, se tivesse tipo menos três anos, se, em vez 151, tivesse desaparecido com 148, ainda ficava muito mais bem visto no panorama do jornalismo português. Os últimos três anos foram, para nós, o pior jornal. Para além de lhe terem mudado o cabeçalho, foi uma coisa horrível. O jornal teve durante cento e quarenta anos um cabeçalho com um certo *design*, aquele *design* da

letra de Imprensa. Nos últimos três anos alterou. Nem o *Washington Post* nem o *New York Times*, que usam, que são jornais de sucesso, têm o mesmo cabeçalho há cem anos. A partir da altura que fizeram essa mudança... Isso foi um exemplo, da parte gráfica. Na parte de mudança de direção, mudança de jornalistas, mudança de ética, de qualquer forma, se o jornal tivesse tido menos três anos, teria ficado muito mais bem visto no panorama jornalístico português. Também a nível de fotojornalismo. Passou a ser muito menos exigente. Só por isso.”

O fotojornalista, entre outros colegas, participou do *blog* produzido por profissionais que trabalharam no jornal *O Comércio do Porto*, disponível em rede³⁵. O contributo de seu post foi uma fotografia de uma ave a voar livremente. “Quase como uma mensagem: “vocês têm a vida, esqueçam isso”. Tinham gente com 20 e tal anos: “ai, que a nossa casa vai fechar”... Ah pá, o mundo pela frente. É pá, façam-se à vida, viagem, andem soltos! Agora, não percebo, uma pessoa de 45, 50 anos, é tão pouco...(...) Não fazia sentido aquela choraminguice por causa, acha... Realmente, havia gente que estava a precisar daquele dinheiro e eu também preciso, mas e o resto? Estávamos mesmo na altura em que a crise do jornalismo já existia, mas não era tão grande como é hoje, não é? Eu arranjei trabalho, a partir daí fui sempre *freelance*.”

Ricardo entrou para o fotojornalismo por iniciativa própria, ele frequentou o curso de Jornalismo e a partir daí entrou para o mercado profissional, obtendo experiência em diversos trabalhos, embora revele que é autodidata na fotografia pois o seu curso não disponibilizava disciplina específica da prática do fotojornalismo, somente cadeira teórica de fotojornalismo. “O que aprendi muito lá foi ética de jornalismo. É isso que precisa num curso de jornalismo. E quando eu comecei a conviver com isso, não só no jornal *O Comércio do Porto*, e localiza-se uma série de pessoas, e quando comecei a trabalhar na área é que percebi a diferença entre o que era ser fotógrafo e ter tido um curso de jornalismo e o que era ser um fotógrafo e ter um curso só de fotografia. Eu vinha com os princípios éticos todos na bagagem e a maior parte de quem vinha de outros cursos foi adquirindo esses princípios éticos ou não... ou simplesmente não adquiriu, não é?”, questiona ao concluir o seu pensamento.

De acordo com Meireles neste momento “o fotojornalismo que existe, é uma raridade. Pode-se chamar fotojornalismo a tudo. O jornal publica imagens no jornal, há

³⁵ Endereço do blog, disponível em: www.ocomerciodoportoblogspot.com

fotojornalismo, mas não tem os mesmos critérios que tinham há 10 anos atrás. Não é dada a mesma liberdade. Nem é a de criação, a mesma liberdade de criação aos fotojornalistas hoje que era dada há dez anos atrás. Eu acho que isto vai haver uma tendência para se fundir. Essa tendência vai chegar aos grandes meios de fundir a atividade de quem escreve e quem fotografa e um fotojornalista só, vai ser, vai existir apenas nas edições mais *premium*, especiais, nos trabalhos de fundo. O que não deixa de ser uma boa notícia. Eu, para mim, eu achei sempre ao contrário da maior parte dos meus colegas, que achavam que deviam fazer tudo. Achavam inconcebível alguém que não fosse fotojornalista publicar uma fotografia. Sei lá, um jornalista que passasse para o *iPhone* e tirasse foto de um acidente, não devia ser publicada. Eu acho que devia ser publicada e deviam publicar mais fotografias ainda, de coisas que são pouco interessantes para nós e que se pode ver, para nos dar mais espaço para fazer, nos libertar para fazer grandes reportagens, deixa aí o pessoal que escreve fazer a foto do acidente ou do buraco da rua, ou seja, deixa acontecer, neste momento pode haver confusão. Os jornais, na minha previsão, vão passar a ter um, dois fotógrafos no quadro, que somos nós, para fazer os trabalhos de fundo e o resto vai ser feito por um novo tipo de operador que vai aparecer, que já existe, praticamente, que é o jornalista que escreve e fotografa”, perspectiva.

Atualmente como *freelance* Meireles não está sindicalizado, mas já foi quando estive nos quadros fixos de empresas de comunicação. “Deixei de ser a partir da altura que me tornei *freelance*. Quando me tornei *freelance* abri uma empresa. Era mais, em termos fiscais e não fazia sentido. Eu era funcionário e dono da empresa ao mesmo tempo, não é? Não fazia sentido eu ser sindicalizado. Nem eles teriam qualquer apoio para me dar. Mas tenho o maior respeito. A minha esposa foi delegada sindical, tenho o maior respeito pelo trabalho dessa gente. E respeito. A maior parte dos jornalistas hoje tem tendência para desdenhar. Eu acho que essa gente tem o seu papel a cumprir e tem que o cumprir. E muito devo a eles, que me ajudaram numa altura em que eu não era sindicalizado e eles ajudaram-me na mesma, naquela fase dos despedimentos. Portanto, tenho todo o respeito por eles. Sejam eles quem forem.”, sustentou.

Ricardo Meireles acredita que a formação do fotojornalista deve passar pelo curso de Comunicação Social, que não dispõe de cursos específicos de fotojornalismo mas que trazem a base necessária para preparar o profissional nas questões éticas, culturais e de conhecimento. “Acho que ainda não acontece. Os cursos de Comunicação Social não

têm curso de fotojornalismo. Não há grande mercado para assimilar isso portanto não adianta ter. Não sendo uma área em que haja número suficiente de pessoas para absorver, formando de um curso, eu acho que é essencial, mais do que um curso de fotografia, entrar num curso de Comunicação Social, de Jornalismo. Ver o que é o jornalista enquanto pessoa, porque sejamos claros, aprender a fotografar, a primeira exposição, ou mudar uma objetiva, fechar-se três meses num curso barato, qualquer um aprende a fotografar. O resto, fazer o ser humano suficiente para usar essa máquina e fotografar e não usar aquilo como uma arma, usar aqui mal, não é? Isso é que demora mais tempo. E para isso é preciso tirar um curso de jornalismo. Trata a ética, trata abordagem dos temas, trata de hierarquizar a informação, no fim, três anos a aprender a fotografar, a aprender a trabalhar com...há cursos aí com quatro anos... Quatro anos num curso a aprender fotografia?! A fazer o quê em quatro anos? De manhã e à noite?! Para quê? É muita coisa, é muita coisa”, critica.

Jorge Miguel Gonçalves³⁶, 39 anos, trabalhou no jornal nos últimos seis anos do jornal, de 1999 a 2005, acompanhando mudanças de direção para o grupo Prensa Ibérica, do sistema analógico para o digital e o fecho do jornal em 2005. Com formação em Imagem e Comunicação, entrou com equipamento analógico próprio, já no período da película colorida e em termos fotojornalísticos acredita que a definição a preto e branco no fotojornalismo é mais apelativa por causa das variações dos contrastes, “que saltam mais”. Na concepção de Gonçalves, a fotografia colorida “pode ter esse impacto, mas só quando são cores muito fortes. Quando as cores não são muito fortes, não notas uma grande diferença, por exemplo, um vermelho e o verde, que destaca mais”, explica, revelando que pessoalmente tem preferência pela fotografia a preto e branco porque a nível de contrastes é “muito mais interessante”.

As rotinas de trabalho foram alteradas “completamente”, segundo avalia Gonçalves. “As coisas alteraram. Nós ganhámos, por um lado, em qualidade de vida, porque o processo já não tinha o processo de revelação, nem a digitalização quando nós chegaríamos ao jornal para o fazer. Ganhámos, em termos. Mas pronto, perdemos noutra coisa. Em vez de fazermos dois, três, quatro vezes por dia, normalmente, podia aumentar o número de serviços, porque como era mais fácil e mais rápido, isso podia acontecer também”, destaca.

³⁶ Jorge Miguel Gonçalves, entrevista concedida à autora no dia 02/08/2013, disponível em Apêndice 23

Gonçalves, entretanto, não relaciona o aumento de serviços em função do sistema digital e sim aos dias mais intensos de trabalho. Com o digital ganhou-se em tudo, de acordo com ele, e somente no início mostrou ser deficiente, tecnologicamente superado entre os detalhes importantes para os profissionais como na resolução das imagens, por exemplo.

O fotojornalista não ficou com a ideia de que houve mais escoamento de imagens com o sistema digital, mas “mais fotos foram para o jornal”. Depois da entrega do trabalho, era comum falar com os editores, saber o que queriam e apresentar as melhores opções da cobertura, entre quatro ou cinco fotografias. Em 2004, quando o jornal passou a ser em formato digital e disponível em rede, Gonçalves não acompanhou de perto este trabalho, mas confirmou que as fotos da edição impressa eram utilizadas no site.

Jorge Miguel Gonçalves discorda do termo “manipulação” no que se refere a ajustes, e entende que o correto é “tratamento”. “Manipular é mudar. O tratamento melhora”, afirma e cita um exemplo como uma foto com uma camada mais baça: “Tu chegas lá, depois acertas contrastes, para ficar mais bonito, mais apelativo. Com um bocado mais de saturação, menos saturação. É tudo um bocado ali da exposição, contraste, brilho, essas coisas. Manipular é tirar coisas, isso não se deve fazer no fotojornalismo e nem se faz”, contesta. Neste sentido, o fotojornalista disse que existem formas de abordagem que podem, por exemplo, preservar uma fonte quando há necessidade. “Nós, tecnicamente, com a técnica da fotografia, fazíamos com que isso acontecesse”, o que se confirma na prática e na análise iconográfica e iconológica das fotos, como foi visto anteriormente através de exemplos.

Na adaptação para o sistema digital, Gonçalves recorda que foi fundamental a visualização da imagens e do histograma porque pôde-se aperfeiçoar em coberturas distintas, com diferentes exposições de luz, corrigindo e obtendo-se melhores resultados em questão de segundos. Para ele, a boa fotografia jornalística, acima de tudo, tem que ter informação, o que não difere da categoria até o momento, e acrescenta que se aliar à qualidade técnica à visual, o trabalho foi desenvolvido.

Antes de sair em campo, o fotojornalista tinha a preocupação em reunir informações sobre o assunto, a fim de dominar a situação pois a agenda era passada por telefone, de um dia para outro. Se tivesse dúvidas as tirava com o editor pois não participava de

reunião de agenda. Em campo, Gonçalves estava atento aos acontecimentos, conversas e envolvimento para ter a melhor percepção e registro.

O resgate do momento mais difícil como fotojornalista do jornal *O Comércio do Porto*, está para marcado em Gonçalves na cobertura de um acidente doméstico no qual “um miúdo que, sem querer, estava sozinho com a irmã, pegou fogo acidentalmente. Pronto. Fomos fazer essa notícia, eu estive lá, estava lá no local a mãe com o filho, outro irmão, estavam lá abraçados, estava lá o pai. Depois pus-me a pensar, a dureza daquele momento para eles e eu estar ali. Depois, sei lá, a gente fica a pensar se deveríamos estar ou não. Mas é uma coisa pessoal. As pessoas dizem que sim, que a gente tem que estar, é notícia, não é? Eu começo a achar que tinha em certas alturas e, se calhar, agora, acho que isso é um bocado, sabe, demais, sabe, porque aquela criança fica mais marcada para a vida quando, para além do que aconteceu, põe ainda mais protagonismo em cima dela. E não me parece justo, até porque a Lei de defesa das crianças deve andar próxima disto que eu digo. Mas, como a própria mãe não impediu, nem disse que havia qualquer problema... É difícil retractar a dor quando tu sentes um bocado a dor. Porque se tu estiveres imune à dor, como a gente, muitas vezes está imune à dor, porque já viu tantas coisas a acontecer, acidente de automóvel, há tanta coisa a acontecer, não é? Que não digo que é mais duro, mas é mais um acidente. E o acidente pode ter rosto ou não“, conclui ao lembrar.

No salto para os trabalhos de maior satisfação, Gonçalves reforça que sempre gostava do que fazia e dava-se melhor na área de reportagens. “Não só aquela notícia diária, mas irmos para o sítio e ficávamos lá algum tempo a fazer reportagem. Era a tua percepção das coisas e tu procurares o que tu gostas e depois juntas isso para a fotografia, era mais por aí. Mas não quer dizer que qualquer serviço normal não desse mais satisfação”, explica.

No trabalho diário, Gonçalves recorda que um dos problemas do departamento fotográfico era o jornal não dispor de muitos meios e “às vezes era difícil conciliar a agenda pois tu estavas num serviço que estava a dar boas fotos e querias continuar a estar lá, mas tinhas que ir para outro serviço que, na tua opinião, teria menos importância”, diz. O fotojornalista vivenciou a transição de diversos diretores, entre eles de José Eduardo Rebelo, David Fontes e Alfredo Leite. “Nessas mudanças da compra e da venda, a gente, propriamente, no jornal, não sente. Percebe-se que está a acontecer

principalmente quando muda a direcção. Porque, normalmente, a direcção muda os editores. E aí sente-se mais essas mudanças. Porque os processos de compra e venda, a não ser que sejam por cortes, tipo, “o jornal agora dispõe de menos dinheiro, há pessoas que vão ser despedidas”. Aí é que tu notas. Porque, se não...”, destaca.

O fotojornalista afirma que trabalhou no jornal *O Comércio do Porto* num momento de “aposta de renovação” e não estava em dificuldades financeiras. “Não sei se havia mais dinheiro, mas pelo menos, para as pessoas que lá estavam notaram a diferença, porque aí foi injectado mais dinheiro e aí, sim. Pode-se ter notado por quem estava lá anteriormente. Depois disso, eu, pelo menos, passei por mais algumas alterações e não se notou a diferença. Mas desde esse processo, foi sempre a cortar. Os jornais têm sempre vindo a cair, portanto, era uma coisa que se tornava natural, uma vez que havia menos dinheiro e menos gestão, era mais difícil.”.

A pressão do dia-a-dia dos profissionais habitua-se, de acordo com Gonçalves, a um ritmo normal da redacção, de fechamento. E o digital, ao mesmo tempo que os livrou do tempo em que se gastava para ter o negativo revelado, cerca de uma hora de serviço terceirizado, acrescentou mais serviços diários, como afirmam os colegas que passaram por esta experiência. Segundo o fotojornalista sempre há referências e estilos da fotografia que eles seguem, mas a busca é pela notícia. Seus trabalhos sempre foram assinados e confirma o mesmo sistema de arquivo de negativo em pastas identificadas e posteriormente no sistema informático do jornal, como os demais colegas entrevistados.

Tristeza foi a reacção de Gonçalves ao receber a confirmação de que o jornal iria fechar, em 2005. “Porque é assim: eu, às vezes, eu próprio mal falo contra o meu País, porque eu não percebo como é que se pode deixar fechar um jornal com 150 anos de história. Acho que é impensável, acho que em qualquer País civilizado isto não devia acontecer. Porque nós, ao perdermos um jornal, estamos a perder referências e quando os países perdem referências acho que não há muito. Lacuna não sei se fica, mas que deixa saudades...E houve muitas pessoas que ficaram com saudades, porque havia leitores, nós, às vezes, saíamos aos serviços e ouvíamos: “*Ah, gosto muito do jornal O Comércio do Porto. O meu avô já lia o jornal desde pequeno*”. Quer dizer, isso era uma simpatia que se notava, porque era um título com algum carisma, portanto, é sempre mau quando um jornal deixa de existir”, reforça.

O fotojornalista não participou do *blog* criado após o fecho do jornal porque desligou-se. “Já havia pessoas que eu percebi que não valia a pena ali perder tempo com o jornal, que ajudaram o jornal mas que não fizeram nada para que o jornal resistisse, portanto, já estava em algum atrito com elas e não perdi mais tempo com isso. Preferi seguir o caminho noutra direção e passou por aí.”, conta.

Gonçalves entrou para o fotojornalismo através da fotografia e a oportunidade de trabalhar na imprensa foi pró-ativa. “Enviei currículos na altura e a oportunidade aconteceu, foi no jornal *O Primeiro de Janeiro*, o que demonstra que nem todas as contratações nesta área são por laços de amizade, como alguns costumam defender. Deram-me essa oportunidade. Eu entrei. Eu procurava fotografia em geral. Calhou ser aquele, por coincidência. Podia ser noutro sítio, outra coisa qualquer. Calhou ser ali”, conta. Atualmente a trabalhar como *freelance*, o fotojornalista, à primeira reação, percebe que as perspectivas do fotojornalismo “são negras, com esta vulgarização da fotografia”.

A 3ª revolução está diante de desafios que os profissionais não hesitam em alertar ao longo de seus depoimentos: “porque os jornais deixaram de se preocupar com a qualidade fotográfica, na minha opinião. E qualquer registo, para eles, serve. Não importa se a fotografia é boa, se a fotografia tem informação, se a fotografia tem qualidade. Eles já não querem isso. Eles querem o registo e quando as pessoas podem fazer fotografias com telemóvel e é publicada no jornal, as perspectivas para o fotojornalismo são muito negras. Como é que combates isso? Combates isso com muita qualidade, procurares ter maior qualidade possível a nível visual e teres uma boa foto jornalística, tás a fazer e acrescentares a isso muita qualidade profissional, porque as perspectivas estão a sofrer...”. Para além de jornais a fecharem e redações a reduzirem seus quadros de fotojornalistas, como se observa, Gonçalves reflete que há “cortes. Está a haver constantes cortes na Imprensa. Sempre pode haver cortes por parte da Imprensa. Portanto, com isso a acontecer no País da forma que está é sempre mau. Por um lado é bom, que há mais notícias a acontecer, mas as empresas também não têm dinheiro. Quem gera os jornais são empresas, também despedem, também cortam”, pondera.

Sempre em dia com a sindicalização, Gonçalves acredita que a formação em Comunicação Social é o ideal nos dias atuais e completa que “não há melhor escola do que estar a trabalhar, estar na rua, por mais coisas que te digam e por mais coisas que te

expliquem, quando estás no momento. Porque é difícil dizerem-te “*Tu, numas destas situações, pode-te acontecer isto, isto e isto.*” E tu estares no momento... Tu acatas essa informação que te transmitiram, mas estás a sentir de outra forma. É sempre muito pessoal. A experiência faz tu saberes lidar com as situações. Houve coisas que eu aprendi que eu nunca imaginaria. Pensava que, se calhar, às vezes, a melhor altura de um fotojornalista estar num serviço é completamente calado. Se tu falas, podes por isso...E eu aprendi isso por mim próprio. Só porque disse uma frase no serviço, no caso, um jogo de futebol, disse: “Olha, se calhar era melhor ter calma”, eu queria ser o fator de estabilidade e só por dizer isso, despoletou toda a guerra que se criou contra mim e teve que ser a polícia a levar-me embora, só porque eu disse que era melhor ter calma. Eu pensava que estava a ter uma boa ação, eu aprendi então que mais vale estar quieto, nem querer ser humano, porque eles começaram a dizer “se eles quiserem que se matem” e eu: “não vale a pena, porque eles vão-se matar na mesma”. Qualquer coisa que tu digas vai ser sempre uma acha para a fogueira, foi o que percebi. Por mais escola que se tenham, isso nunca o vão te ensinar porque nunca vais saber como é que ages, só estar no momento é que vais saber como procedes. Por isso é que eu digo que a melhor escola é estar no local, *in loco*. É a minha opinião”, defende.

Pedro Granadeiro³⁷, 36 anos, trabalhou no jornal *O Comércio do Porto* de 2001 a 2005. Entre os mais novos em idade desta rodada de entrevistados, reúne experiência desde o sistema analógico até o digital, identificando as mudanças nas rotinas de trabalho e as mudanças tecnológicas como avassaladoras. “O que nós ganhamos, principalmente, foi velocidade de transmissão”, afirma.

Granadeiro reflete que atualmente, com o sistema totalmente digital, “qualquer pessoa com um telemóvel partilha coisas, qualquer cidadão esclarecido e informado pode ser repórter hoje em dia. E isso verifica-se no dia-a-dias nas notícias. Lá está, um acidente de automóvel, uma coisa qualquer, que alguém está presente e...basta dizer que há estatísticas interessantes. Não sei precisar os números correctos, mas encontra-se com facilidade. Nos últimos dois, três anos foram tiradas o número de fotografias equivalente ao que se tirou desde o início da fotografia. Hoje em dia, já 80 ou 90% das fotografias tiradas são todas com *iPhone* ou com aparelhos similares. Portanto, o nosso problema não é essas vantagens e a transmissão para o digital. Isso era inerente. No

³⁷ Pedro Granadeiro, entrevista concedida à autora no dia 26/07/2013, disponível em Apêndice 25

fotojornalismo, foi a primeira coisa onde nós tomamos contato mais rapidamente. Nem toda a gente tinha dinheiro para investir numa máquina digital que, na altura, era, de fato, bastante cara. O investimento era avultado. Nos primórdios podíamos acusar ainda uma falta de qualidade comparativamente com o negativo. Mas hoje em dia não. Hoje em dia a tecnologia já evoluiu, já está de forma madura. Só se trabalha com analógico noutras áreas da fotografia, noutras áreas de produção. O que é uma verdade, isto em termos do dia-a-dia, da criação fotográfica, até, porque hoje em dia, o digital desvaloriza um bocadinho. É considerar o digital o grau zero. O grau zero porque tiras fotografias indiscriminadamente, não dás valor. Enquanto que, no tempo da película, primeiro pensava-se, primeiro compunha-se, idealizava-se e depois fotografava-se. Ok? Mesmo que as coisas estão, de facto, a acontecer. Em momentos de acção, etc., não há muito tempo para pensar. Mas, mesmo assim, na altura eramos muito mais rigorosos, muito mais criteriosos no momento de disparar. Havia um editor na minha altura que me dizia: “*É pá, fotografar não é filmar.*” Primeiro pensa-se e depois fotografa-se. Com o digital, isto é um absurdo. Mas isto, depois, para quem também comete o erro de tirar demasiadas fotografias, também tem o ónus. Depois a seguir vem o “castigo”, porque fica com centenas ou, se não, milhares de fotografias para escolher e para editar. Se nós queremos velocidade, depois, isso, também joga contra. “, diz.

Este mesmo tempo, ganho, por vezes era gasto em conteúdo jornalístico duvidoso, segundo Granadeiro “Muitas vezes íamos acompanhar o diretor porque ele ia dar um cumprimento a alguém, uma personalidade ou não sei quê. Ou íamos muitas vezes fazer serviços que eram apenas...Não estou a desmerecer a oportunidade, nem a qualidade das fotos do gênero, aliás, que é uma notícia composta por uma fotografia e depois vem uma legenda em baixo. Muitas vezes, quando não havia material, usava-se um bocadinho disso. Uma foto-legenda”, reforça.

O fotojornalista acredita que na edição das fotografias, ou na manipulação, há uns profissionais mais puristas e outros menos puristas porque compreende que a imagem nunca é fiel ao que é o olhar humano “mesmo em termos de latitude entre a parte mais clara e a parte mais escura”. O que não é correto, em sua opinião, é alterar elementos da imagem (retirar ou inserir). “Há zonas onde os limites se tocam. Mas no caso de fotojornalismo não é muito difícil chegar a um critério válido para quase todas as situações. Não podes é adulterar os elementos que captaste a imagem. Agora tratar a cor, o brilho, etc., isso faz parte do dia-a-dia. Isso é muito importante. “, afirma.

Na questão que aborda sobre o reconhecimento da categoria em função das revoluções no fotojornalismo e da busca de mais conhecimentos, Granadeiro não vê uma ligação muito óbvia. “Quer dizer, de facto, pode ser que, muito rapidamente, se adaptou a uma realidade, apesar de diferente, mas muito parecida. E a única parte mais complicada seriam para as pessoas que não estavam habituadas a usar computadores, no fundo. E integrar um computador no fluxo de trabalho do dia-a-dia. Acho que é a principal dificuldade.”, observa.

Os conceitos principais da fotografia e do ato fotográfico não se alteraram muito em relação ao digital, segundo o fotojornalista. O sensor digital, quando apareceu, de acordo com Granadeiro era muito similar até porque tinha uma dinâmica, mas em linguagem fotográfica era muito parecido com fotografar em diapositivos. “Em diapositivos tínhamos que ler as luzes, tínhamos que preservar as luzes altas. O negativo de cor era o oposto. O negativo de cor, que era o que se usava diariamente, ou mesmo o negativo de preto e branco, tinha um bocadinho mais de amplitude de exposição, ou seja, basicamente, podia errar um bocadinho mais ao medir a luz. E, principalmente, convinha manter as partes escuras da imagem elevadas. Mas eu agora fugi aqui um bocadinho. Mas não, a principal dificuldade foi essa. Acho que se integrou muito rapidamente, que nos valorizou. Quer dizer, isso é como nas outras profissões que, de quando em quando, somos obrigados a estar em formação constante. Agora é o fato de, convém, não é? Que a maioria dos jornalistas sejam pessoas informadas e atentas. Isso faz parte.”, sustenta.

De acordo com sua experiência e dos demais colegas entrevistados, a boa fotografia jornalística é a que traz informação aliada à técnica mais adequada, com impacto informativo e estético. Por outro lado, reconhece que “há fotografias que são muito feias, que não têm estética nenhuma, mas que são muito importante porque está lá uma história, está lá um momento”, ou a fotografia instantânea, caracterizada desde o jornalismo europeu do final do século XIX, como teoriza Souza (2004).

Em campo, Granadeiro sempre procurou estar atento, no melhor lugar- e nas alturas de aperto, como em coletivas, não atropelar ninguém, por questões éticas. Depois de captar o assunto, normalmente se há tumulto, os fotojornalistas cedem o lugar uns aos outros, obedecendo um “código interno”, de acordo com Granadeiro, que “às vezes funciona,

outras vezes não funciona. Depende do bom senso e dentro da educação e da razoabilidade”, pondera.

O fotojornalista não participava de reuniões de agenda, afirmando que dentro da história do jornalismo a fotografia deixou de ser meramente ilustrativa e cresceu. “Pelo menos aqui em Portugal, nos anos 70 com o *Expresso*, depois nos 80 com *O Independente* e nos anos 90 com o surgimento do *Público*. “Nessa altura posso dizer que os fotojornalistas eram encarados como jornalistas, como iguais perante os outros”, diz. A carteira profissional veio “somente mais tarde”, bem como o reconhecimento da assinatura. “Por exemplo, *O Correio da Manhã*, que é o jornal diário mais vendido, há muito pouquíssimo tempo, não só aqui no Porto, tinham poucos fotógrafos, as fotografias não eram assinadas. Quer dizer, demorou muito a alcançar isso”, acrescenta. Esta situação da falta de padronização nos créditos das fotografias publicadas se confirma e pode ser observada na análise iconográfica e iconológica das fotos, como foi visto.

Em termos de categoria, em Portugal não há distinção de funções como fotojornalista, jornalista, assessor de imprensa - que não está inserida na categoria de jornalistas, diferente do Brasil -, por exemplo. Em Portugal, os profissionais que trabalham na imprensa (ligados à Redação) são jornalistas, tanto na imagem como no texto, escrito ou falado. Neste sentido, Granadeiro revela que até há pouco tempo havia poucos fotógrafos no Porto. “Também vimos de um período romântico do jornalismo, em que havia profissionalismo, em que ser jornalista eram ser pessoas letradas e cultas. Vinham do curso de área científica, cursos de história, vinham dessas áreas. Hoje em dia, tudo isso mudou. Hoje em dia também perdeu-se a influência da imagem na redação. Com a tecnologia há uma tendência a descurar o papel do fotojornalismo e dos profissionais da fotografia. Há um tempo, um jornal americano, agora não lembro o nome, acho que *Chicago* ou uma coisa qualquer, despediu o corpo inteiro de fotógrafos. Há redatores que se encarregam de ilustrar as notícias com *iPhone*. e é claro que tem reflexos logo imediatos na qualidade da imagem do jornal”, justifica.

Granadeiro acabou por trabalhar nos três jornais do Porto, *O Comércio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro* e no *Jornal de Notícias*. É portuense, iniciou no jornalismo por ter o pai também fotojornalista e que trabalhou durante anos no jornal *O Primeiro de Janeiro*. “Tenho uma história peculiar. Eu tenho grande orgulho do jornal *O Comércio*

do Porto. Para já porque sou portuense, sou da cidade do Porto. E também me diz um bocadinho mais. Depois, quer dizer, estou ligado ao jornalismo porque o meu pai sempre foi fotojornalista e quero sempre ajudá-lo, acima de tudo. Durante muitos anos e, principalmente, sempre foi fotojornalista. E isso diz-me muito. O meu pai também trabalhou muito tempo no jornal *O Primeiro de Janeiro*, que é um tipo histórico que hoje em dia existe, mas é como se não existisse. Não é? E, portanto, isso a mim também me diz respeito e faz parte da história da cidade, Mas, enfim, e também tenho algum orgulho. Muitas vezes dou o meu melhor porque eu trabalhei nos três (jornais)”, refere.

Na questão dos desafios enfrentados por Granadeiro, a pergunta gerou uma longa reflexão, que pode ser melhor compreendida na íntegra: “Tive períodos difíceis, quer dizer, tive muitos. Porque eu entrei numa fase de mudança, porque havia muitos créditos, também não sei as histórias com todo o pormenor, muitos créditos sobre a gráfica, já não me lembro o nome. A gráfica que tinha o jornal, e depois ficou com os créditos. Na altura de transição... Isso eram histórias que davam pano para mangas. Isso era interessante falarmos porque foi uma fase de transição que elas foram compradas por exigência porque havia lá muito dinheiro, conclusão. E quando eu cheguei à fotografia havia lá um editor, que era o José Rocha. Era um tipo da velha guarda, porque houve uma altura em que houve um investimento forte por parte da Lisgráfica, salvo erro. A Lisgráfica. Então foram buscar algumas pessoas com bastante renome, que hoje em dia estão em muitos jornais. Em termos da fotografia foram buscar o Alfredo Cunha. O Alfredo Cunha foi para lá, abraçou o projecto e hoje ele está no *Público*.

E era uma altura em que a fotografia... Por isso é que também me deu muito gozo trabalhar lá, no início. Porque aquilo durou muito tempo e depois desmembrou-se tudo. Foi mesmo uma mudança radical. Ou seja, a fotografia, logo no início, na época do Alfredo Cunha, que eu cheguei a trabalhar com ele, a fotografia tinha uma importância tão grande quase como o resto do jornal. Era dada muita importância à fotografia. Não só em termos de espaço, qualidade, destaque. E continua a ter lugar nas reuniões dos editores.

Houve numa altura que fazíamos uma foto mais “a lá *Público*”, podíamos pôr uma fotografia muito estranha, apenas uma ou várias. E os fotógrafos que vieram de outra época, não deixou de dar notas especiais daquele momento único, irrepetível de fazer uma fotografia, quando aconteceu em 2001, com a queda da ponte Entre-Os-Rios, caiu

um autocarro, morreram dezenas de pessoas. Nós fomos os primeiros a chegar lá. Havia muitos contactos, fomos para lá. Aquilo é muito longe. E ainda em analógico, completamente de noite, às escuras, ele deu para fazer fotografias tão quentes, por que? A experiência. Pegou a máquina e apanhou uma fotografia brilhante. Mas nessa altura tínhamos um corpo de fotógrafos muito interessante. O Ricardo Meireles, o Hugo Calçada (?) era um tipo extraordinário. O Jorge Miguel Gonçalves que já lá está. Havia ali quem dava muita importância à fotografia, nós devíamos ter uns tipos vaidosos. (sorri)

Depois houve uma transição completamente radical, o jornal estava indo à falência, devia muito dinheiro, a Prensa Ibérica comprou aquilo, apostou naquilo e bem. Só que vem com outra cultura de fazer jornais, de Espanha. O que é que acontecia? Desvalorizava mais, as fotografias eram meramente ilustrativas. Não se dava tanta importância ao lado de autor. Porque, apesar de ser jornalismo e uma boa fotografia, nós podemos dar uma interpretação um bocadinho mais subjectiva à imagem. Quer dizer, a imagem não tem que ser meramente taxativa.

Porque mesmo os jornais, hoje em dia, no mundo, a informação tem que encontrar o seu lugar. Não podemos nos limitar a repetir aquilo que se vê nas televisões. Temos que encontrar o nosso lugar no dia seguinte, não é? Mas depois depende do tipo de jornal. Se é um jornal mais imediato, mais sensacionalista, de leitura mais ligeira ou se é um jornal que tem que dar outra perspectiva da informação, com outra profundidade. E aí a fotografia também é importante. Nessa altura éramos assim, depois virámos completamente. Os espanhóis vieram com outra cultura e tivemos ali muitas guerras. Porquê? Primeiro porque deixou de haver editor de fotografia, zero. Isso é muito importante. Nós deixamos de ter autonomia, deixamos de ter com quem falar, com quem responder. E, no fundo, todos os outros editores é que assumiram a incumbência de tratar da parte de escolher as fotografias da edição fotográfica de cada seção, sociedade, o desporto, a política etc e isso é muito mal.

Em segundo lugar, aquilo que nos fizeram, foi uma coisa muito estranha, que até é ilegal. Eles estavam a usar... Quer dizer, primeiro, queriam nos marcar serviços para publicidade. Qualquer jornal tem uns cadernos especiais para publicidade. Queriam que os fotógrafos fotojornalistas também fizessem esse tipo de trabalhos. Compraram uma guerra muito grande, fomos para o sindicato fazer barulho, o sindicato também não nos

ligou nenhuma. Disseram: “Ah, não são sindicalizados.” E nós: “Ah, pois não...” A malta a recibos verdes não se pode sindicalizar e pagar quotas. Tivemos uma guerra muito grande. Depois iam ao arquivo do jornal geral onde estavam as fotografias produzidas, onde estavam fotografias da agenda e usavam-nas para ilustrar cadernos especiais, uma coisa perfeitamente ilegal. Houve ali muitas trapalhadas.

Depois, ao fim de muito tempo, lá voltou o editor fotográfico, que era um tipo excepcional, que era o Pedro Ferrari. Também ligado a fotógrafos, a mãe dele era fotógrafa. Um tipo excepcional. Pronto, voltamos a ter editor e as coisas estavam encarreiradas, pronto. Depois aquilo fechou. Mas mesmo em termos de grafismo, etc., nunca voltou a ser impecável. A partir, para aí, de '98, '99 até 2001...Até haver a mudança gráfica. Depois mudaram o logotipo. *O Comércio do Porto* sempre teve aquela letra gótica, não é? A partir do momento em que o mudaram foi uma nova lufada. A partir desse momento, depois aquilo ficou muito descaracterizado”.

As conquistas, ou os momentos de satisfação para Granadeiro não podem ser reduzidos a um único momento, mas a uma época e vários momentos a cobrir acontecimentos quotidianos do Porto. “Quer fossem da cultura, porque fazemos muitas coisas para a cultura, muitos espetáculos que aconteciam no Porto, foi uma época muito dinâmica porque aconteceu o Porto 2001, etc. Cobri muitos eventos ligados à cultura, campanhas autárquicas, quer dizer, deu-me mais satisfação durante uma época cobrir o dia-a-dia informativo da cidade do Porto.”, destaca.

Por ser novo na profissão e estar em fase de aprendizagem, Granadeiro não descartava nenhum serviço e não tinha preferência por áreas específicas, aceitando-os como desafios, mesmo porque as agendas não eram direcionadas exclusivamente a determinados profissionais: “Eram coisas complicadas. Cheguei a fazer o Euro 2004. Quer dizer, um outro jornal numa outra dimensão, isso faz todo o sentido, mas não se fazia muito essa distribuição. Quer dizer, podia-se fazer pontualmente, aquele gajo vai fazer isso e aquele aquilo outro. Quer dizer, se eu vou fazer o Euro, não vou estar aqui com coisas querendo esconder fatos, porque? Porque eu encaro como desafio, não, eu fui fazer o Euro, poderia ter outro fotojornalista a fazer na altura, mas também justamente porque tinha uma objectiva que era boa para isso, percebes? Vamos ser práticos. Mas eu gosto muito de fazer política, cultura, andar aí nas barafundas, fazer

concertos, o dia-a-dia. Desporto tenho um bocado de medo, futebol entedia-me um bocadinho”, confessa.

O departamento fotográfico sofreu mudanças dentro do espaço físico do jornal *O Comércio do Porto*, de acordo com Pedro Granadeiro, entre o período em que lá trabalhou. “Em muito pouco tempo houve muitas mudanças, mesmo em termos físicos. Se calhar não tem muito interesse do ponto de vista jornalístico. Havia quebras, chegava lá e havia motoristas, a equipe do jornal tinha motoristas dentro da própria empresa, que os levavam aos serviços, os jornalistas todos. E tinham carros, depois no fim andávamos de táxis, não havia carros. Quando chegámos havia uma secção só para a fotografia. Ok? Com vários computadores e nós ficávamos ao lado dos gráficos, não estávamos integrados na redação. A redação era num andar e a parte gráfica e paginadores ficava em outro andar juntamente com a fotografia. Mas isso, havia ali um núcleo, um bunker, mas era uma coisa muito bem feita. Mas sempre tivemos uma área própria, não é?”, certifica.

Para além destas experiências, Granadeiro também passou pelos momentos normais de pressão do ofício, que faz o fotojornalista estar sempre a correr. Teve seus trabalhos assinados e vivenciou mudanças no sistema de arquivo das fotografias do jornal, revelando que “só mais tarde é que tínhamos uma pessoa encarregue também em ligação com a agenda e a parte administrativa do jornal a organizar o arquivo e fazer esta parte. Quando inicialmente teve editor, Granadeiro nunca teve a experiência de ficar para o fecho da edição. “Mas havia colegas, só fotógrafos, que trabalhavam só um bocadinho e depois ficavam a fechar o jornal ou a editar o fecho, em contacto com os vários editores, colocavam as imagens que tinham sido produzidas no dia ou iam ao arquivo, completar o resto do jornal com imagens de arquivo.

Fazer o fecho do jornal era muito importante. “Mas houve uma época sem editor. Em que esse trabalho, como eu disse há pouco, incumbiu a todos os editores de cada área, isso implica ver as fotografias todas que foram feitas num dia. Implica ter que ir para um sistema de arquivo buscar fotografias antigas para ilustrar qualquer coisa, fotografias de arquivo, fotografias mais genéricas sobre uma situação ou do próprio dia, não o trabalho produzido por nós, mas toda a parte do internacional, por exemplo, onde havia destaque, havia uma secção internacional. Ter que escolher as fotografias das agências, quer dizer, houve muitas fases deste trabalho. Agora, como é que eu fazia o

arquivo? É pá, na altura, confesso que – culpa minha, até e de todos os fotógrafos de outros países – não estávamos alertados para isso. Nós não fazíamos as próprias legendas. A fotografia na parte digital, não fazíamos as legendas. As legendas eram só feitas pela pessoa responsável por isso. Era uma rapariga que tinha essa parte de organizar o nosso trabalho, inserir legendas e colocá-las no arquivo. Nós limitávamo-nos a escolher as nossas fotografias, digitalizá-las e editá-las. Colocá-las na pasta correspondente e dar a sugestão de qual era a nossa preferida. Tínhamos essa liberdade.”, recorda. Nesta fase, Granadeiro diz que digitalizava os negativos quando o equipamento era analógico, colocando em pastas, com seleção de fotos produzidas por ele.

Granadeiro diz que recebeu a notícia sobre o fecho do jornal em 2005 com muita tristeza e surpresa. “Tudo aconteceu de forma muito abrupta. Obviamente que havia muitos sinais, de dificuldade, de perigo, poucas vendas. Mas aquilo foi muito abrupto. Foi de um dia para o outro. Devo dizer que depois, na parte burocrática toda de fecho, os proprietários foram muito corretos. Não tanto comigo, mas com muitas pessoas que trabalhavam lá há muito tempo. E havia muitas situações de falsos recibos verdes e de pessoas que trabalhavam ali, praticamente, a *full time*, que obedeciam a hierarquias, que cumpriam horários, etc., mas que não tinham contrato. Eu fui um desses casos, mas felizmente depois fui integrado ao quadro. Curiosamente durou 12 meses e depois o jornal fechou, Mas eles foram muito corretos com muitas pessoas que não estavam, que não tinham vínculo certo, mas em termos de indemnização, foram tratados da mesma forma como quem tinha contrato. Foram muito correctos. Não há nada a apontar. Quem foi menos correto, por exemplo, foi o diretor da altura. No dia em que o jornal fechou, ele não só era diretor, como fazia comentário desportivo de jogos de futebol, não é? Mas não era o relator. Fazia um comentário. E comentário de noventa minutos ou mais que dura aquilo, há sempre tempo para uns à partes. Quer de futebol, quer de outros temas. Ele não disse uma palavra sobre o fecho de um jornal centenário. Acho que aquilo ficou muito mal. Mas pronto, se calhar, foi no calor daquilo. Mas claro que fiquei muito triste, preocupado. Mas mais triste por... não é pelo meu posto de trabalho, não é? Não era... “Ah, vou ficar sem trabalho, não sei quê...” Não, a gente desenrasca-se e desenrasquei-me logo muito bem. Fiquei triste pela cidade ter perdido um elemento muito importante.”, pontua visivelmente sensibilizado.

E acrescenta: “Além 151 anos, são coisas que se desfazem e depois não voltam. Também o mundo não é imutável, nada perdura para sempre, as coisas vão mudando. Agora, quando mudam... Quando as coisas decaem, quando as coisas definham, não é? É mais triste, não é? É uma parte da cidade que partiu uma história, também é associada a isso, o acervo do jornal. Mas quando eu lá cheguei, já uma parte daquilo já era historiada. É a parte histórica, a cidade do Porto tem uma burguesia muito forte, um lado comercial, o jornal estava localizado em grande edifício, tinha uma galeria de arte, não é? Teve uma integração. Era também outra época da história. Agora, convém é preservar. O espólio, o acervo, o ato histórico. Era uma galeria de obras de arte, etc, ficou tudo perdido, não é? Coisas muito importantes. Acho que está na Câmara de Gaia uma coisa assim mais ou menos garantida, que eu tenho informações, o arquivo do *O Comércio do Porto*.”.

Granadeiro teve conhecimento do blog criado após o fecho do jornal, conhece algumas pessoas que participaram e pensa que a ideia era válida, embora não tenha postado nada. “Mas um *blog* não chega. É bom manter as coisas vivas, etc. Havia uma ideia de uma cooperativa para tomar conta do jornal e para continuar *O Comércio do Porto*, enfim, não digo pirata, mas por outros meios. Pirata, não. A ideia era mesmo comprar o título e continuar a produção daquilo. Acho que era viável, mas um *blog* não chega, não é? Mas a ideia deles era válida. Não sei por que razões não conseguiram ir para a frente”, reflete.

Influenciado pelo pai fotojornalista e pelo meio em que cresceu, a ver câmaras fotográficas, ler jornais, revistas e acompanhar o pai às redações quando miúdo, já adulto ter amigos jornalistas fizeram com que Granadeiro reunisse verdadeira paixão pela profissão, aventurando-se no ofício sem o pai saber inicialmente, pois estava a estudar, mas não se arrepende: “Foi uma paixão. Cá estou e não há monotonia. Há as complicações e as dificuldades, mas não há monotonia, é isso que eu gosto, principalmente”, conclui.

Os desafios e perspectivas desta 3ª revolução do fotojornalismo, de acordo com Granadeiro são coisas complexas, “Porque o desafio tecnológico está a fazer mudar tudo. A maneira como vivemos, a maneira como nos relacionamos com o mundo, a partir de agora fazemos cada vez mais através de objectos tecnológicos, não é? Computadores... Acho que (o fotojornalismo) está a perder espaço. Mas, pegando nesse

exemplo do jornal que prescindiu dos fotojornalistas, o jornal, automaticamente, perdeu qualidade. Portanto, o jornal em papel, como estão muitos outros, está em dificuldade, está em crise. Não se substitui uma coisa por outra. Não é que eu despreze a fotografia feita, por exemplo, com um *iPhone*, até está num estágio muito amador. Tenho um amigo que tem uma 35 mm que é infinitamente superior ao que tínhamos há dez anos com uma câmara analógica. O jornal sai a perder porque perde muita qualidade. Agora, para onde vamos, não sei. Há grandes mudanças a ocorrer, temos que encontrar um lugar, é uma justificação que não consigo dar agora aqui em cinco minutos.

O fotojornalista entende que há uma mudança de paradigma: “é como a rádio, quando apareceu a televisão etc. Mas há coisas que desapareceram. Quer dizer, hoje quase ninguém compra cds. Os jornais não vão desaparecer, a informação não vai desaparecer. Há outros meios onde serão definidos. E aí onde é que ganha importância a fotografia? Bem, vai ter que...Antes eramos os únicos...Ainda por cima, na altura do analógico, poucos amadores conseguiam fazer. Nós eramos praticamente imprescindíveis. Hoje em dia, por muito que haja uma máquina eficaz ou um bom fotógrafo no jornal, há momentos em que hoje em dia, com a vantagem tecnológica, é inegável que há coisas mínimas, um acidente com um camião que um camião se incendia, aconteceu há pouco tempo, houve um leitor esclarecido na fila de trânsito, tirou uma fotografia. Estava no momento que interessava. Contra estas coisas, não conseguimos lutar. Mas isso são aquelas coisas pequenas.

Agora, um olhar peculiar, uma maneira de ver o mundo, outro tipo de olhar, quer dizer, continua a ser imprescindível, não é? Mas no dia-a-dia, em termos de informação, o que é que temos? Ou grandes debates ou grandes acontecimentos públicos. Nos últimos dois dias há a visita do Papa e um grande acontecimento público. Quer num caso, quer noutro, são tiradas dezenas de imagens quer por amadores, quer por profissionais de várias áreas, até, não só de informação. Obviamente que se consegue discernir onde é que começam as duas áreas. Onde é que está a balizar. Agora, claro que se o Papa der um tropeção, não quero que dê, claro, que até simpatizo com ele, mas está lá um tipo com um telemóvel e for o único a captar, isso tem validade porque aquele é um momento irrepetível, não é? Como as imagens da câmara. Ou *spot news*, como está na teoria de Sousa (2004), classificada como fotos de ação e únicas.

Hoje em dia, a imagem está por todo o lado, circula-nos por todo o lado. Já não somos fotojornalistas detentores, houve uma época, capaz, mas hoje há muita gente a ver o mundo e até é positivo que assim seja. Agora, as publicações têm que encontrar o seu lugar, não é fácil.”, diz.

Granadeiro não é sindicalizado por ser *freelance*, mas já foi. A melhor formação para um fotojornalista nesta 3ª revolução, de acordo com Granadeiro, é a técnica em fotografia, para dominar a linguagem e a ferramenta, conhecer história da fotografia e depois disso, prática. “Ver que as coisas são difíceis. Quer dizer, por um lado não é monótona, é dinâmica. Mas há muitos períodos em que é preciso uma grande dose de paciência. Dose de paciência à espera que as coisas aconteçam, dose de paciência à espera do momento importante. Há horas de paciência à espera à porta de um Tribunal ou a espera que alguém saia, uma coisa qualquer. E depois, também, naquele momento, um momento muito rápido, não falhar. Às vezes falha. E uma grande dose de paciência, porque se for uma reportagem mais desenvolvida, ter muita paciência para estar nos locais, para interagir com o meio e só na altura certa fotografar. Mas isso são coisas que, enfim, também depende de cada um, do estilo de cada um. Da maneira de ser de cada um, das metas, pessoal e há uma parte que é a formação, há outra que vai aparecendo.”, reflete o profissional.

Embora procure sempre um estilo fotográfico preferencial durante a cobertura, granadeiro diz que hoje em dia é muito difícil ter um estilo definido porque depende da publicação que é o trabalho. De acordo com ele, “não te adianta fazer uma coisa muito arte, muito *avant-garde*, diferente, porque sabes que a publicação vai publicar o óbvio. Isso demove-te, às vezes. Também depende do trabalho. Há trabalhos em que há margem para fazer coisas diferentes. Há liberdade para fazer coisas diferentes. Há outros em que não. Depende para o órgão que está a trabalhar, se tem um estilo próprio. Às vezes não adianta estar à procura, fazer diferente por fazer. Portanto, o estilo, particularmente gosto de estilos, mas hoje em dia quase não há reportagens de fundo, a “reportagem” propriamente dita, não é? A reportagem, a investigação praticamente desapareceram, há muito poucas. Faz-se na televisão, que tem meios para isso. Não é? Para destacar uma ou duas ou três pessoas para três, quatro, cinco dias, uma semana, o tempo que seja, ir investigar um artigo, uma peça. Hoje em dia, no jornalismo diário praticamente não há. E, portanto, aí fazer outros serviços, não é que não estamos imunes, pois todos nós temos de os fazer, mas daí não dá para ir à procura de fazer um

estilo peculiar, é fazer o eficaz, o óbvio, a fazer o que é agradável esteticamente mas para ter algum impacto”.

O fotojornalista **Arménio Belo**³⁸, 47 anos, também foi correspondente do jornal *O Comércio do Porto*, responsável pela cobertura na região de Viana do Castelo (Minho), entre 2001 e 2005. Formado pelo Instituto Português de Fotografia, continua a exercer a profissão em agência de notícias. Iniciou sua carreira profissional em 1989, quando ainda era utilizada câmaras analógicas e o envio das fotos (em películas/rolo) poderia ser via correio. Uma década depois já estava a trabalhar com equipamento digital e o envio passava a ser por correio eletrónico, com a preocupação de estar dentro de um certo padrão já pré-definido na mancha do jornal.(duas colunas horizontais ou duas colunas verticais) Foi trabalhar para *O Comércio do Porto* com equipamento digital, próprio, e já com filmes a cores.

A experiência profissional de Arménio Belo, como outros entrevistados, passa da 2^a para a 3^a e atual revolução do fotojornalismo, como o surgimento da cor e do equipamento digital. De acordo com Belo, “há coisa que a cor ajuda na informação. É muito difícil definir. Imagine uma imagem pintada de vermelho numa parede, qualquer coisa do género. A preto e branco é muito mais difícil transmitir essa cor do que quando ela nos aparece com cor, não é? Mesmo que seja uma palavra forte, a preto e branco ganha menos valor informativo. Acho que a cor ajuda em termos de informação, nomeadamente, quando são manifestações ou coisas do género. Em que a cor tem sempre uma força muito importante. Quando aparece a preto e branco, obriga-nos a ter outra percepção. Olhar a imagem de outra forma. Eu adoro imagens a preto e branco. Acho que no fotojornalismo a cor também tem a sua ajuda na informação, bastante.”, pondera. Em termos de técnicas, o fotojornalista considera que a velocidade com que hoje é colocada uma imagem em linha “é impressionante. Eu, hoje em dia, não saio do meu local de serviço sem enviar o trabalho ou, então, procurar um sítio que tenha maior rede. Trabalhando para uma agência de informação, termos o trabalho mais rápido que toda a gente, é fundamental ”, revela.

Esta velocidade na publicação de fotos em *sites* é muito “célere, muito rápida, nem que o texto seja muito pequenino, uma breve, tendo uma imagem de suporte, a seguir complementa-se, actualiza-se. É fundamental”, diz. Belo reconhece que as rotinas de

³⁸ Arménio Belo, entrevista concedida à autora no dia 25/07/2013, disponível em Apêndice 20

trabalho sofreram alterações com a entrada do equipamento digital. “Deixámos de andar com as unhas escuras (risos) e passámos a ter as unhas muito mais ligadas a teclados e a ratos”, relembra os tempos de laboratório e acrescenta que o trabalho em campo ganhou muito mais tempo. “Eu hoje não me sinto com tanta preocupação, primeiro, porque visualizo logo a imagem, não é? A capacidade de ver aquilo que estamos a fazer e vamos acompanhando. Portanto, a margem de erro diminui muito, mesmo muito. Nunca me aconteceu não ter um filme preso e não fazer nada. Felizmente, isso nunca me aconteceu (risos). Mas imagino alguns colegas a quem isso aconteceu, qualquer coisa rasgava, prendia, portanto, estragava alguns fotogramas. Hoje em dia não me tem acontecido isso”, diz.

Mesmo com os avanços tecnológicos que atualmente existem para os equipamentos digitais, como cartões de memória com capacidade de armazenamento cada vez maiores, Armênio Belo restringe os seus a cartões aos de 4 GB de memória e explica o porquê: “Tenho outra preocupação: nunca trabalhar com cartões muito grandes, porque acho que quando se estragar um cartão mais pequeno, trabalho com cartões de 4 GB, a informação que se perde será muito menor do que se andar com um cartão de 36 ou de 64 GB. Portanto, se se estraga um cartão desse tipo, supostamente, terei muito mais trabalho perdido lá dentro. E acho que a perda de informação será muito maior.”, avalia.

O *backup* do seu trabalho digital também recebe cuidado especial: “Tenho sempre um disco externo onde guardo tudo. E depois tenho outro que faz um *backup* de toda a informação do computador. Nem sempre os tenho em sítios diferentes, que acho que é outra preocupação que devemos ter: não ter as duas cópias no mesmo sítio. Devemos ter uma num sítio e outra noutra área física diferente”, resume didaticamente. “Fiz alguma formação, também, em técnicas de arquivo e isso é abordado com frequência. Não termos as duas coisas no mesmo sítio porque não nos adianta nada ter duas cópias se elas estão as duas no mesmo espaço”, conclui.

Na conceção de Armênio Belo, o sistema digital trouxe novas técnicas para as coberturas e novos programas para os profissionais. “O fato de hoje o nosso laboratório ser um computador, permite-nos fazer. Somos mais elásticos na fotografia do que éramos antigamente. Para se conseguir fazer uma máscara e conseguirmos aproveitar determinadas zonas escuras, dava-nos bastante mais trabalho, e depois temos que pedir isto a alguém que está a imprimir no Porto, não é? Não sabemos como é que o trabalho

vai ficar. É muito difícil pedir ao impressor: “É pá, olha, vai lá uma figura que está mais escura, não sei quê, põe mais clara.” Não se consegue ter essa percepção, não é? E hoje, quando enviamos o nosso trabalho, enviamos como nós gostamos”, explica.

Com o processo digital, depois de enviado o trabalho editado, Belo diz que normalmente o editor seleciona entre cinco ou seis imagens e faz as escolhas em função dos critérios de noticiabilidade, com mais ou menos imagens para acompanhar o texto. Armênio destaca que para os fotojornalistas “manipulação” é tirar ou colocar coisas, e é inadmissível no ofício, denominando como “tratamento” os ajustes das imagens.

Para preservar as fontes, com trabalhos que assim exigem, Armênio Belo encontra algumas soluções eficazes como “difundir o rosto, por exemplo, torná-lo irreconhecível, preservar. Isso acontece muito quando trabalhamos com a Polícia Judiciária. Fazemos um pré-acordo, não é?”, explica. No processo anterior ao digital, o analógico, os profissionais também valiam-se de, no laboratório, fazer o jogo de sombras e conseguir efeitos de tonalidade, a fim de melhorar a imagem. “Quando temos crianças, acho que temos que as preservar. Não as devemos expor, por muito que a informação seja importante, podem ser sempre preservadas. E depois também tem muito a ver com os cadernos editoriais, não é? Com o caderno editorial de cada redacção”, acrescenta.

O fotojornalista não encontrou dificuldades com a transição do sistema analógico para o digital por gostar de tecnologia, afirmando que foi um dos primeiros fotojornalistas em Portugal a ter equipamento digital. Também percebe que neste curto espaço de tempo, a tecnologia avançou novamente e hoje disponibiliza no mercado cartões maiores e com melhores resoluções de pixels e que deixaram para trás imagens que podiam não ser tão boas em função do tamanho de armazenagem. Esta dificuldade não foi tão importante para o ofício e o que realmente notou foi que permitia que o horário do fecho fosse arrastado para um pouco mais tarde, afirmando que na época, o jornal *O Comércio do Porto* era o que tinha o *deadline* mais tarde do que seus concorrentes por ter o parque gráfico em sua estrutura.

Em 2004, quando o jornal *O Comércio do Porto* foi disponibilizado em rede, Armênio Belo explica que não se sentia muito a busca do jornal. “Nós não estávamos habituados a isso, não tínhamos essa preocupação de procurar as coisas nos *sites*. Penso eu que não resultava muito e, então, a imagem também não era o mais explorado”, recorda, acrescentando que nesta altura muitas vezes eram utilizadas imagens de arquivo para a

edição online, o que não aumentou a publicação de fotografias. “Havia mais essa. Arranjar qualquer coisa, encaixar lá só para tapar o buraco. Acho que era muito mais assim. Mas, na altura, quem pode ou quem podia esclarecer isso, era o Pedro Ferrari”, recomenda.

As novas tecnologias e as revoluções do fotojornalismo para Arménio Belo trouxeram maior reconhecimento da categoria pois, no caso da era digital, há a vantagem de fazer a leitura do trabalho que se faz a nível mundial, ir aprendendo com outros colegas. Nesta parte da entrevista, ele cita o exemplo da imprensa norte-americana decidiu não exhibir imagens chocantes no 11 de Setembro. “E não apareceram. Nós não vimos por parte da imprensa americana, essencialmente. Foram lá alguns fotógrafos europeus e asiáticos que tinham e que mostravam algumas dessas imagens, porque os americanos definiram, criaram um pacto, quer em termos de edição de vídeo, quer em termos de edição de imagem fotográfica e não se via, pronto, aquelas imagens chocantes. Não aparecia. E tem a ver, de facto, com esta celeridade da informação e criar uma divulgação muito grande. Tem a ver, de facto, com esta era digital relâmpago”, defende.

O sensacionalismo não está presente na linha editorial do jornal *O Comércio do Porto*, como pode ser observado na análise das fotografias publicadas, “era uma grande escola de jornalismo”, de acordo com o fotojornalista. Neste sentido, Arménio é completamente a favor pois entende que há maneiras de retratar tragédias preservando e tendo respeito pelos envolvidos e familiares próximos. “Não as exponho, não há necessidade disso. Se for um cadáver coberto, toda a gente percebe que é um cadáver. Não é preciso mostrarmos o rosto, as pernas mutiladas...”, pondera. Estes cuidados na produção de imagens, na avaliação de Arménio, estão ligados aos critérios éticos e editoriais. “Temos editores que dizem “*é pá, eu quero isto...*” Temos outros que dizem: “*É pá, não quero nada disso. Isso não é para nós.*” A agência onde eu trabalho, a Lusa, não faz uma imagem desse tipo. Não passa por lá uma imagem desse tipo. Não põem, pura e simplesmente. Alguém completamente esfacelado, não passa. Temos critérios editoriais”, pontua.

Arménio Belo afirma que o perfil do público leitor do jornal *O Comércio do Porto* era regional, de classe média e baixa, rural. “Nós constatávamos isso. Atingia tudo o que era mercearia, café e não sei quê. *O Comércio do Porto* era uma figura presente. Depois acaba por ser substituído pelo *Jornal de Notícias*, que optou por ser muito mais

agressivo e popular. E tornou-se muito mais popular que *O Comércio do Porto*. Eu lembro-me de ter os meus dez, treze anos e o que se lia nos jornais da minha aldeia era *O Comércio do Porto*. Comprava-se em tudo o que era café, tudo o que era mercearia. *O Comércio do Porto* é que era a base de referência”, diz.

A boa fotografia jornalística para Arménio Belo é “aquela que não precisa de legenda. Que fala por si. Acho que temos que ter a preocupação de localizarmos, de preferência, no espaço. Se a imagem acontece em Viana do Castelo, eu terei que arranjar um ponto de referência que seja referente à Viana do Castelo. Que tenha um *slogan* forte, uma frase forte, um rosto que expresse ou indignação ou satisfação. Arranjar qualquer coisa que faça referência. E, para mim, é aquela que não precisa de legenda. Essa, para mim, é a imagem real. Que qualquer pessoa olhe para ela e, pronto...Eu não precisei de ler as linhas cá em baixo.”, define.

A prática e o nível de formação em licenciatura, de acordo com Arménio Belo, faz dos fotojornalistas melhores profissionais. “Termos a preocupação de vermos o que se faz, o que os nossos colegas fazem, estarmos sempre atentos. E na nossa área é ver muitas imagens. E muitas vezes olhamos para imagens muito idênticas às nossas, mas a outra tem mais um pormenor, que diz assim: “*É pá, isto faz toda a diferença.*” É isto que desperta o interesse nas pessoas. Estarmos sempre atentos a isso”, indica o profissional.

Por ser correspondente, Arménio não participava de reuniões de agenda e não apresentava sugestões, mas discutia a agenda com o jornalista correspondente de sua área antes de sair em campo para “conhecer o discurso” e a imagem se encaixar no texto. “Porque se ele fala de alhos e eu falo de bugalhos – que é uma expressão que nós temos cá (risos) – as coisas não fazem sentido. Eu tenho que ser o ilustrador do texto. E acho que é assim que faz sentido. É complementar. Se eu tiver uma imagem que seja apelativa vai ajudar a que as pessoas, também, leiam o texto, acho eu. A fotografia também vai valorizar ou não a leitura da notícia, não é? Se a imagem for fraca, se for uma coisa vulgar, ninguém vai querer saber mais, não é? Agora, se a imagem for forte, se for apelativa, acho que as pessoas vão ler”, avalia.

Nas lembranças deste período em que foi correspondente do jornal *O Comércio do Porto*, Arménio Belo recorda de uma cobertura na barragem do Lindoso em um ano de seca e com a equipa encontrou uma aldeia que foi submersa. “E aí, eh pah, sente-se alguma nostalgia porque vê ainda as coisas das pessoas, não é? E depois sentia-se outra

coisa: o cheiro a terra muito grande, não é? Mesmo muito grande. E o calor, imenso. Porque não corria aragem lá em baixo. Um calor muito forte. E depois com o mexermos na terra e aquilo levantar assim um bocadinho, foi, talvez, das coisas mais marcantes. Mas tem a ver com a memória. Tem a ver com o facto de pensarmos em quem lá morou. Todas as vivências que teve. É engraçado, porque voltei lá cerca de dois anos, foi outro ano de seca. E lá levava outra preparação completamente diferente. E aí tivemos a preocupação de pegar em pessoas que tinham lá morado e levá-las connosco. São quase três ou quatro quilómetros a pé. Não tem acessos. Os acessos para lá foram todos cortados. Então, foram connosco e instalámos as pessoas, uma delas instalámos nuns degraus da casa dele. Portanto, sentámo-lo ali, eu fotografei-o naquele espaço, não sei que mais...Foi assim uma das coisas que...Porque já lá tinha estado, não é? Mas sem ninguém. Completamente deserto. E voltei outra vez a sentir isso. O ar muito seco, aquele cheiro a terra. Terra com lodo, é mesmo terra, o cheiro a terra, bastante intenso. E as pessoas também, de facto, as pessoas que nós levámos lá, saíram de lá muito emocionadas, é óbvio. Há uma delas que nós levamos lá que nunca tinha lá ido depois de aquilo ser... Quando viu a casa ficou muito impressionada. Tentámos preservar, não pôr a lágrima, mas é quase impossível, porque elas ficam com o brilho nos olhos. E aí, eu penso que transmitir esse tipo de emoções, não me choca, não morreu ninguém, não... Também nos toca, não é? Ficamos arrepiados porque acho que as pessoas vivem coisas que não...É a vida...Muitas delas, uma que nós levámos lá, tinha sessenta e poucos anos. Portanto, uma vida toda, estava ali debaixo de água, completamente debaixo de água. Uma produção de energia, não é?”, relata.

Por outro lado, um de seus trabalhos que lhe deu maior satisfação foi cobrir uma entrevista com Álvaro de Cunhal, líder do Partido Comunista Português. “E que coincide com...ele já estava numa fase da vida dele bastante doente. E ele vem para um comício aqui a Viana e *O Comércio do Porto* fez-lhe uma entrevista de cerca de uma hora, uma hora e tal. E, portanto, ficamos com ele muito tempo. E isso é...Cria-se uma relação, primeiro porque ele não se intimidava nada com a minha presença. Todo em si e tal... Não... E depois pela figura. Para nós era uma figura bastante emblemática, uma figura de respeito em termos de política nacional. É um político de topo com uma inteligência muito acima da média. E isso dá-nos sempre um certo gozo, não é? Ter pessoas desse tipo, independentemente de a sua ideologia política, ser como a nossa ou

não ser, não é? Mas acho que são pessoas que nos tocam muito. Fica-se com uma referência das pessoas bastante marcante”, diz.

Apto à cobertura generalista, principalmente por ser correspondente, Arménio Belo não tinha preferência por cobrir nenhuma área específica. “Nós aqui temos que ser muito generalistas. Acho que quando, por exemplo, os nossos da capital, de Lisboa, têm essa vantagem. Portanto, a política é uma coisa que ocupa muito espaço nos jornais. E têm sempre essa vantagem muito mais acima do que nós, não é? Nós, quando apanhamos cá um político, fazemos o máximo que podemos para tirar e para explorar todos esses factores. Porque anda mais à vontade, não sente, às vezes, tanta pressão. Sente-se mais à vontade. E aí, tive uma fotografia que me marcou bastante. Que foi o nosso actual Presidente da República numa feira aqui nas festas de Ponte de Lima, pega numa fisga e manda uma... Está mesmo a mandar uma fisgada. Com uma fisga daquelas dos miúdos de brincar. E que ele, depois, acaba por confessar que era um dos brinquedos que ele tinha quando era jovem.

E, portanto, estava muita gente lá. Mas uma das coisas que o Ricardo Pereira mencionou, “*É pá, quando toda a gente estiver distraída, foca-te no teu objectivo.*” Porque quem está do outro lado vai sentir a falta de pressão. Se sentir um operador de câmara... Normalmente, as televisões são o maior terror de qualquer pessoa. Se sentir um operador de câmara, nós não vamos estar à vontade. E nós estamos a quê, três, quatro, cinco metros do objecto. Era um espaço de rua e era a esta distância que nós estávamos do Presidente. Eles, não sentindo esta pressão, vão agir muito naturalmente.

Ficam muito mais à vontade. Extravasam, não sei quê, não sei que mais. E, de facto, ele sempre nos tinha dito isto. “*Quando estiverem todos distraídos e não sei quê, fiquem atentos, porque é ali que vai surgir qualquer coisa de novo.*” E foi aí, pronto... Aliás, o fotógrafo do Presidente, que é uma pessoa de quem eu sou amigo, acabou por me pedir a imagem. Veio-me dizer assim: “*É pá, oh Arménio, arranja-me lá a fotografia para o homem, porque ele viu a fotografia publicada na Lusa e gostava de a ter.*” Segundo me constou e depois em conversa que tive com ele, disse que até no gabinete dele... “*Tenho lá no meu gabinete, porque aquilo faz-me lembrar os meus tempos de criança e não sei quê.*” São sempre coisas que nos marcam. Independentemente de ser quem é, acho que é a primeira figura do Estado, e ter esse reconhecimento é uma coisa que nos toca. Para além dessa imagem, também depois ter sido colhida na net e andar... quando ele se mete

com o Sócrates e mandou umas indirectas e não sei quê, dizia que tinha-lhe mandado umas fígadas”, relata.

O fotojornalista diz nunca ter sentido dificuldades no departamento e que havia uma relação muito próxima. “Havia outra coisa que eu acho que é interessantíssima e hoje ainda sinto isso. Eu sinto que se eu fizer uma coisa menos boa...É pá, olha que isto não está bem e não sei quê, não sei que mais. É-nos dito com o sentido de nos alertar para fazermos melhor”, define. Aberto à crítica construtiva, Arménio também sentia apoio aos bons trabalhos: “Assim como sinto que quando se faz alguma coisa que é valorizada, ligam, pegam no telefone e dizem assim: “*É pá, excelente, porreiro. Está a circular. Foi publicada ali, aqui e acolá.*” E nós sentíamos isso, também, no *O Comércio do Porto*. Alguém nos dizia assim: “*Porreiro.*” E depois, pronto, nós tínhamos a ambição de ser a primeira página, não é? Mas a primeira página tem sempre a ver com o assunto do dia ou com o que acontece. Estarmos junto do mais importante ou do menos importante”, diz.

Nesta linha, o profissional lembra-se perfeitamente de sua primeira “capa” no jornal *O Comércio do Porto*, sobre um acidente na ponte de Viana com um camião cisterna carregado com produto ácido que verteu para o rio e havia necessidade de estancar. “Era um problema ecológico bastante grande, portanto, fazer essa primeira página, para mim, foi...Ainda por cima, a toda a largura. Quem é que não gosta? É como vemos as nossas imagens no exterior, não é? Porque neste momento, na agência onde trabalho, nós fazemos parte de um grupo de uma agência europeia. Vemos as nossas imagens publicadas pela Europa, é bastante interessante, temos um universo muito mais largo, não é? “, reforça.

Os dribles para se obter uma boa imagem quando a captura é de difícil acesso ou está-se para fechar a edição e há a pressão do editor para o *deadline* acabam por fazer parte das rotinas de produção dos fotojornalistas, como Arménio Bela vivenciou. Com a ordem recebida: “envia-me o que tiveres”, recorda uma situação em que foi preciso o drible. “Lembro-me de uma situação desse tipo, que foi uma pirotecnia que rebentou. Aqui na zona, a nossa zona é muito rica em fábricas de fogos-de-artifícios. E nós chamamos pirotecnia. E, portanto, houve uma explosão, mas nós não tínhamos acesso ao sítio. A única fotografia que eu tinha era de uns armazéns...Uns armazéns, não. Uma área que estava quase a quinhentos metros de distância que tinha os vidros e as estruturas, tinha

ido tudo pelo ar. E aquilo estava a uma distância considerável. E a única fotografia que eu tinha...Eu disse: “*É pá, a imagem que eu tenho é... Estou dentro daquela área, tenho os carros de bombeiros e polícia cá fora e aquilo tudo estilhaçado. É a única imagem que eu tenho.*” E ele “*É pá, mas isso é excelente!*” (risos). “*Manda lá isso e segue.*”, diz.

Para Armênio o *deadline* é muito importante e os editores têm sempre uma preocupação quando o assunto é quente. “O meu colega (jornalista), eu também tenho sempre essa preocupação, quando o meu colega acaba, a minha imagem também tem que estar lá. E, portanto, nós andamos muito próximos um do outro. Quando ele acaba, eu, pelo menos, tenho lá uma, duas imagens. Há sempre essa preocupação. Às vezes não temos nada! Foram ditas umas palavras e não sei que mais, que o jornalista fez e não sei quê, manda uma breve, mas para nós, em termos de imagem, é o que nós chamamos de “o sentado”. O senhor sentado numa mesa e aquilo não tem rigorosamente mais nada. Mas temos sempre a preocupação de prestar atenção quando eles se sentam e quando eles se levantam, a ver se tem algum movimento”, diz o profissional.

Ciente de que há pautas mais difíceis de cobrir do que outras, que exigem mais do profissional, Armênio Belo recorda-se de uma experiência que lhe puxou pela criatividade: “era uma matéria sobre criatividade, uma coisa do género. Então, o pano de fundo daquilo era uma coisa completamente branca (risos) em que quatro pessoas estavam sentadas nuns sofás, afastadas umas das outras, portanto, tinha uma coisa com água, acesso lateral, não tínhamos. Quando tem acesso lateral, a gente ainda consegue colocar todas no mesmo plano. O que é que a gente faz a isto? (risos)”, pergunta. A solução encontrada: “Foi pegar, colocar-me no meio do público e todo o público fica sem luz, não é? Porque as pessoas no palco estão iluminadas. E ficam com sombras, as silhuetas das pessoas. E depois foi com aqueles quatro lá no fundo. É a única solução. Porque não havia uma referência que aquilo era uma coisa de criatividade. Uma imagem, uma logotipo, nada. Rigorosamente nada.”, relembra.

Os trabalhos de Armênio Belo hoje são assinados, mas anteriormente era mais complicado. Segundo ele, inicialmente era uma guerra muito grande e neste momento “a dificuldade que nós sentimos é nas publicações mais locais. É engraçado que no estrangeiro nunca temos este problema. Eles se preocupam com os créditos, principalmente para livros”, compara. Sobre o reconhecimento, Belo é certo: “Eu costumo perguntar a quem não assina as coisas, eu pergunto assim: “O texto é teu, não

é?” Tens assinado.... “Ah, pus o nome e tal.” A fotografia era minha...(risos) E fica... “É pá , desculpa lá. Para a próxima não acontece.” O nosso responsável da Torre do Tombo, neste momento, o nosso maior arquivo português, foi o fundador do Centro Português de Fotografia, no Porto. E ele, nisso, era uma coisa...Era um lutador. Aliás, ele tem a legislação toda na ponta da língua. Eu não sabia que as imagens não podem ser, a não ser que seja permitido pelo autor, o nome nunca pode ser inserido no interior da imagem, a não ser que seja permitido pelo autor”, referencia.

O fotojornalista confirma que existia duas pessoas responsáveis pelo arquivo das fotos no jornal *O Comércio do Porto* e que quando entendiam que as informações não estavam completas perguntavam as informações aos fotojornalistas. “Sei que esse sistema também era todo feito em duplicado. Julgo eu que no final do dia era feito um *backup* do que se fazia. E tinham essa preocupação. Pelo menos, daquilo tudo que era publicado ou que era editado, eles tinham essa preocupação. Do meu arquivo sempre tive, desde o início da profissão que tenho, as coisas arquivadas”, explica.

Arménio Belo afirma que a notícia do fecho do jornal não foi surpresa, pois estavam preparados, tinham sido avisados que as coisas poderiam ir neste sentido “e depois, quando o grupo não foi um dos seleccionados para ocupar a faixa dedicada à TV Cabo no nosso País, começámos a perceber que o interesse deles era mínimo. Acho que é uma coisa que é digna: eles não ficaram a dever um cêntimo a ninguém. Cumpriram com tudo o que estava estipulado, não tiveram problemas com ninguém, com as rescisões, não sei quantos. Indemnizaram toda a gente. Não digo que tenha sido pelo valor justo, mas não pode existir ninguém a dizer que eles não pagaram o que as pessoas tinham direito. É nesse aspecto que eu acho que o Grupo, também com a dimensão que tem, e que já tinha nessa época, *O Comércio do Porto* para ele era muito dependente, não é? Era um grupo muito potente. Mesmo muito potente. Eles, na altura, tinham cerca de dezanove publicações, na altura. Quando fechámos esta porta, tinham dezanove publicações. E o *Comércio* não era, de todo, a maior. O *Comércio* era uma coisa que publicava, na época, uma coisa à volta de vinte, vinte e cinco mil exemplares, no Faro de Vigo tinha mais cem mil. Andava na ordem dos cem e vinte, cento e trinta mil. Havia vários”, afirma.

O fotojornalista recorda que na época do fecho do jornal, pensava que, eventualmente, alguém nacional pegasse na estrutura e lhe desse ênfase, não o deixando morrer. “Isso é

o que eu pensei que fosse acontecer e na altura não aconteceu”, diz. Participou do blog criado pelos funcionários que trabalharam no jornal: “Acho que fomos quase todos. Fazíamos parte. Qual era a tentativa? Era não deixar que a actividade caísse, não é? E que não caísse no esquecimento e que *O Comércio do Porto* se mantivesse sempre vivo. Isto depois acaba, de facto, porque não teve repercussão”, conta e acrescenta que ele e os demais chegaram a pensar que o então diretor na altura era uma das pessoas que tinha interesse em dar vida ao jornal e transformá-lo “mas não conseguiu reunir capital para adquirir aquilo à Prensa Ibérica”.

“Eu costumo dizer que faço aquilo que gosto e ainda me pagam por cima”, diz em tom bem-humorado o profissional quando se refere à sua escolha profissional. “Acho que nós, no fotojornalismo, estamos a par de muito do que a sociedade é, não é? Somos transversais e tocamos um bocadinho aqui, ali, acolá e acho que temos um conhecimento da sociedade bastante grande. Passamos por coisas que há gente que nunca viu. Nós temos pobreza aqui a meia dúzia de quilómetros da cidade. Vivemos muitas coisas que a maior parte das pessoas não tem acesso, não vive. Temos acesso... Nós somos uns privilegiados em termos de informação, tocamos um bocadinho de tudo. Às vezes era melhor se vivêssemos na ignorância porque não sentíamos tanto as coisas, não é? Mas acho que sentimos muito isso. E ir lá parar, tem a ver sempre com esse espírito de querer saber como é que as coisas estão feitas. Também sou daqueles que destrói os brinquedos, destruía os brinquedos para saber como é que eles eram feitos, não é? (risos)”, diz.

O profissional prosseguiu sua atividade em outro jornal após o fecho de *O Comércio do Porto* e em uma agência de notícias, optando por um deles para não haver conflitos éticos e explica a razão: “Portanto, criava-me a mim próprio algumas dificuldades. O que é que eu mando para aqui, o que é que eu mando para ali, não é? Criava-me alguns problemas. E isso acontece-me logo no primeiro trabalho que eu faço. Estava o Passos Coelho, que é o actual Primeiro-Ministro e estava Manuela Ferreira Leite, sendo as duas pessoas do mesmo partido, mas são picados um com o outro. Sempre muito divergentes e não sei quê. E no final desse congresso, uma coisa de autarcas que acontece aqui em Viana, ele vem ter com ela e vêm os dois conversar. E acho que está uma televisão em directo ou assim uma coisa do género. E um dos meus editores do *Diário de Notícias*, no meio daquilo tudo, liga-me e diz-me assim: “*Eu quero essa fotografia!*” E que: “*Que fotografia é que tu queres?*” “*Eu já te vi na televisão. E está Manuela Ferreira Leite e*

está Passos Coelho, está não sei quê e eu quero essa fotografia.” “Pronto, ok.” Fomos apanhados ali em directo, não temos hipótese de fuga, não é? E nessa altura, portanto, 2008, é assim uma coisa do género. E essa data, de facto, nunca mais me esquece, porque é... Eu estou a trabalhar para a Lusa e não sei o que mais...” Isso não interessa, só me interessa a fotografia (risos)”, justifica.

Os desafios e perspectivas do fotojornalista quanto ao momento atual, inserido na 3ª revolução teorizada por Sousa (2004), é claro. “Eu acho que nós, hoje, somos cada vez mais. A não ser que a gente se torne independente e trabalhe numa grande agência de informação, somos cada vez mais repórteres locais. Portanto, hoje em dia, as agências criam parcerias com outras agências de outros países. E, portanto, para ir um fotógrafo do nosso País por aí fazer uma cobertura a qualquer lado, ou o assunto é, de facto, muito importante e de relevo, ou então não se vai, não é? Portanto, somos cada vez mais localizados. E achamos que o espaço é pequeno de mais para nós, não é? E alguém que tenha algumas aspirações tem que, de facto, se libertar disso e tem que ir sozinho fazer trabalhos deste tipo. Porque, se não, está limitado a fazer agenda. Não vai sair dessa rotina. E, de facto, aquilo que eu constato cada vez mais, é que as pessoas que fazem trabalhos diferentes e que têm um peso em termos de fotojornalismo, são pessoas ou que se tornam *freelancers* ou trabalham numa *Magnum*, numa *France Press* ou numa coisa desse tipo, ou um *freelancer* que corre por seu risco, e depois tem a sorte de ter um bom trabalho, não é? Ou então, acho que não saímos daqueles fotógrafos que faz a cobertura generalista. Que faz política, que faz não sei quê. Que cada vez somos mais assim”, conclui.

Mesmo não sendo sindicalizado, Arménio afirma que reivindica muito pela categoria. “Acho é que, por vezes, os sindicatos não agem em prol dos seus associados. Agem em prol de uma política qualquer que, às vezes, eu acho que nem nós conhecemos. Ou então agem em volta de uma ou duas pessoas e não representam um grupo. Porque eu acho que quando tomam uma medida desse tipo, acho que se deviam reunir para ver qual é o eco nesse grupo e, depois sim, representá-lo, não é? Não é falar em nome do grupo sem o consultar. Não faz sentido. Tem que haver um plenário, tem que se discutir qual é o assunto. Agir de acordo com a maioria das pessoas. Não digo que tem que agir de acordo com a minha opinião. Agir de acordo com o que é mais... Isso é que é democracia, isso é que é representatividade. Isso é que é ser representativo de uma classe”, defende.

De acordo com Arménio Belo, para enfrentar o mercado de trabalho, o profissional precisou primeiramente ter valores éticos e deontológicos, saber respeitar a privacidade dos outros e a formação é uma mais valia. “Como costumamos dizer, o saber não ocupa lugar, não é? E acho, de facto, é fundamental ser-se formado. A experiência pode ser muito importante, mas acho que aquilo que a escola nos dá é sempre fundamental. É importante termos as noções, não é? Acho que nos vão servir sempre para qualquer coisa. E depois, quando temos gente que são nossos formadores, têm muita experiência. E que têm um *background* enormíssimo. O caso do Ricardo Pereira, acho que é importante. Conviver...O Ricardo Pereira foi meu professor, já tinha cerca de sessenta anos. É uma pessoa com uma bagagem muito grande. Acho que ele sempre foi fotojornalista. Tinha uma empresa, também, de fotografia, com a família, mas sempre foi fotojornalista. Aliás, há coisas que só quem vive, não é, é que podem passar aos outros. E ele tinha esse prazer em nos dar aquelas pequenas dicas. “*Como é que vocês têm que revelar um filme em quinze minutos?*”, por exemplo. Toda a gente sabe que nós temos meia hora para isso. “*Pega-se em álcool, por ali abaixo, seca-se com um secador de cabelo e vamos embora*” (risos). E era isto...Acho que há coisas que só, de facto, quem vive, é que nos consegue fazer passar”, destaca.

Para finalizar, o fotojornalista expressa que “Eu acho que nós todos, quando saímos da escola somos um bocado ingénuos, não é? Não temos experiência de vida, não sabemos lidar, não sabemos negociar, por exemplo, não é? Eu ainda hoje a negociar sou péssimo. Quem é *freelance*, por exemplo, tem que ter essa necessidade de saber lidar com isso. Mas acho que, acima de tudo, é termos valores. Temos que ter a nossa formação. Nós não podemos ser fotojornalistas e andarmos armados em *paparazzi*, não é? Escondidos atrás das árvores a fazer isto ou, então, invadirmos propriedades para fazer trabalho ou qualquer coisa do género, não é? Isso não é fotojornalismo. Tem que se saber distinguir uma coisa da outra. Acho que são valores, são coisas que se aprendem, deontologia, ética. Todos temos que saber o que é uma coisa e o que é outra. Portanto, quando me chamam *paparazzi* eu digo assim: “*Não, não! Eu estou aqui perfeitamente identificado e não sou paparazzi.*” Sabe porque é que chama *paparazzi*? *Paparazzi* é uma figura do Fellini que fotografava tudo o que mexia num filme dele. Disparava, disparava. E, portanto, chamava-se Paparazzo no filme. Portanto, ele fotografava tudo, tudo o que mexe, sempre a fotografar, sempre a fotografar, não sei quê. E é daí que nasce o conceito do *paparazzi*, *paparazzi*, *paparazzi*. É aquele que fotografa tudo, não interessa

o quê- Parece os japoneses, não é? Quando vêm cá fotografam tudo o que mexe e tiram fotografias a tudo. E, portanto, é essa figura do Fellini que dá origem aos *paparazzi*. Depois são pessoas que ganham rios de dinheiro, mas também estão sujeitos a muitas coisas, não é? Inclusive, a levarem umas tarefas e coiso. É outro conceito. Acho que é mesmo para revistas, *Imprensa cor de rosa*. Não sei como é que vocês chamam no Brasil. *Coração*, não é? *Revistas de coração*. Acho que não tem muito a ver com o fotojornalismo”, compara.

Fernando Fontes³⁹, 36 anos, trabalhou como fotojornalista no jornal *O Comércio do Porto* entre 2002 e 2005, presenciando principalmente a mudança do sistema analógico para o digital. Neste salto precisou aprender a lidar com a temperatura da cor, trabalhando com equipamento próprio e assimilando novas possibilidades de captação como abertura, velocidade, ISO, diferente do sistema analógico mais restrito nestes campos. Trabalhar com cor ou a preto e branco não lhe causou estranheza pois aprendeu a “disparar” sem pensar na cor. As alterações na rotina de trabalho no fator “tempo” também foram sentidas pelo profissional. “As Redações passaram a fechar mais cedo e com o tempo passaram a não ter tempo de fecho. Hoje já não se trabalha regularmente para o Fecho mas para o segundo seguinte, mal acontece o disparo (idealmente) as fotos já deviam estar nas redações, que não são mais de papel porque tem de alimentar os *onlines* que querem fazer concorrência não com os outros jornais mas com as rádios e principalmente as televisões”, diz.

No entendimento de Fontes, a mudança do sistema analógico para o digital não foi grave, “bastou reaprender alguns hábitos”, observando que a grande mudança “foi o comportamento das Direções das Publicações, que passaram a achar que bastava ter uma máquina/telemóvel para se poder fazer a mais simples fotografia, esquecendo que não são as máquinas que fazem a fotografia, simplesmente fazem o registo (o que não invalida a utilização de diferentes meios de registo como telemóveis, máquinas descartáveis, máquinas compactas ou DSLR) e precisa também ter noção que se está a noticiar algo, não é simplesmente fazer o boneco”, defende.

O profissional entende que no fotojornalismo não há “manipulação” a nível técnico, como tratamento, ajuste de exposição, cor etc: “Não há “manipulação”. Usar o Photoshop ou algo análogo como se usava a câmara escura para corrigir os problemas

³⁹ Fernando Fontes, entrevista concedida à autora no dia 27/08/2013, disponível em Apêndice 21

técnicos que as fotografias tiveram não é manipulação. Alterar a forma/função das imagens sim, mas se a notícia se mantiver na imagem final sem perda de conteúdos informativos ou a sua alteração em outra coisa/assunto, não acho que seja possível sequer chamar de manipulação”, diz.

O fotojornalista observa que as revoluções do fotojornalismo e a busca de conhecimentos não valorizou a categoria, foram obliteradas “pelo conceito de Cidadão-Repórter e pelos redatores-fotógrafos criados pelas administrações dos jornais, que não podem fazer duas ou três coisas bem feitas”. Uma boa fotografia jornalística, de acordo com Fontes, é a que não deixa dúvidas sobre o seu conteúdo informativo. Sempre atento ao horário e local do serviço, o fotojornalista tinha atenção no assunto a cobrir para se pensar tecnicamente o que poderia ser feito, “na redação, mas só no terreno se sabe o que se vai encontrar e tudo pode mudar”, reforça.

De praxe, Fontes discutia com o redator durante o caminho sobre a pauta a cobrir mas não participava de reunião de agenda. “Não participava, só os editores e subeditores participavam nas reuniões da redação com os chefes de redação e o diretor. Alguns redatores também participavam, mas se houvesse algum assunto para discutir com eles. Da fotografia só o editor”, recorda.

Momentos difíceis para Fontes são apontados como o último serviço porque “era o último e não era um assunto sem interesse para a última edição (campanha eleitoral autárquica em Matosinhos da Oposição PSD tanto que não saio)”, diz. O trabalho que lhe deu maior satisfação em fazer foi de um acidente de um carro que caiu no rio Douro, sem feridos e sem grandes danos ao veículo, em Vila Nova de Gaia e que a fonte era dele. O fotojornalista não tinha preferência em cobrir determinada área, sendo os assuntos mais peculiares as tragédias (acidentes, incêndios) ao ambiente do Euro 2004.

Quando entrou para o jornal *O Comércio do Porto*, Fontes observou que não havia hierarquia no departamento fotográfico com conhecimento técnico de fotografia, “eram os editores das outras seções que opinavam, com a vinda do Pedro Ferrari isso acabou. Pessoalmente, não vejo mais dificuldades”, diz. As pressões do horário do fecho, comuns no meio jornalístico, faziam parte do trabalho, segundo Fontes: se vive para isso”. O fotojornalista não descobriu um estilo fotográfico que tenha preferência e suas fotos eram assinadas, salvo algumas gralhas gráficas”, como disse.

Fontes recebeu a notícia do fecho do jornal *O Comércio do Porto* com descrédito: estava em serviço na Holanda, a acompanhar o estágio de Pré Época do Futebol Clube do Porto. Soube um dia antes dos meus colegas, assim como do meu editor e segundo este também do director. Foi o jornalista do *JN*, que estava no estágio, que me informou e ao redator o que se passava. Na altura não acreditamos mas o *JN* foi quem noticiou em primeira mão o fecho do *O Comércio do Porto*.”, recorda.

O fotojornalista não participou do blog criado após o fecho do jornal. Iniciou na carreira por gosto à fotografia e depois pelo JUP e formação no CENJOR, sendo convidado a colaborar na revista *Visão*, em seguida. Continua a exercer sua profissão em agência de imagens, destacado para a região Centro do País.

Percebe o momento atual do fotojornalismo com muita clareza: “Estamos num momento de perceber o que se quer dos jornais e até onde eles podem evoluir. Os jornais não irão acabar só por saltarem do papel, mas neste momento ainda não se sabe quem morre e quem sobrevive. A fotografia não morre, pode ficar ferida gravemente mas, se entendermos as diferenças entre a fotografia e o vídeo, são as mesmas diferenças entre a pintura e a escultura, elas podem viver sem parceria. Uma pintura, seja qual for o período, tem uma impressão imediata e clara, a escultura tem milhões de impressões dependendo do ponto de vista do observador. O mesmo se passa pelo vídeo, se este for de um só ponto tem sempre o fator tempo mas se houver mais que um ponto de captura de imagens e a subsequente a montagem passa a ter milhões de variadas impressões possíveis. Na fotografia, a primeira impressão é a impressão final, por isso ela pode passar um mau bocado de momento, mas vai sempre resistir, ou mesmo mudando para outro tipo de apresentação biplana ou não, mas sempre de compreensão instantânea”, conclui.

Fernando Fontes não é sindicalizado e acredita que a melhor formação para um fotojornalista deve ser a “mais abrangente possível. Não só técnica, mas também culturalmente abrangente, que o permita perceber o que está a registar, para que e porque está a registar aquele pedaço de tempo. O fotojornalista deve saber muito para além da técnica fotográfica e do básico de jornalismo, mas também de História, Sociologia, Matemática, Ótica, Química, Física, Direito, Teologia, Belas Artes...”, finaliza.

Exaustivamente tentou-se uma entrevista com o editor de fotografia **Pedro Ferrari**, que trabalhou no jornal *O Comércio do Porto* em seus últimos anos de publicação, tanto pessoal como por mail mas infelizmente até o encerramento da tese não se obteve resposta, a não ser uma breve conversa telefónica na primeira tentativa de agendar a entrevista que é descrita a seguir.

Ao falar ao telefone com o fotojornalista Pedro Ferrari, no intuito de lhe explicar o objetivo do contato, ele dispôs-se a falar sobre seu trabalho no jornal *O Comércio do Porto* por realmente ter lá trabalhado e inclusive vivenciado a transição do sistema analógico para o digital, informando que esteve na coordenação deste trabalho. “O Rogério Gomes aprovou a compra de duas máquinas digitais e um computador Mac, mas era preciso contratar mais pessoas, não havia dinheiro”, disse. O sistema digital permitiu maior agilidade no envio dos trabalhos, de acordo com ele, principalmente com trabalhos dos correspondentes, conseguindo obter um fecho impecável. Ferrari fez uma breve referência de que aquele foi um período complicado e de luta constante para conquistas na área do fotojornalismo. Disse também que o jornal fornecia imagens a outros veículos. Durante a sua trajetória no jornal, o departamento mantinha no quadro um editor (ele), três fotojornalistas, um avançado e dois estagiários, além dos repórteres fotográficos free lancers.

Desta forma, foi solicitada uma entrevista pessoal para colher mais informações a respeito de sua experiência pois haviam mais perguntas elaboradas, o que ele se dispôs a colaborar, mas antecipou que estava a residir e trabalhar fora do Distrito do Porto, sendo então sugerido entrevista pessoal ou, em virtude de sua agenda complicada, por mail com perguntas elaboradas para si, caso entendesse ser melhor, o que ele prontamente concordou e pediu para que as enviasse. As perguntas foram enviadas mas, infelizmente, até o fecho desta tese não se obtiveram as respostas, mesmo após inúmeras tentativas, solicitando o envio. Ainda numa última tentativa, e após um ano de espera, foi possível falar com o fotojornalista novamente por telefone, explicando da importância de sua colaboração e se ainda era possível contar com a mesma, visto que estava em fechamento, o que foi garantido, embora demonstrasse querer “saltar” algumas perguntas. Foi deixado claro que poderia estar à vontade quanto a isso e mais, é pertinente ter em mente que a colaboração deve ser espontânea, e inclusive, após os estudos mais aprofundados, havia outras questões a mais a fazer e portanto, perguntou-

se se não haveria problema de as incluir em nova grade de perguntas para que então as considerasse também. Não vieram as respostas.

Considerando as informações apuradas através das entrevistas com os fotojornalistas, compreende-se que o jornal *O Comércio do Porto* teve sucessos e insucessos a partir de meados do século passado. Dos anos da censura e ditadura (década de 1970) à (atual) democracia, do sistema analógico ao digital a categoria aqui representada enfrentou as evoluções e ruturas como é possível, adaptando-se às mudanças nas rotinas de produção, procurando apresentar o melhor desempenho na sua função.

No espaço temporal e argumentativo de Sousa que compreende a 2ª e 3ª Revolução do Fotojornalismo, os fotojornalistas do jornal *O Comércio do Porto* trabalharam com equipamentos próprios ou parcialmente subsidiados. Os que passaram pelo surgimento do filme colorido e da cor entendem que esta evolução ajuda na informação, é mais apelativa que a branco e preto, porém, pode ser mais importante para a área comercial do que editorial.

Nas rotinas de produção, observa-se que as principais alterações vivenciadas estão ligadas à Censura (década de 1970), e técnicas, do sistema analógico para o digital, à extinção do laboratório químico, em seguida, da digitalização; à sintonia ao novo *timing* da era, mais veloz – na captação, edição e transmissão das fotos, e por arrasto, o aumento de serviço quando extinguiu-se a necessidade de esperar pela revelação dos filmes por laboratórios terceirizados e da digitalização e os laboratórios passaram a ser os computadores, através de softwares específicos para fotografias.

Entre as principais dificuldades enfrentadas pelos fotojornalistas no departamento fotográfico estão a má gestão ao nível de direção em uma altura de sua história; a falta de editor por um período em que o jornal também passava por mudanças de propriedade, que antecedeu o seu fecho; a falta de respeito por serem esteriotipados como “bate-chapas”; para além da diminuição de produção em função de problemas económicos, atraso de salários e aumento de serviços devido ao sistema digital implantado; em contra-partida ao apoio mútuo de algumas equipas, o reconhecimento, verbal, de bons trabalhos por parte de editores, colegas e mesmo do leitor.

O sistema digital apresenta como principal ferramenta ao fotojornalista, segundo esta amostra, a diminuição da margem de erro, na captação, em função dos equipamentos

disponibilizarem o histograma da imagem no qual é possível corrigir falhas ao segundo; mais opções de programas; agilidade na edição e transmissão; para além da possibilidade de *back up* e da atualização ao minuto. A revolução da era digital, segundo o grupo trouxe equipamentos com custos mais acessíveis, maior agilidade no trabalho em campo, melhor qualidade das fotos e facilidade na organização do arquivo. As pressões sofridas focam-se no *deadline*; na produção de trabalhos próximos ao horário do fecho da edição; de emplacar uma foto de capa; e de ordem laboral, no choque de ideologias.

Na linha editorial, os entrevistados percebem que o fotojornalismo da era digital, ou 3ª Revolução teorizada por Sousa (2004), aprimorou-se a produção do trabalho, houve mais espaço para as fotos, notou-se mais a utilização de fotos de arquivo, além da possibilidade de apresentar a imagem antes do texto do jornalista, embora um dos entrevistados alerte que há desrespeito profissional quando diretores decidem a primeira página, para além de observarem a extinção de editores de fotografia em veículos de comunicação em Portugal, o que pode comprometer a qualidade do trabalho fotojornalístico.

A edição ou manipulação da imagem, como referência no trabalho, só é consentida e utilizada pela categoria dos fotojornalistas nos ajustes de cor, brilho, exposição, contraste, reenquadramento, nunca na retirada ou acréscimo de elementos, o que fere os princípios éticos e deontológicos incorporados no exercício de sua função, entre eles o compromisso com a verdade e a imparcialidade mais apurada possível pois a era digital não alterou o conceito do fotojornalismo.

Por outro lado, a era digital trouxe a necessidade de mais empenho e destreza para o trabalho fotojornalístico, segundo um dos entrevistados, pois foi preciso conhecer o novo sistema, adaptar-se às novas rotinas, reaprender hábitos, tendo como mais-valia a possibilidade acrescida de poder ver inúmeros trabalhos de outros profissionais.

A valorização profissional, em função das evoluções do fotojornalismo e consequentemente da busca de novos conhecimentos e habilidades, dividem as opiniões neste grupo entrevistado. Há os que percebem que houve valorização e outros que houve banalização das máquinas, o que está a deitar esta conquista, para além de uma concorrência acirrada com novos profissionais formados que entram para o mercado através de estágios não remunerados. Entre os que defendem que não houve

valorização, há quem chame à atenção de que os fotojornalistas estão a fugir do fotojornalismo diário, que paga mal e não exige formação adequada; e ainda a consolidação da atuação do cidadão-repórter e de redatores/fotógrafos, ou repórter multimídia.

A boa fotografia jornalística, de acordo com os entrevistados é a que informa; que não precisa de legenda; que não deixa dúvidas quanto ao conteúdo informativo; que alia informação, técnica e estética adequadas ao tema; que é pensada antes de ser tirada, ou mesmo que registra um momento decisivo, preconizadas como ordem fotográfica, fotografia de autor, ou *photo opportunity*, segundo a teoria de Sousa (2004). Neste sentido, Sousa (2004) é claro quando defende que a fotografia jornalística, por excelência, deve estar sempre acompanhada por texto ou legenda.

Diante de um serviço, ou pauta, e durante o trabalho em campo os fotojornalistas entrevistados revelaram que entre as melhores técnicas está a de manter-se informados; atentos às indicações da agenda como horário, local, e conhecimento de sua dinâmica; abertos a entendimentos com o repórter e equipa; manter a discrição; a atenção; ser os olhos do leitor; não manipular ou interferir; não falhar a imagem; garantir a “chapa 5” (básica) antes de entrar para a área criativa, o que demonstra o alto nível de profissionalismo das novas gerações de fotojornalistas, como foi destacado por ex-diretores e chefes de redação e que poderão ser vistos na análise posterior a dos fotojornalistas.

A maioria dos fotojornalistas desta amostra não participava das reuniões de agenda, por serem correpondentes; por não ser facultado a participação; limitada a editores; apresentando somente uma afirmativa e acrescida de ser pró-ativa, apresentando assuntos de interesse para possíveis agendamentos, neste caso respondido por editor de fotografia.

Os momentos mais difíceis dos fotojornalistas são apontados como os de coberturas dramáticas, de tragédias, catástrofes, o que puxa pelo controle das emoções; bem como serviços em concentrações populares; as limitações na cobertura; a correria em cobrir temas em horários próximos ao fecho da edição; e mesmo nos períodos de mudança de gestão e de linha editorial, como alguns vivenciaram.

O furo jornalístico; a foto para a primeira página, ou capa; a cobertura do cotidiano, com seus dramas; o *feedback* dos leitores; a política; o impacto de ver a notícia impressa poucas horas após enviar o trabalho; entrevistas com personalidades; qualquer cobertura e mesmo uma época, a época no jornal *O Comércio do Porto* são produções de grande satisfação citadas pelos fotojornalistas.

As editorias preferidas de alguns fotojornalistas estão entre a política, o cotidiano, o desporto, o espetáculo, mas outros não têm preferência. Por unanimidade, todos confirmam a assinatura em seus trabalhos, com exceção de um dos fotojornalistas que vetou o crédito de suas fotos porque, em certa altura, o jornal permitia alterações drásticas em imagens que chegavam a comprometer o seu conteúdo; e de outro que afirma ser difícil ter este reconhecimento no passado, diferente da Imprensa em outros países que tem por norma dar crédito dos seus autores nas fotos.

O sistema de arquivo de fotografias do jornal *O Comércio do Porto* também foi modificado em função das revoluções do fotojornalismo. Inicialmente, durante o período da Pré e 1ª Revolução, as fotografias ampliadas em papel eram arquivadas em envelopes, mantendo o mesmo procedimento de armazenagem para os negativos em películas, presentes no jornal durante o período da 2ª Revolução; posteriormente os negativos passaram a ser digitalizados e na era digital, ou 3ª Revolução proposta por Sousa (2004), as fotografias passaram a ser arquivadas em discos externos. Tem-se conhecimento que no fecho do jornal os fotojornalistas, amparados por lei, receberam os trabalhos que estavam no arquivo.

A escolha da profissão dos entrevistados é motivada por influência/laço familiar, seguida por iniciativa própria; gosto pela fotografia; convite; formação em jornalismo e formação em imagem. Dos 10 fotojornalistas contactados, apenas um não respondeu sobre sua situação sindical, os demais estão na ordem de 2 ativos (sindicalizados), (20%), e 7 (70%) não ativos (não sindicalizados), mas todos politizados, a trabalharem em agências de notícias e em caráter *freelance*, o que vem a confirmar a afirmação do Sindicato dos Jornalistas no que se refere à categoria ativa na qual nem todos estão agregados à entidade.

Sobre as perspectivas do fotojornalismo nesta era digital, os mais otimistas percebem que o fotojornalismo é quase uma raridade após tantas evoluções tecnológicas; outros entendem que atualmente está em crise; desvalorizado; banalizado; agonizante; não tão

risonho; com menos campo de trabalho e falta de emprego; a enfrentar a concorrência com o cidadão repórter, o vídeo, os inúmeros formandos que saem para o mercado com estágios não-remunerados; a enfrentar falta de liberdade; tendência do mercado em assimilar o repórter multimédia; perda da exigência da qualidade em publicações em detrimento à instantaneidade de câmaras de telemóveis, iphones, ipads em poder dos próprios repórteres ou de cidadãos, e que possivelmente ficará restrito às reportagens especiais. Alguns fotojornalistas entendem que a categoria está a enfrentar novos paradigmas e precisa encontrar o seu lugar e um deles diz que a função com carácter singular está em extinção.

Há quem entenda que a formação que um fotojornalista precisa para enfrentar o mercado de trabalho nesta era digital seja o secundário, entretanto a maioria aponta a formação profissional em Jornalismo (Comunicação Social), que dá suporte de conceitos éticos e deontológicos; e técnica avançada na área de fotografia, que prepara o profissional para diferentes situações; para além de muita paciência e prática.

4.2.3.1.2. Análise de entrevistas com diretores, chefes de redação, chargista e arquivistas

A rodada de entrevistas a diretores, chefes de redação, arquivistas e chargista que trabalharam no jornal concentra-se no perfil da 2ª e 3ª Revolução do Fotojornalismo da teoria de Sousa (2004). Procurou-se conhecer, em maior profundidade, as vivências profissionais de outros quadros do jornal, mudanças de gestão, perfil do público, linha editorial, modelo de negócio, projetos específicos para o fotojornalismo, dificuldades, apoios e sistema de arquivo, como foi abordado na metodologia.

O jornalista **Rogério Gomes**, 57 anos, que da área de Medicina foi para o Jornalismo, sendo pós-graduado, esteve como Chefe de Redação do jornal *O Comércio do Porto* entre 1985 e 1986, retornando à casa como diretor em 2004 e permanecendo até o seu fecho, em 2005. Na primeira vez, Gomes foi contratado para ajudar a informatização da Redação, sendo diretamente responsável pela mudança, de acordo ele. A digitalização das imagens não chegou a ser implementada, somente mais tarde.

Entre os momentos mais importantes do fotojornalismo, Gomes aponta a preocupação com o futuro, no processo de digitalização das imagens, no arquivo e preservação dos velhos arquivos. Nesta altura, segundo ele, era utilizada a microfilmagem dos exemplares e de outros arquivos, embora durante pouco tempo por vir a seguir o

processo de digitalização. “Em 2005 a digitalização já era um processo normalizado”, indica. Em sua fase final, o jornal tratava de encontrar as formas mais corretas de arquivo, de utilização e de agilizar os processos de armazenagem dos 150 anos de sua história.

Enquanto esteve como Chefe de Redação, na década de 80, Gomes cita a intensa cobertura foto-jornalística e papel ativo na Guerra Civil de Angola: “. Tivemos lá bastante presença. Fomos dos poucos jornais que conseguiram estar junto da UNITA, de Jonas Savimbi, de o entrevistar, de dar jamba junto à selva, de assistir ao abate de helicóptero onde Jonas Savimbi vinha. João Soares, filho do Mário Soares também, nós estávamos lá na altura, nós tivemos aí um papel muito ativo e de relevo na cobertura da Guerra Civil de Angola. isto em 1985”, explica.

Entre 2004 e 2005, o profissional observa que o jornal vivia um momento alto de afirmação do título na região e no País e relata que houve uma série de coberturas foto-jornalísticas interessantes, como as presidenciais e o Euro 2004 realizado em Portugal, entre outras.

Sobre projetos específicos de fotojornalismo como forma de valorização dos profissionais no jornal *O Comércio do Porto*, Gomes entende que, “tradicionalmente os jornais portugueses, pelo menos nos jornais do Porto, a imagem foi subvalorizada até aos anos 80. Os jornais tinham, por norma, poucos fotojornalistas, um ou dois. A valorização da imagem como fator essencial da atividade, do próprio jornal, e digamos também do processo de dar mais informação ao leitor surge com alguma força nos anos 80. Nessa altura, o que aconteceu foi que alguns jovens fotojornalistas – na altura jovens, hoje já veteranos e consagrados - apareceram. Foram admitidos nos jornais. “*O Comércio do Porto*” aí também participou nesse movimento e, digamos, que o *boom* do fotojornalismo em Portugal foi precisamente nessa altura. Não houve um projeto especial, houve foi essa consciência e a assunção dessa necessidade. De resto “*O Comércio do Porto*” nunca teve uma atitude muito especial, muito virada para o fotojornalismo”, salienta.

Enquanto diretor do jornal, Gomes considera que a imagem tinha um papel mais importante que anteriormente, quando respondeu pela Chefia de Redação, “valorizava-se a escolha da boa foto, tratamento, enquadramento, legenda, paginação. Percebia-se aquela coisa da imagem que vale mais de mil palavras, nunca foi tão atual, como a partir

dos anos 80, 90”, reforça. Durante o primeiro período de trabalho Gomes observa que o departamento fotográfico sofria algumas dificuldades, com uma equipa de 5 ou 6 profissionais, mantinha alguns “desadequados por antiguidade, por incompreensão, digamos, do fazer o fotojornalismo, quer dizer o tempo do retrato era um tempo, era ultrapassado, não é? Mas ainda havia um ou dois fotógrafos mais antigos que não percebiam a função informativa da foto. Só percebiam a função ilustrativa. Portanto, não eram repórteres. Eram fotógrafos. Houve aí alguma dificuldade em compatibilizar e fazer perceber a alguns, não a todos, a alguns, menos da metade, a função informativa e a importância informativa da foto mais do que a ilustração”.

De acordo com Gomes, o carácter informativo da fotografia jornalística é fundamental para as pessoas perceberem, não podendo ser limitada a utilizar o recurso do “arquivo”, é preciso sair em campo. “Tem que acompanhar, perceber o que vai fazer. Tem que acompanhar o jornalista de escrita para fazer fotos adequadas àquilo que ele estava a observar e a ver e depois vai escrever sobre, não é? Quer dizer, não posso pensar – independentemente, às vezes, de o arquivo nos fornecer também informação mais artística e não sei quê, isto é, servir, não é? Mas, à partida, não posso contar com isso. Ele tem que ir ao terreno, tem que ver, tem que acompanhar, tem que perceber que a sua função também é informar, não é só ilustrar. É informar. Portanto isso foi a parte mais complicada no início. Em 2005, esse problema não se colocava, porque além dos fotógrafos serem muito mais jovens, com mais dinâmica, de já terem alguma formação anterior, quer nas escolas de jornalismo, quer algum deles com a prática, as questões que se colocavam, eram mais questões de equipamento, de tecnologia, da modernização constante, do esforço financeiro que isso sempre implica. Portanto, aí eu acho que o grupo de fotógrafos que eu encontrei no jornal, em 2005, era um grupo de grande qualidade e não tinha problema nenhum desses”, descreve.

Rogério Gomes confirma que o jornal disponibilizava equipamentos aos profissionais e em alguns casos havia participação para aquisição de novos na ordem de 50% do valor. “No contrato coletivo, durante muitos anos houve um subsídio mensal próprio pela utilização do equipamento”, recorda Gomes. Nesta altura os profissionais eram remunerados como os demais jornalistas e cumpriam a mesma carga horária de trabalho, levando em consideração as extraordinárias.

Quando chegou pela primeira vez a trabalhar para o jornal *O Comércio do Porto*, como Chefe de Redação, Rogério Gomes recorda que o arquivo fotográfico era mal tratado em termos de arquivo e de conservação. “O principal trabalho foi a catalogação, a recuperação de arquivo, porque aquilo estava dentro de uns envelopes, praticamente sem referências. As referências que tinham eram feitas ao fotógrafo (risos). Quer dizer, os próprios fotógrafos tinham uma ideia: “ Ah! Uma vez tirei uma foto. Depois. Ora deixa ver se eu encontro”. Lá ia para os envelopes procurar. Os envelopes dele, não é?! Ele dava-lhe o nome dele. Portanto, aquilo estava tudo muito, muito desorganizado”, diz.

Jorge Fiel, 57 anos, com licenciatura em História, esteve no jornal *O Comércio do Porto* como jornalista entre 1981 e 1985 e Chefe de Redação entre Abril de 1986 e Abril de 1987, durante o período em que o jornal era nacionalizado, vivenciando a informatização da Redação. Na área do fotojornalismo recorda que o importante para a primeira página era ter “uma foto grande”, que poderia ser até obtida via telecópia, embora apresentasse qualidade inferior que as originais; e no caso dos correspondentes, negativos em rolo via camioneta, comboio, eram impressas em preto e branco e depois selecionadas. Uma das dificuldades do departamento fotográfico neste período, de acordo com Fiel, era a morosidade na transmissão de fotos, no caso de fotos vindas de fora. Os fotojornalistas recebiam subsídio para aquisição de equipamentos, tinham a mesma carga horária e salário dos demais jornalistas e havia muita camaradagem nas relações de trabalho da equipa.

De acordo com Jorge Fiel, quando esteve no jornal não havia produções de reportagens especiais para determinados dias da semana, ou aos domingos, o fecho da edição era definido com as notícias do dia. O sistema de arquivo fotográfico era em papel, com fotografias escritas atrás e carimbo e acondicionada em envelopes castanhos. “Se precisássemos, por exemplo, de fotografias do 25 de Abril, trás um envelope. O que é que há do 25 de Abril? Traziam uns envelopes e tal e depois roubavam-se umas coisas, não é? Para outros jornais que pediam, sei lá. Não era uma ciência muito certa”, relembra.

Para Jorge Fiel hoje o jornalista deve dominar diversas aptidões, como a produção de texto, imagem (vídeo ou fotográfica) e edição em função até do meio online, que assim exige. “Eu acho que, cada vez mais o que é exigido é menos. Dantes era mal visto um

jornalista fazer uma foto, custava tirar trabalho de um fotojornalista, não me passava pela cabeça mandar um fotojornalista fazer o serviço dele, trazer a foto e informações, por exemplo. Hoje, no entender de Jorge Fiel a especialização permite o domínio de áreas e os jornalistas “devem ser capazes de passar por um sítio onde está uma manifestação, onde está pancadaria e fotografar”, defende.

Manuel Teixeira, 58 anos, Professor Doutor em Ciências da Comunicação, Marketing e Relações Públicas, esteve no jornal *O Comércio do Porto* durante 16 anos, entre 1973 e 1989, de jornalista chegou a diretor, administrador e acionista de grupo empresarial que deteve o título na altura em que ele se desligou do jornal.

Teixeira vivenciou logo de início uma das grandes mudanças no jornal, a venda de seu título antes pertencente a um grupo familiar para um grupo financeiro, o Grupo Quina, dono do Banco Borges & Irmão, além da mudança no grafismo, com forte aposta na fotografia. Neste sentido, relembra que até aquele momento o jornal publicava muito poucas fotografias. “Quem for ver o jornal de 73 para trás, verificará que o jornal é dominado por texto. A partir de 73 ele começa a privilegiar a fotografia, justamente com isto. Ora, nós estamos no final de 73 e alguns meses depois, meio ano depois, há Revolução do 25 de Abril. Quando há a revolução do 25 de Abril, já o jornal dava grande ênfase à fotografia”, explica. Neste ponto, é pertinente confirmar que Teixeira está correto já que a análise quantitativa de fotos publicadas aponta este crescimento, conforme visto anteriormente.

De acordo com Teixeira, para se ter ideia como passou a ser relevante a fotografia com a entrada do jornal nesse grupo económico, nessa altura o jornal fez novos laboratórios de fotografia e comprou novo equipamento de passagem da fotografia à gravura, porque na altura a passagem era feita da fotografia em papel. “a impressão ainda era a quente, em chumbo, portanto ainda eram os métodos clássicos, aumentou o número de fotógrafos, que até ali havia apenas dois fotógrafos, passou a haver 5. Foi alargado o quadro de fotógrafos, que passaram a ser repórteres fotográficos. Até ali chamavam-se fotógrafos pura e simplesmente. E o jornal passa a ter muito mais fotografia do que tinha. E é também aí que, pela primeira vez, o jornal assina, passa a assinar para com as agências internacionais as assinaturas de fotografia para a informação internacional”, afirma Teixeira.

Na área de transmissão o avanço também se dá em 1973, o jornal passa a transmitir imagens de Lisboa para o Porto, “fotografias em tempo quase real, porque antes elas vinham de comboio e na prática só davam para o dia seguinte. Se houvesse um acontecimento hoje à tarde, as fotografias de hoje já não vinham a tempo da edição. Já só chegavam amanhã, porque vinham de comboio para cima e então o jornal investiu numa máquina de agulhas, chamada “Telecópia”. Lembra-se do nome? A primeira maquineta que transmitia fotografia à distância dentro do jornal. Era uma máquina de agulhas que fazia a reprodução devagarinho. Demorava cada fotografia para aí uns 5 ou 6 minutos. Portanto, está aqui uma revolução da imagem da fotografia”, defende Teixeira. Na efervescência de 1974, relembra que o jornal cobriu e publicou várias fotografias da Revolução em Lisboa, só possível por terem adquirido o aparelho de telecópia, que funcionava ligado ao telefone. “Atendia-se o telefone. “É para mandar uma fotografia.”, carregava-se no botão e a maquineta começava a reproduzir a fotografia. É muito importante ver, porque isto parece que foi há 300 anos. E se for, julgo que há uma máquina dessas no Museu da Imprensa, cá no Porto. A primeira máquina de transmissão de fotografias à distância”, diz.

A partir daí, segundo Teixeira, o jornal passa a incrementar sempre a fotografia e, cada vez mais, é-lhe dado mais relevo. “Até, porque, toda a abertura, acaba a censura com a revolução, etc., etc., etc. e, portanto, a fotografia passou a ser um elemento comum da informação. Mesmo assim os textos continuavam a dominar, como aliás ainda hoje continuam a dominar. Mas foi sempre crescendo”, reforça.

Nos anos 80, o jornal teve uma alteração gráfica de toda a sua primeira página e as páginas interiores, de acordo com Teixeira, e uma das preocupações foi exatamente passar a privilegiar a fotografia na primeira página e também dentro. “Mas na primeira página foi retirado texto e a primeira página passou a ser praticamente dominada por títulos e fotografias. O que representa uma outra revolução, no início dos anos 80. E quando eu chego a diretor do jornal, justamente no início da década de 80, introduzi um outro elemento gráfico paralelo à fotografia, que foi a caricatura. O jornal, paralelamente, passou a ilustrar os seus textos com fotografia e/ou caricatura ou com as duas coisas. Foi contratado um primeiro caricaturista, que tinha essencialmente duas funções: uma, fazer através da imagem a interpretação dos acontecimentos e, portanto, o desenho, a caricatura transmitia subliminarmente uma certa leitura dos atores da

comunicação de imagem. Essa era uma das funções. A outra, era suprir a fotografia quando ela não existia”, explica.

No entender de Teixeira, era importante que houvesse uma leitura de imagem para o consumidor e, portanto, passou a haver complementaridade de imagem. Em meados da década de 80, já na segunda parte da década de 80, é introduzido um novo conceito de imagem que é a infografia, segundo o profissional. “À fotografia e à gravura, o jornal assistia o *design*, como imagem de explicação da notícia ou do acontecimento. Por exemplo, a trajetória de um acidente automóvel, como é que o carro vinha, onde é que bateu, para onde saltou, onde ficou. Fazendo uma espécie de filme do acontecimento. E é, numa nova revolução, na comunicação gráfica de imagem. Portanto, três momentos distintos: a fotografia no seu apogeu; a fotografia e a caricatura, ou tudo o que dizia respeito ao *cartoon* como complemento, o cartoonismo; e a terceira, como complemento, a infografia, o *design*”, didatiza Teixeira.

Como foi observado na análise iconográfica e iconológica, o desenho aparece antes da fotografia no jornal *O Comércio do Porto*, e mesmo no início havia infografia, não sendo práticas da 2ª Revolução do Fotojornalismo mas da gênese, embora possa ter sido incrementada neste período.

Manuel Teixeira diz que ao sair do jornal no final da década de 80, seus sucessores não alteraram este rumo. “O jornal foi sempre dando muita ênfase à fotografia, até que veio a fotografia a cores, a impressão a cores, e o jornal acompanhou essa revolução. Foi a passagem para a cor. A cor entra no final do meu reinado mas apenas para a primeira e para a última página porque a máquina de impressão não tinha capacidade para imprimir fotografias a cor para textos no interior do jornal”, acrescenta.

Ainda no período em que trabalhou para o jornal *O Comércio do Porto*, Teixeira recorda que foram lançados diversos suplementos de cultura, arte, uma tradição que o jornal estava a retomar, publicados em papel couché e que também marcam as inovações ocorridas e onde a imagem e a fotografia tiveram peso. “Era essencialmente uma revista que falava pela imagem, porque sempre considerei que a imagem tinha uma grande importância, o fotojornalismo é muito relevante, aliás, continuo a considerar, continuo a dizer que a fotografia não é apenas aquela ideia de “Vale mais uma fotografia do que mil palavras”, é para além disso. A fotografia interpreta o fenómeno. Faz a interpretação, não se limita a relatar uma situação. Faz a interpretação dele. E

basta ver como hoje o fotojornalismo ou a imagem da televisão pode conduzir o consumidor da comunicação, só pela forma como a pessoa é apresentada, eu posso apresentar alguém que fotografe um ministro com um ar simpático ou com um ar, que eu queira dar dele, de agressivo, de antipático, é uma questão de colher a imagem. Portanto, eu não tenho dúvida nenhuma que o peso da imagem na comunicação de hoje, não só não diminuiu, como cresceu”, sustenta Teixeira.

Quanto ao departamento fotográfico do jornal, Teixeira recorda que *O Comércio do Porto* teve uma das melhores equipas fotográficas: “Ainda hoje está aí um homem chamado Ricardo Pereira, um antigo repórter fotográfico que foi repórter fotográfico durante décadas no jornal *O Comércio do Porto* e que faz parte da elite dos fotógrafos, dos fotógrafos de fotojornalismo. Eu aconselhá-lo-ia porque ele tem muita história. Ele, no jornal *O Comércio do Porto*, e um jornalista chamado Bruno Neves, no *Jornal de Notícias*, já não sei se ainda é vivo, o Ricardo é, foram grandes repórteres fotográficos do Porto”, destaca.

Teixeira afirma que o jornal fornecia o equipamento ao profissional ou subsidiava, o que dava liberdade de escolha e possibilidade de aquisição de topos de gama. “Havia uma salutar competição a ver quem tinha as melhores máquinas, o Ricardo Pereira, por exemplo, estava sempre muito bem artilhado porque ele fazia questão de estar muito atualizado no equipamento”, acrescenta. Os fotojornalistas eram remunerados como os redatores e cumpriam a mesma carga horária de trabalho. A partir de 1979, Teixeira recorda que os profissionais foram reconhecidos e equiparados à categoria e estatuto de repórteres fotográficos, jornalistas, através de um decreto-lei do governo.

O jornalista e Professor **José Rodrigo Carneiro da Costa Carvalho**, que esteve no jornal *O Comércio do Porto* em dois períodos distintos, entre 1974 e 1975, como Chefe de Redação e entre 1981 e 1983 como diretor adjunto, afirma que o jornal, na altura dos anos 70, recrutava os profissionais através de laços de amizade, sendo ele mesmo um exemplo quando ingressou na profissão, em 1961. “E vai-me dizer e então com os fotógrafos? Exactamente a mesma coisa. Mais, na fotografia até se podia acontecer aquilo que também já acontecia nas redacções, é que estivessem lá o avô, o pai e o filho, porque eram empresas familiares e conseqüentemente aquilo que eu chamo “empresas fetofílicas”, ou seja, viradas para o feto, tudo tinha que nascer no ventre da mãe. E nós

sabíamos que nascíamos lá e morríamos na empresa. A alteração social e política que há é que não permitiu isso”, reforça.

O profissional reúne grande orgulho em ter “formado” alguns fotojornalistas durante a sua carreira. “Havia indivíduos que nunca pensaram, alguns deles até tipógrafos, a quem eu ia dando serviço, através da secção desportiva, porque era preciso fazer da parte da manhã isto ou aquilo...” “Oh pá, você não quer ir ganhar mais uns tostões?” e eles iam lá, coitados, às vezes apareciam com foto, mas a mais das vezes não tinham fotos. Um outro aspecto importante é que nessa altura o chamado repórter fotográfico, os fotojornalistas de hoje, nessa altura não podiam ser, eles recebiam encomenda, eles já iam orientados e tinham quem programar o cérebro para aquilo que o chefe de redacção pretendia, ‘‘Você vai e tira esta foto.’’, diz.

Desta forma, revela Costa Carvalho que nas décadas que passou pelo jornal não havia reunião de agenda (pauta) e existia no Norte o “tio Herman”, um indivíduo do Porto que tinha uma Leica e trabalhava para todos os jornais. Lembra-se de uma vez que pediu a um laboratorista ir fazer fotos de um jogo de futebol, que ele foi mas retornou sem foto porque o árbitro morreu e ele saiu na foto e disse: ah eu falo ao meu tio Herman, não tenho esta foto e ele comprou o rolo todo do fotógrafo para não deixar hipótese da concorrência ter as fotos. “O meu fotógrafo estava a ajudar a levar o morto por isso ele não trouxe a fotografia e eu tive que dizer: óh, meu caro, vou-lhe dar uma lição fotojornalismo: você tirava fotos, fotos, calcava o indivíduo que era para ver se estava bem morto e depois sim podia pegar no caixão, mas antes não”, humoriza.

Outro exemplo de que os imprevistos não contavam para alguns fotógrafos que vivenciaram a 2ª revolução do fotojornalismo, apesar de não ser no jornal *O Comércio do Porto*, foi de uma cobertura do cotidiano. “há uma senhora. que faz 103 anos, e ele vai formatadinho para os 103, e chega muito contente à redacção e diz ‘‘Sabe uma coisa?’’. “Temos fotos?’’. “Temos sim Senhor.” “É que foi lá uma Sra. de 106 anos de propósito para dar um beijinho à não sei quantos ...” “E você tem a foto?” “Não, não tenho.” “Olhe meu caro, a de 103 você pegava e metia-a debaixo da cama que já não interessava nada, a de 106 é que era importante (risos). Atenção que estamos nos anos 80. Esse indivíduo continua a dizer aí que eu que sou indivíduo intratável só porque lhe dei uma lição de fotojornalismo (risos)”, conta.

No segundo período em que trabalhou no jornal *O Comércio do Porto*, Costa Carvalho observa que pouco ou nada havia mudado no fotojornalismo e as próprias condições físicas do jornal não favoreciam. De acordo com o profissional, o prédio do jornal não só era mal construído “mas pronto, aquilo nunca podia ser para um jornal”: Segundo ele, a redacção estava no 1º andar, a tipografia estava no último andar e o elevador normalmente não funcionava, de maneira que andava a subir aquela escadaria toda, para baixo e para cima. A secção de gravura estava num recanto qualquer metido, a parte do laboratório dos fotógrafos no outro lado, aquilo funcionalmente era o pior que se pudesse...(...) de tal maneira que no Verão trabalhavam em cuecas e tronco nu... Não, isto não é anedota, é verdade, é preciso ter em atenção, eu não falo de cor pelo seguinte, eu era o indivíduo que corria todas as secções, sabia tudo o que estava cá, porque estando nessa altura como chefe da secção desportiva e depois tendo sido promovido para a chefia, por mal dos meus pecados, porque nunca tive oportunidade e quando as tive era eu que as criava, fui fazer uma pesca de sardinha mas era, marcava a mim próprio porque senão eu continuava a levantar as maiúsculas e a baixar as minúsculas e a ver os erros dos outros. Então impunha-me serviço a mim próprio, daqueles complicados e não sei quantos mais”, conta.

Costa Carvalho revela que na época em que trabalhou pela segunda vez no jornal *O Comércio do Porto* a exclusividade do fotojornalista era sempre relativa porque não havia controlo do serviço e poderia sempre vender a outras empresas. “Estou a falar com toda a realidade e eu sabia disso mas o que é que eu podia fazer? Não podia fazer nada. Porque se houvesse um controlo, tudo arquivadinho, não... O filme era revelado e eles ficavam com a película. Então facilmente eles podiam negociar a película ou até vendê-la para outra revista, até para a concorrência, vender outra película daquele serviço que foi marcado pelo jornal”, afirma e discorda desta prática. “Eu não podia, era a mesma coisa que eu fazer um texto para o meu jornal, aquele que me pagava e depois ir colocar com umas alterações e colocar noutra. Não, isso é uma questão de ética e uma questão de deontologia, são duas coisas que não podem conflitar em circunstância nenhuma, ética e deontologia. A deontologia que é a ética aplicada à profissão e isso era sagrado”, defende,

O profissional afirma desconhecer qualquer arquivo fotográfico do jornal na altura: “Nunca existiu. Então se lhe estou a dizer que inclusive nem sequer havia o arquivo das censuras, como não havia arquivo de autógrafos. Um jornal como *O Comércio do*

Porto, onde normalmente os escritores do século XIX, como o Camilo Castelo Branco, o Arnaldo Gama, antes de lançarem os livros, publicavam folhetins nos jornais, onde é que estão os originais? Onde é que estão os manuscritos? Em nenhum lado. Porquê? Agora vou-lhe dizer porquê, também, não custa nada e se calhar ainda, não deve haver muitos jornalistas que já morreram porque isso ficava de posse do tipógrafo ou do jornalista. Aquilo eram roubos sistemáticos do património da empresa, não tenha qualquer dúvida, esta é que é a verdade”, revela.

Na concepção de Costa Carvalho, a melhor formação para um fotojornalista é: a primeira condição: uma ampla e sólida cultura; segunda: o manejo das tecnologias; terceira: ter conhecimento mínimo de economia e acima de tudo de constituição de empresa, que esses direitos comerciais e não sei quantos mais, porque a tendência é cada vez maior é para que cada um possa ser um informador ou se não for, ser um filtro no meio desta confusão. Estamos numa espécie de dilúvio, tem que haver um farol pelo menos orientador daquilo, porque as pessoas tendem, todas elas, a deixar-se arrastar e eu como professor vejo que o aluno, estou a falar a nível universitário, que o aluno abre o computador e a primeira coisa que lhe aparece “esta é que é boa. Em quarto lugar, uma forte consciência ética. A forte consciência ética tem a ver com a parte cultural, ou seja, em circunstância nenhuma a pessoa pode ter erros de plágio. E, acima de tudo, aproveitamento do trabalho dos outros, apropriando-se disso. Tem de criar uma espécie de vínculo de confidencialidade e de confiança com os indivíduos que forem usuários do seu sistema, do seu blog, ou seja do que for. Tem que haver esse princípio. Alta cultura, conhecimento e manejo das tecnologias, ter umas noções, naturalmente, daquilo que se diz hoje, o multimédia, tem que saber misturar, ele hoje tem que ser um misto de repórter fotográfico, um misto de som, um misto disto, um misto daquilo, há imensa obras sobre isso, eu tenho algumas. E depois disso tudo, aquele que tem uma formação cultural, uma formação específica da componente da ética é importantíssimo, não é nem pode ser à torto e à direito, pois o vale tudo a partir do momento em que eu salvo a minha pele não é democracia, eu chamo-lhe a isso “dermocracia”, que é completamente diferente. Cada um tratar da sua pele é dermocracia, não é democracia”, salienta.

O chargista **Onofre Varela**, 69 anos, premiado e com experiência em diversos veículos de comunicação em Portugal, esteve no jornal *O Comércio do Porto* em 1993 e em 2001, respectivamente como diretor gráfico do suplemento dominical Encontro

(produzido pela empresa Novos Meios) e posteriormente como chargista, desempenhando a crítica social através do desenho.

A ligação entre o fotojornalismo e a ilustração tem fundamento quando a fotografia pode servir de base para a criação de um desenho, como entende Varela. O profissional acredita que o fotojornalismo não ofuscou as ilustrações através de suas evoluções. Varela explica que “houve tempos, e concretamente imediatamente a seguir à Revolução do 25 de Abril, que os jornais reclamavam a presença nas suas páginas de caricaturistas, de cartoonistas e com o tempo a coisa foi-se esbatendo. Houve uma altura em que os cartoonistas que colaboravam com os grandes jornais retiravam chorudos ordenados, pagavam-se muito bem pelo trabalho. E isso caiu e agora digo eu, parece-me que depois da imprensa deixar de pertencer a famílias, como por exemplo *O Primeiro de Janeiro*, pertencia à família Pinto de Azevedo, o *Jornal de Notícias* não pertencia a uma família mas havia o Sr. Manuel Pacheco de Miranda, que era o diretor por excelência, era o espírito, era o rosto, era a alma, era o sangue, era os nervos, era tudo no *Jornal de Notícias*, depois dessas pessoas se retirarem da cena jornalística, e quando os jornais começaram a pertencer cada vez mais a empresas detentoras de vários títulos, o jornal passou mais a servir uma classe económica do que o público português. E nesse caso, quando uma classe económica é servida pelos jornais a caricatura e o cartoon não lhe interessa”, observa.

Por ser um trabalho crítico ao sistema económico, religioso, político, da sociedade ou de outro qualquer, a ilustração pode não ser vista com bons olhos por alguns proprietários de jornais. “E parece-me que esse fenómeno estabeleceu-se em Portugal já há vários anos e está cada vez mais forte”, arrisca. De acordo com Varela, é fundamental que os jornais tenham esta crítica, ponderando que se “Os donos do dinheiro são os donos da informação e quando isto acontece é a desgraça total para um país”.

Durante seu percurso profissional mais na época do chumbo, Varela deparou-se algumas vezes com a responsabilidade de segurar uma edição do jornal exclusivamente com a charge, substituindo a fotografia jornalística. Acontecia de ter um espaço a ser preenchido por uma fotografia que poderia não chegar a tempo para o fechamento de uma edição e ele ter que suprir esta deficiência. “Mas dantes era mais complicado, quando havia a rama cheia de chumbo com os caracteres todos feitos em linotype, transformar à última da hora uma página não era muito fácil e era moroso, demorava

tempo. E então havia a notícia que já estava paginada e o repórter fotográfico que tinha saído para cumprir vários serviços, entre os quais reportagem fotográfica dessa notícia que já estava paginada, e quando regressava apresentava as fotografias e a fotografia ia tapar o buraco que estava lá à espera. Acontecia muitas vezes que o repórter fotográfico chegava e dizia “Eu não tive tempo de ir a esse serviço.” ou “Fui mas não deu para fazer fotografia.” qualquer coisa assim, então à última da hora chamavam-me: ‘Olha, é preciso tapar este buraco.’. Eu tinha que ler rapidamente a notícia e rapidamente também parir um desenho para ilustrar aquele texto. E muitas vezes isto me aconteceu e ia para casa com uma consciência de que a solução que eu encontrei não era a melhor mas foi a possível no tempo proposto. E depois a caminho de casa tinha outra ideia mas já não ia a tempo de a substituir e no dia seguinte chegava ao jornal, pegava no jornal e dizia ‘Bolas, está aqui um mau trabalho, podia tê-lo feito melhor se tivesse mais tempo para pensar.’, recorda Varela.

Onofre Varela também trabalhou com textos e crônicas em outros veículos de comunicação, elaborando inclusive trabalho para a televisão e estava a colaborar com *O Comércio do Porto* em 2005, quando fechou. Desta experiência, Varela recorda que foi muito desagradável na altura e que ficou a saber por terceiros, algum tempo depois, que o fecho esteve ligado à morte do proprietário da empresa que detinha o jornal e porque os herdeiros resolveram vender o que não estava a dar lucro e somente ele (o dono) tinha a ideia de que ao final de algum tempo o jornal passaria a dar lucros.

Varela teve alguns de seus trabalhos censurados mesmo após o 25 de Abril e em outros jornais, a mensagem que deixa aos que simpatizam com a profissão e querem começar nesta área é que não desistam de ser o mais agreste possível contra os poderes, sejam eles quais forem porque a opinião de cada um é também um poder, reforçando que “essa opinião pode ser passada a outros, é obrigatório que essa passagem seja feita. E o chargista tem de facto essa obrigação, quando tem possibilidades de publicar o seu desenho crítico, que não descure essa obrigação”.

A *designer* gráfica **Marta Azevedo**⁴⁰, 34 anos, esteve no jornal *O Comércio do Porto* de 1999 a 2005, sendo responsável pela edição, agenda e arquivo de imagens. Vivenciou o período de transição do sistema de arquivo fotográfico analógico para o digital. Azevedo explica que inicialmente Gilberto Pereira era responsável pelo arquivo

⁴⁰ Marta Azevedo, entrevista concedida à autora no dia 17/08/2013, disponível em Apêndice 28

de fotos ampliadas em papel, posteriormente o arquivo de negativos era feito pelos próprios fotojornalistas até chegar ao sistema digital e ter base de dados.

O trabalho de edição realizado por Marta consistia na escolha da imagem que melhor ilustrava a notícia, aplicando tratamento da cor se fosse necessário. Marta recorda que ao entrar para o jornal *O Comércio do Porto* foi incumbida de tratar as imagens e do arquivo, e revela que teve excelentes editores e "professores". “Quando saíram, fui fazendo a ponte entre um editor e o novo. Isso aconteceu por duas vezes e depois acabei por ficar como editora da secção de fotografia. Havia duas reuniões, uma ao início da tarde para programar o dia, e uma segunda para alinhar a agenda e escolher os temas para a primeira página. Os fotojornalistas não participavam, só os editores. As agendas eram entregues pessoalmente a quem estivesse de serviço ou via telefone aos restantes, pelo próprio editor”.

Gilberto Pereira, 56 anos, entrou para o jornal *O Comércio do Porto* antes do 25 de Abril, nomeadamente em Fevereiro de 1974, saindo após o seu fecho, em Setembro de 2005 como Chefe do Arquivo, totalizando 31 anos de trabalho no mesmo jornal. Atravessou, por assim dizer, várias mudanças do jornal, que de familiar passou a um grupo económico, seguido pela nacionalização e posteriormente a venda aos dois últimos grupos de comunicação que foram detentores do título, sendo o último ainda proprietário, apesar do jornal não ser mais publicado.

Gilberto Pereira explica que inicialmente o arquivo fotográfico do jornal era indexado manualmente em um caderno e os originais em envelopes dispostos por nome, data, morada e assunto. Os negativos e as fotos em papel seguiam este mesmo processo de armazenagem, fotos de um lado, negativos em outro. O cuidado em preservar os originais era ponto de honra do jornal, de acordo com Pereira. “O próprio local onde se guardavam as coisas estava adaptado àquele tipo de equipamento. Humidade, tínhamos de preservar”, reforça.

Na época (até 1980) em que o processo de impressão da fotografia do jornal *O Comércio do Porto* ainda era produzido a chumbo quente através de gravura, Pereira tem na lembrança que este sistema era moroso (a produção do exemplar chegava a ser de oito horas até sair pronto da gráfica) e exigia precisão por parte dos profissionais, desde a sua produção até a escolha, o tamanho. “Escolhia-se o tamanho dessa fotografia

e depois, a parte técnica do jornal, os gráficos, iam trabalhar essa fotografia. Como? Iam transportá-la para uma chapa. Essa chapa ia aparecer em negativo. Essa chapa seria recortada depois, com uma serra. Iam-lhe colocar uma madeira por baixo no sentido de fazer altura da página do jornal para depois ir à estereotopia, que era o serviço que envolvia a página toda, a transformava num tambor para depois, passo seguinte, à máquina de impressão e imprimir. A partir do momento em que elas passavam para a seção da gravura, que era a seção que transformava a imagem da fotografia para a gravura, elas ficavam na redacção, eram arquivadas. Portanto, o processo de arquivo acabou ali. Porque depois havia um outro arquivo que era o arquivo do jornal como elemento de trabalho”, detalha.

Gilberto Pereira também trabalhou na recepção de fotografias enviadas por agências de notícias através do teleimpressor (semelhante ao fax), equipamento que levava cerca de 5 a 15 minutos para transmitir uma imagem. Quando era uma imagem que chegava com pouca qualidade e muito granulada, Pereira explica que a alternativa em melhorar a qualidade para a impressão era fotocopiar a imagem em tamanho reduzido. Para conservar estas imagens no sistema de arquivo, Gilberto revela que era adicionado à original um papel velado, para não deixar passar luz, com um recorte da imagem impressa no dia posterior para não estar a mexer na “original” em consulta futura e aumentar o tempo de vida da fotografia pois o arquivo não tinha climatizadores.

De acordo com Gilberto Pereira, o processo de fotocomposição do jornal foi implantado a partir de Fevereiro de 1980, alterando a produção das imagens, mas não o procedimento e obtendo-se melhores resultados em menos tempo de trabalho. “Enquanto a impressão se fazia durante oito horas no sistema antigo a chumbo, no processo de fotocomposição, a última página descia para a área técnica à uma hora da manhã e às duas e meia já estava a sair papel”, afirma. Seis meses antes de passar para o sistema de fotocomposição, a redacção do jornal foi informatizada com computadores Linux, cegos, seguidos por IBMs, os chamados RPG2 que eram sistemas da área administrativa que foram adaptados à área editorial.

O departamento fotográfico, de acordo com Gilberto Pereira, passou a utilizar equipamentos digitais por volta de 1997, 1998. Neste período os fotógrafos ficavam com os originais e o jornal com os que eram publicados e os jornalistas eram responsáveis pelas legendas das fotos. O jornal também utilizava imagens de agências

noticiosas, recorrendo ao sistema teleimpressor para aceder e publicar imagens antes do sistema digital. Quando o jornal *O Comércio do Porto* fechou o sistema de arquivo estava completamente organizado, de acordo com Pereira, interligados entre textos, fotos em papel, negativos, além de livros e exemplares do jornal, que compunham o acervo todo.

Em sintonia com as Revoluções do Fotojornalismo propostas por Sousa (2004), e indicações historiográficas do foto/jornalismo português, estes destes dados levantados através das entrevistas de antigos diretores, chefes de redação, arquivistas e chargista, revelam que o fotojornalismo teve momentos de altos e baixos no jornal *O Comércio do Porto* em função das diversas mudanças a nível de direção, de propriedade, de linha editorial, das novas tecnologias, e que a análise quantitativa vem confirmar que, ainda assim, sempre foi uma crescente área neste universo.

Observa-se que foram desenvolvidos projetos que valorizaram o espaço do fotojornalismo, embora não especificamente com este propósito, mas ligado às diretrizes do jornal. O último diretor, por exemplo, revela a preocupação em realizar um trabalho de catalogação digital de todo o arquivo do jornal *O Comércio do Porto*, na preservação da história dos 151 anos e afirma que, tradicionalmente em Portugal, a imagem foi subvalorizada até meados de 1980, sendo o jornal um dos principais responsáveis pelo êxito de muitos profissionais da área ao longo da história e no cenário midiático do país.

Os avanços tecnológicos no fotojornalismo também afastaram profissionais mais antigos e que não estavam dispostos a acompanhar os novos processos, como foi alertado por um dos diretores, e fez saltar algumas deficiências no sistema de arquivo forográfico do jornal, desorganizado, segundo um deles, contrariando as informações dos fotojornalistas e arquivistas.

O arquivo de fotografias do jornal conferia sistema de armazenagem organizado e específico para cada suporte, desde negativos, positivos e digitais de trabalhos produzidos pela equipa do jornal ou enviados por agências e correspondentes. Como foi explicado anteriormente, a pesquisa não obteve sucesso na localização do arquivo.

Grandes coberturas também foram apostas do jornal para a área do fotojornalismo, como a Guerra Civil de Angola, Expo 98, Euro 2004, entre outros acontecimentos de

relevo desde a sua fundação. Os profissionais confirmam que a redação do jornal foi informatizada no final da década de 1980, entretanto, no fotojornalismo, a era digital é registrada em 2003, dois anos antes do seu fecho.

O período de maior investimento no departamento de fotojornalismo do jornal *O Comércio do Porto* aconteceu com a venda do título ao grupo Quina, antes do 25 de Abril de 1974, quando também passou a utilizar fotografias de agências internacionais. No final de 1989, o jornal passa a publicar fotos coloridas em reduzida parte de sua edição diária, incrementadas por suplementos especiais que inauguram uma nova fase da imagem, em cores.

Nas rotinas de trabalho, tem-se conhecimento ao nível de direção, de que o departamento de fotojornalismo possuía espaço próprio no jornal, nem sempre com as melhores condições climáticas necessárias, mas dotado de laboratório, na era do sistema analógico. Com a informatização da redação, o espaço dos fotojornalistas foi redimensionado e incorporado ao ambiente dos colegas jornalistas, com a utilização dos computadores para edição das fotografias digitalizadas, o que foi confirmado na rodada de entrevistas com os fotojornalistas, e que a seguir entrou para a era 100% digital.

O jornal atuou como co-patrocinador na aquisição de equipamentos aos profissionais da casa, e chegou a fornecê-los integralmente quando passou para o sistema digital, em 2003. O nível salarial dos fotojornalistas é equiparado aos jornalistas em geral, não sendo distinguidas variações inclusive na carga horária.

O desenho, a charge e ilustração são parte integrante da produção do jornal *O Comércio do Porto* ao longo dos seus 151 anos de história e de acordo com um dos entrevistados, tem ligação com o fotojornalismo quando pode servir de base para a criação de uma obra ou a substituí, entre alguns casos na reconstituição de crimes e outros temas.

O futuro do fotojornalismo é algo a ser refletido, de acordo com um dos entrevistados, pois está-se a viver uma espécie de dilúvio na Comunicação e é preciso um farol orientador, de forte consciência profissional, que todos parecem buscar na atual era digital. Na concepção de um dos entrevistados, o jornalista atualmente deve dominar diversas aptidões como a produção de texto e imagem, além de edição, para qualquer tipo de plataforma, com formação adequada e conhecimentos técnicos, éticos e deontológicos.

Conclusão

Ao findar este trabalho, concluí-se que o jornal *O Comércio do Porto* vivenciou as principais características que determinam as quatro revoluções do fotojornalismo propostas por Sousa (2004), o que confirma a hipótese levantada no início da tese. Entretanto, como foi afirmado anteriormente nas análises, as revoluções não ocorrem no mesmo espaço temporal devido a diversos fatores externos e internos sofridos ao longo dos seus 151 anos de história.

Na Pré-Revolução, ou Experimentação, que compreende o período desde a sua fundação, em 1854, até 1919, o jornal apresentou gravuras obtidas através do processo do *halftone*, com pequenos retratos e fachadas de edifícios que representam um fotojornalismo muito fraco comparativamente aos seus concorrentes europeus e norte-americanos do mesmo gênero.

Paralelamente, em 1893, o jornal apostou em um suplemento especial com imagens impressas através do processo da litografia, inicialmente produzido em gráfica lisboeta e, a seguir, em seu próprio parque gráfico. *O Comércio do Porto Ilustrado* superou a qualidade do principal produto editorial constituído pelo jornal.

Com a I República, em 1910 a Comunicação Social foi alvo de censura e o jornal teve as suas páginas impressas com grandes lacunas de textos retirados, o que confirma que este tipo de repressão antecedeu ao Golpe de Estado de 1926.

Na componente técnica e estética, a *photo secession*, difundida desde 1903, assim como a *straight photography* e o “momento decisivo” não consagraram o produto editorial do jornal *O Comércio do Porto* neste primeiro momento de experimentação. A estética da organização só é possível ser percebida no suplemento ilustrado do jornal, entretanto este produto editorial tinha periodicidade anual e teve curta duração, para além de algumas edições extras lançadas em ocasiões especiais.

O jornal, que estreou na banca com o formato tablóide, passa, em 1889, ao formato *broadsheet*, que veio a ser positivamente oportuno para a inserção de imagens em espaço maior, mas nem por isso foi devidamente aproveitado, inicialmente. O período ainda registra que algumas peças eram assinadas por seus autores, bem como as fotografias, charges e desenhos, mas não eram padronizadas. Observou-se também que

já neste primeiro momento, que o jornal utilizava a infografia, o que representa uma vanguarda na forma de apresentar informações mescladas em ilustrações.

A 1ª Revolução do Fotojornalismo, como propõe Sousa (2004), ou o Fotojornalismo Moderno, que está delimitado entre 1920 e 1959, apresenta no jornal *O Comércio do Porto* mais desenvolvimento e reúne exemplos claros de que estilos e técnicas como a ordem fotográfica; as fotos em movimento e de ação; a fotografia aérea; *scoops*; *spot news*; *photo opportunities*; paparazzi; macros; *glamour*; fotografia de guerra; fotos sequências; instantâneas; a *candid photography*; *picture stories* e as *features* de interesse humano, na vida cotidiana e não somente em figuras públicas estão presentes nas páginas do jornal.

Neste segundo momento do fotojornalismo vivenciado no *O Comércio do Porto*, que paralelamente enfrenta a censura e a instauração do governo ditatorial em 1926, o jornal atravessa o período com produções em larga escala das movimentações políticas do País e cobre, por outro lado, as da Segunda Guerra através de trabalhos que vem de fora. Instala-se em uma sede na Avenida dos aliados e consolida o modelo de negócio com infra-estrutura e investimentos no seu maquinário e ambiente de trabalho, difusão, acomodando inclusive uma biblioteca com títulos raros e indisponíveis no mercado.

No contexto geral, o jornal apresenta o seu melhor espaço na área da foto-reportagem, conceitual, de autor, com a coluna semanal Reportagem Gráfica, inicialmente composta por trabalhos do exterior e, posteriormente, por seus próprios fotojornalistas, onde acabam por revelar importantes enfoques na captação de imagens temáticas.

Durante a 2ª Revolução do Fotojornalismo, ou a evolução da atividade, como propõe Sousa (2004), entre 1960 e 1989, conclui-se neste estudo que o jornal *O Comércio do Porto* apresenta um momento criativo e as primeiras fotos coloridas começam a estampar algumas de suas páginas e fotografias, embora com técnica de pintura e não de base. Tecnicamente, o uso do *flash* assim como o recurso da lente olho de peixe estão presentes neste período.

O jornal apresenta crédito do autor da fotografia e do texto, não padronizado, mas que representa um avanço que pode estar ligado à regulamentação do ofício, reconhecida desde 1940 em Portugal e, possivelmente, às conquistas da categoria através de leis, de

melhor organização da categoria a nível sindical e por influências das agências de notícias, que lutavam pelo reconhecimento autoral das imagens publicadas.

Os acontecimentos importantes da história de Portugal recebem ampla cobertura fotográfica do jornal, como os que antecederam a Revolução dos Cravos, em 1974, e mesmo na altura do 25 de Abril, bem como os primeiros tempos da Democracia vigente, além de outros como a visita e o atentado do Papa João Paulo II, catástrofes, eventos culturais, que constituem conjuntos de *spot news* que se transformam em *pictures stories*, para além de apresentar gêneros não muito comuns como o de reconstituição de fatos.

A estética da cor é um recurso utilizado pelo jornal no final da 2ª Revolução do fotojornalismo, inicialmente potencializada em suplementos especiais, diferenciados no seu tamanho e no seu artigo impresso (papel couché). Simultaneamente, o jornal atravessa mudanças de propriedade para grupo privado, estatal e privado novamente, voltando a ser publicado no formato tablóide em 1980, com poucas mudanças editoriais visíveis, mais perceptíveis no *design* do jornal.

Na 3ª Revolução do Fotojornalismo, ou o Digital, de acordo com a periodização proposta por Sousa (2004) e que pode ser compreendida a partir de 1990, conclui-se que o jornal *O Comércio do Porto* entra com certo atraso na componente da estética da cor nas suas edições normais, independentemente dos suplementos especiais.

Considerando todas as revoluções anteriores, que somam-se a esta em conceitos e técnicas, o fotojornalismo não só apresenta crescente presença na linha editorial do jornal, como melhoria na qualidade do seu produto final. A versão *online* somente acontece em 2004, um ano antes do jornal fechar e relativamente atrasada comparativamente aos seus concorrentes a nível europeu e norte-americano.

A revalorização do retrato, a ampliação do uso da foto *glamour* e *photo illustration* confirmam em tese o que Sousa defende pois ocorrem neste momento em larga escala. E está mesclado com a própria publicidade pois alguns produtos denominados como suplementos estão muito próximos desta linha de trabalho. Outros suplementos seguem a linha do fotodocumentalismo e são elaborados ao rigor com os diversos gêneros e estilos que surgiram ao longo da história do fotojornalismo.

As entrevistas fazem saltar problemáticas e sucessos dos modos de produção do fotojornalismo vivenciado no jornal *O Comércio do Porto*, bem como suas gestões e diretrizes. Na parte histórica/administrativa, conclui-se que as constantes alterações de gestão e propriedade contribuíram para a perda da sua essência, não só registrada com a queda de tiragem quanto à motivação dos próprios profissionais que lá estiveram. De ordem laboral, a categoria de fotojornalistas entrevistada reclama o período em que houve falta de editor de fotojornalismo, atraso de salários, respeito ao trabalho, mas também reforça o aspecto positivo da união e o apoio mútuo entre eles diante dos desafios e sucessos vivenciados.

As rotinas de trabalho do jornal *O Comércio do Porto* foram alteradas com as revoluções do fotojornalismo, do sistema analógico para o digital, desapareceu o laboratório convencional e surgiu a terceirização do serviço de revelação de película fotográfica (filme de rolo). O sistema digital trouxe o laboratório virtual e o ganho do tempo neste processo de produção foi direcionado ao acréscimo de serviços, como observou-se. O conceito mais adotado pelo grupo entrevistado firma-se na fotojornalística, mas não fecha questão com os demais estilos e gêneros do ofício, inclusive os originais.

O reconhecimento e valorização profissional dos fotojornalistas entrevistados faz concluir que, diante da 3ª Revolução e no caso específico do jornal *O Comércio do Porto*, não são representativos, surgindo até mesmo a proibição de trabalhos assinados por parte de autor em função da manipulação indevida do seu trabalho.

Na vertente tecnológica dos equipamentos utilizados, conclui-se que, embora tenha acompanhado as revoluções do fotojornalismo, o jornal somente saiu do sistema analógico para o digital a partir de 2003. Portanto, colocava-se neste momento ao nível da concorrência de forma equilibrada.

Conclui-se que a censura e o preconceito, vilões da liberdade de expressão, foram driblados por alguns profissionais que trabalharam no jornal *O Comércio do Porto* pelo bem do leitor. O empenho, a dedicação, o talento e a iniciativa pró-ativa fez com que outros fotojornalistas fossem premiados a nível nacional e mesmo após o fecho continuassem a exercer a sua profissão, a maioria em carácter free-lance.

No que se refere ao arquivo fotográfico do jornal, é possível concluir que também sofreu mudanças drásticas no seu formato em função do suporte fotojornalístico que passou do sistema mecânico ao analógico e posteriormente ao digital, que alteram-se na área da armazenagem de negativos e cartões de memória, mas não em seu teor, com informações precisas sobre a publicação e origem dos mesmos, com nome do autor, data, assunto e respectivas informações complementares.

No referencial histórico e profissional resgatado através das experiências de profissionais que trabalharam no jornal *O Comércio do Porto*, antigos diretores e chefes de redação percebem que na transição do sistema analógico para o digital houve um divisor de águas que fez uma distinção natural entre fotógrafos e fotojornalistas. O novo sistema fez os que não queriam se adaptar a desistirem e os que queriam, a atualizarem-se.

Tanto ao nível de diretoria quanto ao nível do grupo de fotojornalistas entrevistados, as perspectivas para o futuro do fotojornalismo não são muito otimistas e confirmam-se quando observa-se as centenas de despedimentos na Imprensa portuguesa nesta era, o fecho de jornais e mesmo estudos que já pensam em novos modelos de negócio para o setor.

A utilização de ilustrações, charges e desenhos esteve presente no jornal *O Comércio do Porto* desde a sua estréia, em 1854. Teve uma participação quase linear ao longo dos anos e registra a sua importância na área crítica do jornalismo.

No contexto geral e através destes exemplos práticos, conclui-se que deve-se pensar sobre o fotojornalismo como atividade singular, a enfrentar um dos seus maiores desafios, que é a própria sobrevivência, diante do mercado em crise, que por consequência pode estar a fomentar a função do repórter multimédia, formado e apto a desenvolver múltiplas funções, e que, a grosso modo torna-se uma mão-de-obra mais barata e atrativa, o que, embora pretenda-se ser um avanço, não garante, necessariamente, a qualidade do produto ou a devida remuneração ao profissional.

As últimas gerações de fotojornalistas e dos profissionais que estiveram no jornal *O Comércio do Porto* trazem para este estudo um contributo humanístico de extrema importância, reunindo particularidades, devolvendo os contornos da história, os cheiros, as angústias e alegrias, as motivações e os limites impostos, em um jornal que resistiu na banca por 151 anos e que faz parte da memória portuense.

Bibliografia

ALVARADO, Maria del Mar Ramirez. (2011) *El valor de la fotografía como objeto de estudio y en las investigaciones sobre comunicación: reflexiones teóricas*. Artigo, Revista Discursos Fotográficos, V.7, n.11.jan/dez, UEL. Londrina, Curso de Especialização em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico e do Mestrado de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina.

AMAR, Pierre-Jean. (2007) *Amar história da fotografia*. Lisboa, Edições 70.

ALVES, Filipe. (2014). *Fundações jornalística: em busca de um modelo de negócio para a Imprensa*. Coimbra, Edições Almedina.

BACHELART, G. (1990). *A epistemologia*. Lisboa, Edições 70.

BALSEMÃO, Francisco Pinto. (2009). O 25 de Abril salvou o Expresso. Prefácio do livro *O que a censura cortou*, de Pedro Castanheira. Lisboa, Expresso.

BARBOSA, Pedro (2002). *Arte, Comunicação & Semiótica*. Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.

BARTHES, Roland. (2005). *A Câmara Clara*. Lisboa, Edições 70.

BARROSO, E.P. (2008). *A locomotiva dos sonhos*. Porto, Edições UFP.

BAURET, Gabriel. (2006). *A fotografia – História – Estilos – Tendências - Aplicações*. Lisboa, Edições 70.

BARUKI, Sandra. (2007). *Conservação e Preservação de Fotografias*. Artigo, MAST Colloquia - Vol.9. Conservação de Acervos. Rio de Janeiro, Museu de Astronomia e Ciências Afins. [Em linha]. Disponível em <http://www.mast.br/livros/mast_colloquia_9.pdf#page=106> [Consultado em 08/02/2014].

BERELSON, B. (1971). *Content Analysis in Communication Research*. Glencoe, Free Press.

BONI, Paulo César. (2005). *Revista Discursos Fotográficos*. Londrina, Planográfica.

CADIOU, F. e tal. (2007). *Historiografia, método e pesquisa*. São Paulo, Editora Vozes.

- CANNADINE, D. (coord). (2006). *O que é a História hoje?* Lisboa, Gradiva.
- CARQUEJA, Bento. (1924). *O Comércio do Porto ao completar 70 anos – Notas para sua história*. Porto, Gráfica *O Comércio do Porto*.
- CARTIER-BRESSON, H. *A fotografia não mudou*. Disponível em <http://www.photosynt.net> [Consultado em 15.09.2009 em artigo de FERREIRA, Soraya Venegas em *Fotojornalismo e memória: o retrato do Brasil proposto pelo Prêmio Esso*].
- CASTANHEIRA, José Pedro. (2009). *O que a censura cortou*. Lisboa, Tipografia Peres.
- CHOMSKY, Noam. (2003). *A manipulação dos media. Os efeitos da propaganda*. Mem Martins, Editorial Inquérito.
- COLO, Olivia, ESTÈVE, Wilfrid e JACOB, Mat. (2005). *Photojournalisme, à la croisée des chemins*. Paris, Marval et CFD éditeur.
- CORREIA, Fernando e BAPTISTA, Carla. (2010). *Memórias Vivas do Jornalismo*. Alfragide, Editorial Caminho.
- COSTA, António Jacinto Afonso Santos. (2005). *Imprensa Regional: estado de arte e presença web*. Porto, Universidade Fernando Pessoa.
- COSTA, H. (1998). *Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo*. São Paulo, FAU/USP.
- ECO, Umberto. (2007). *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Barcarena, Editorial Presença.
- DIAS, Manuel (2010). *Jornal de Papel no corredor da morte*. Porto, Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto.
- DURKHEIM, E. (1995). *As Regras do Método Sociológico*. Lisboa, Editorial Presença.
- FABRIS, Annateresa. (2004). *Da reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria, direitos autorais na fotografia*. Revista Eletrônica Studium. São Paulo. [Em linha]. Disponível em < www.studium.iar.unicamp.br/html > [Consultado em 12.08.2011].

FARM SECURITY ADMINISTRATION (FSA). Infopédia [Em linha]. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$farm-security-administration-\(fsa\)](http://www.infopedia.pt/$farm-security-administration-(fsa))>. [Consultado em 18.10.2012].

FAUSTINO, Paulo. (2004). *A Imprensa em Portugal: Transformações e Tendências*. Lisboa. Coleção Media XXI, ano XI, ed.90.

FERREIRA, Soraya Venegas. (2007). *Fotojornalismo e memória: o retrato do Brasil proposto pelo Prêmio Esso*. [Em linha] Disponível em <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/6o-encontro-2008-1/RETRATOS%20DO%20BRASIL%20-%20O%20PREMIO%20ESSO.pdf>> [Consultado em 15.09.2009]. Brasil.

FIDALGO, Joaquim. (2014). *Ousar, ousar sempre*. Prefácio do livro *Fundações Jornalísticas: em busca de um novo modelo de negócios para a Imprensa*, de Filipe Alves. Coimbra, Edições Almedina.

FREUND, Gisèle. (1993). *La Fotografia como documento social*. México, GG MassMedia.

GARCIA, Enrique Villasenor. (2012). *Géneros fotográficos: fotografia, fotoperiodismo e fotodocumentalismo*. Parte I de IV. Foro Iberoamericano de Fotografia. [Em linha]. Disponível em <<http://www.fotoperiodismo.org/fotografiadocumental.pdf>> . [Consultado em 04/09/2013]. México

GERVEREAU, Laurent. (2007). *Ver, Compreender, Analisar as Imagens*. Lisboa, Edições 70.

GIACOMELLI, Ivan Luiz. (2001). *Fotografia Digital e Fotojornalismo*. [Em linha]. Disponível em <<http://66.102.1.104/scholar?hl=pt-BR&lr=&q=cache:G1CD1vJiLhQJ:reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/handle/1904/4709+IL+Giacomelli+-+reposcom.portcom.intercom.org.br>>. [Consultado em 31/01/2008].

GONÇALVES, Tatiana Fecchio da Cunha. (2009). *Particularidades da análise fotográfica*. Artigo da Revista Discursos Fotográficos, v.5, n.6, p.229-244. Londrina, UEL.

GRADIM, Anabela. (2003). *O jornalista multimédia do século XXI*. Informação e comunicação Online, Vol.1. Organização de FIDALGO, António e SERRA, Paulo. LabCom. Universidade Beira Interior. [Em linha]. Disponível em: <http://www.labcom.ubi.pt/livr...ra_ico_jonrlaismo_online.pdf>. [Consultado em 24.05.2008].

GRAWITZ, M. (1993). *Méthodes des Sciences Sociales*. Paris, Dalloz.

KLEIN, Alberto e HOFFMANN, Maria Luísa. (2009). *A interdição das imagens: a construção do outro pelas charges de Maomé*. Discursos Fotográficos V.5, número 6. Londrina.

KOSSOY, Bóris. (2001). *Fotografia & História*. 2^a edição revisada. São Paulo, Ateliê Editorial.

KUHN, Thomas S. (2003). *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo, Perspectiva.

LIMA, Helena (2008). *Os diários portuenses e os desafios da actualidade na Imprensa: tradição e rupturas*. Tese disponível na Biblioteca da Universidade do Porto.

LOUZADA, Silvana. (2006). *Fotojornalismo, objetividade e modernidade*. VI Encontro do Núcleo de Pesquisa da Intercom, XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. . [Em linha]. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1533-1.pdf>>. [Consultado em 15/09/2009].

LYOTARD, Jean-François. (2003). *A condição pós-moderna*. Lisboa, Gradiva.

MANCUZO, Carolina Zoccolaro Costa. (2011). *O fotojornalismo das páginas impressas à Internet*. Resenha, Discursos Fotográficos, V.7, n.11.jan/dez, UEL. Londrina, Curso de Especialização em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico e do Mestrado de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina.

MARQUES, José. (2008). Prefácio do livro *Das “ciências” documentais à ciência da informação: ensaio epistemológico para um novo modelo curricular*. (SILVA, Armando Malheiro e RIBEIRO, Fernanda). Série Plural 4. Biblioteca das Ciências do Homem. Santa Maria da Feira, Edições Afrontamento.

MARCONI, Marina de Andrade e LAKATOS, Eva Maria. (2006). *Metodologia Científica*. São Paulo, Atlas.

MARTINS, Fernando. (2006). *A geração da ética – três anos como Provedor dos Leitores do “Jornal de Notícias”*. Coimbra, Minerva Coimbra.

MARIEN, Mary Warner. (2012). *100 ideas que cambiaron la fotografia*. Barcelona, Blume.

MAROCO, J. (2003). *Análise estatística com utilização do SPSS*. Lisboa, Ed. Sílabo.

MARZO, Jorge Luis (Org.). 2006. *Fotografia y activismo*. Barcelona, Gustavo Gili.

MATOS, Manuel Cadafaz de. 2010. *Alguns dados para o estudo do franciscano Pe. Jerónimo Emiliano de Andrade (1789-1847) e da sua acção espiritual, cultural e social nos Açores*. Revista de Atualidade dos Açores, V. 14-15, 2010/2011. Açores.

[Em linha]. Disponível em <
https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/1295/1/Manuel_Cadafaz_Matos_p49-66_ARQhist14-15.pdf>. [Consultado em 13/08/2013].

McQUAIL, Denis e WINDAHL, Sven. (1993). *Modelos de Comunicação para o estudo da comunicação de massas*. Lisboa, Editorial Notícias.

McQUAIL, Denis. (2003). *Teoria da Comunicação de Massas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

MEDEIROS, Margarida. (2000). *Fotografia e Narcisismo*. Lisboa, Assírio & Alvim.

MONGIN, Oliver. (1998). *A violência das imagens ou como eliminá-la?* Lisboa, Editorial Bizâncio.

MUNHOZ, Paulo. (2007). *Estágios de Desenvolvimento do Fotojornalismo na Internet*. Diálogos & Ciência. Ano V, nº 11. [Em linha]. Disponível em <<http://www.ftc.br/dialogos>> Revista Diálogo e Ciências. [Consultado em 03/09/2007].

MÜZELL, Lúcia. (2013). *Ano teve menos jornalistas mortos, mas mais agressões e sequestros*. Notícia – ONG Repórter sem fronteiras, 30.12.2013. [Em linha]. Disponível em <<http://www.portugues.rfi.fr/geral/20131230-ano-teve-menos-jornalistas-mortos-mas-mais-agressoes-e-sequestos>> [Consultado em 12/06/2014].

PADILHA, Márcio e MUNHOZ, Marcelo. 2010. *Cadernos Temáticos: Fotografia e Audiovisuais*. Secretaria da Educação (Paraná, Brasil). Curitiba. [Em linha]. Disponível em <<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/storage/materiais/0000015330.pdf>>. [Consultado em 20/01/2011].

PESTANA, M.H.; GAGEIRO, J. (2000). *Análise de dados para ciências sociais: A complementaridade do Spss*. Lisboa, Ed. Sílabo.

PINTO, TMO. (2003). *A estética do fotojornalismo contemporâneo: uma incursão introdutória*. São Paulo, ECA/USP.

PRÍNCIPE, César. (2009). *Expresso & Avante! Dois espelhos do mundo*. Porto, Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto.

PRÍNCIPE, César. (2012). *Curso de Chiens de Garde*. Porto, Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto.

RODRIGUES, Adriano Duarte. (2010). *As técnicas da Comunicação e da Informação*. Lisboa, Editorial Presença.

SENA, António. (1991). *Uma história de fotografia – síntese da cultura portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

SILVA, António José Lopes da. (2006). *Os Diários Generalistas Portugueses em Papel e Online*. Lisboa, Livros Horizonte.

SILVA, Augusto Santos e PINTO, José Madureira (orgs.). (2005). *Metodologia das Ciências Sociais*. Porto, Edições Afrontamento.

SILVA, Armando Malheiro e RIBEIRO, Fernanda. (2008). *Das “ciências” documentais à ciência da informação – Ensaio epistemológico para um novo modelo curricular*. Série Plural 4. Santa Maria da Feira, Edições Afrontamento.

SILVA, Armando Malheiro, SARAIVA, Arnaldo e TAVARES, Pedro Vilas Boas. (2010). *Porto - Roteiros Republicanos*. Porto, Quidnovi.

SILVERMAN, Craig. (2014). *Manual de Verificação. Um guia definitivo para a verificação de conteúdo digital na cobertura de emergências*. Europa, Centro Europeu de Jornalismo. [Em linha]. Disponível em: < <http://verificationhandbook.com/downloads/manual.de.verificacao.pdf> > [Consultado em 10/07/2014].

SIZA, M. Tereza e WEIERMAIR, Peter. (1998). *Portuguese Photography since 1854 – Livro de Viagens*. Milan, Edition Stemmler.

SODRÉ, Muniz. (2002). *Antropológica do Espelho: Uma teoria da comunicação*. Petrópolis, Vozes.

SOUSA, Jorge Pedro e SILVA, Almeida. (1997). *Fotojornalismo Performativo*. Universidade de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela.

SOUSA, Jorge Pedro. (2000). *As Notícias e os Seus Efeitos*. Minerva: Coimbra.

SOUSA, Jorge Pedro. (2004). *Forças por trás da câmara. Uma perspectiva sobre a história do fotojornalismo das origens ao final do Século XX*. Coimbra, MinervaCoimbra.

SOUSA, Jorge Pedro (2004b). *Fotojornalismo – Introdução à História, às técnicas e à linguagem da fotografia na Imprensa*. Letras Contemporâneas. Florianópolis.

SOUSA, Jorge Pedro. (2006). *Elementos de Teoria e Pesquisa da Comunicação e dos Media*. Porto, Universidade Fernando Pessoa.

TRAQUINA, Nelson. (1999). *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*. Lisboa, Vega.

VALENTE, José Carlos (1998). *Elementos para a história do sindicalismo dos jornalistas portugueses*. I Parte (1834-1934). Lisboa, Sindicato dos Jornalistas (Portugal).

WATERS, Donald J. (2001). *Do microfilme a imagem digital*. Tradução de José Luiz Pedersoli Júnior. 2ª edição. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional - Projeto conservação preventiva em bibliotecas e arquivos.

WESTON, A. (2005). *A arte de argumentar*. Lisboa, Gradiva.

WOLF, Mauro. (2003). *Teorias da Comunicação*. Barcarena: Editorial Presença.

“México é o País mais violento para jornalistas, segundo IPI”, Artigo do Observatório de Imprensa de Viena - Áustria (International Press Institute – IPI), publicado no InfosurHoy. [Em linha]. Disponível em

<<http://infosurhoy.com/pt/articles/saii/newsbriefs/2012/01/06/newsbrief-02>>.

[Consultado em 06/01/2012].

Coleções e Anuários e Catálogos

COLEÇÃO – *Mestres da Fotografia – Sebastião Salgado*. (2008). Coord. Mar Valls, ideia original Joan Ricart. Barcelona, EdotorialSol90.

COLEÇÃO – *Mestres da Fotografia – Man Ray*. (2008). Coord. Mar Valls, ideia original Joan Ricart. Barcelona, EdotorialSol90.

COLEÇÃO – *Grandes Fotógrafos: Revolução Cubana*. Henri Cartier-Bresson, Alberto Korda, Eve Arnold, Burt Glinn e René Burri. (2007). Coord. Joan Ricart. Barcelona, EdotorialSol90.

COLEÇÃO – *Grandes Fotógrafos: O mundo em guerra*. Robert Capa, Henri Cartier Bresson, W. Eugene Smith e Yevgeni Khaldei. (2007). Coord. Joan Ricart. Barcelona, EdotorialSol90.

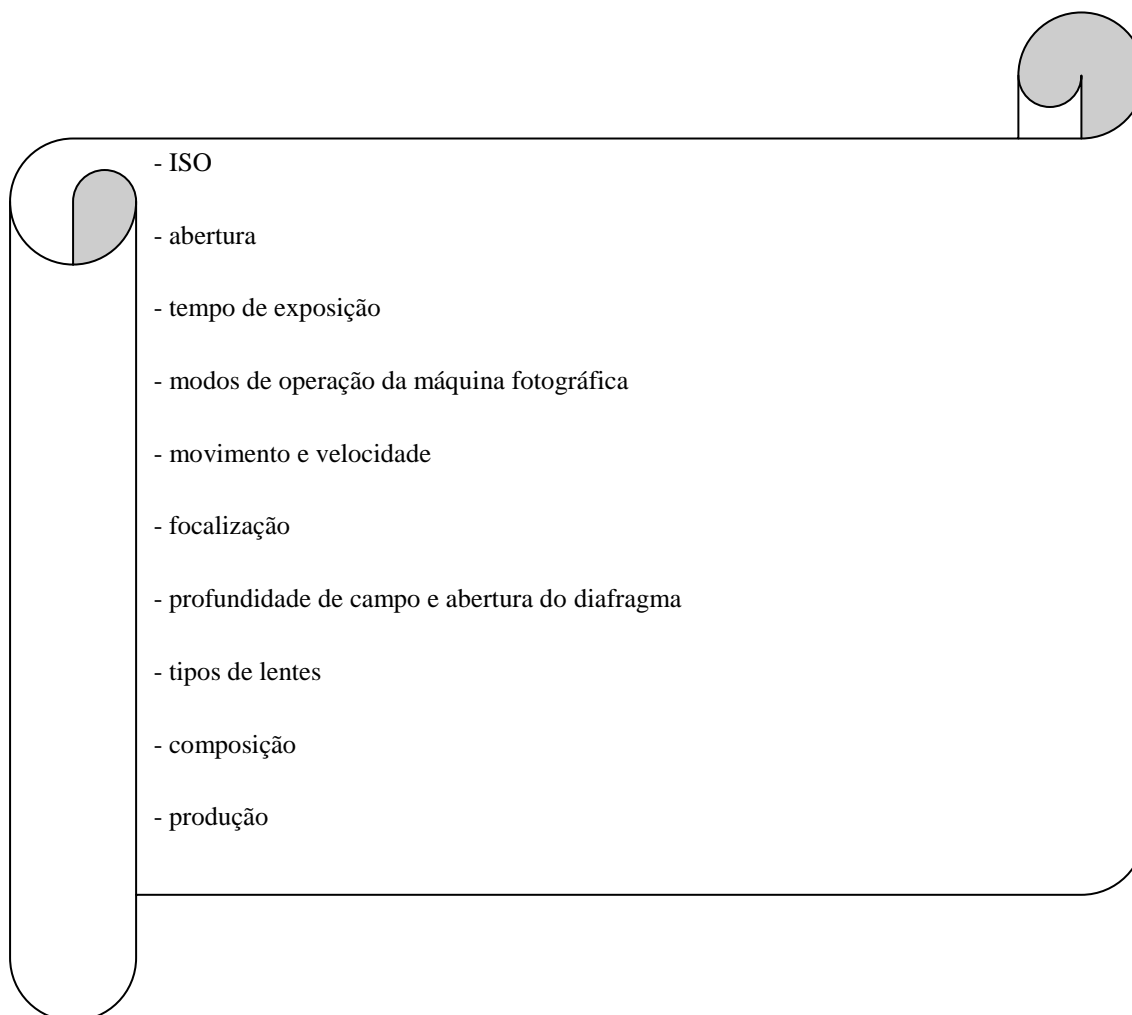
FOTOJORNALISMO, Anuário 1996. (1997). Sindicato dos Jornalistas Portugal. Porto, Inova Artes Gráficas.

PRÊMIO Fotojornalismo – Estação Imagem Mora. (2010). Coord. Luís Vasconcelos. 1ª edição. Mora, L2 Spirit.

Apêndices

Apêndice 1: Conceitos técnicos da fotografia

Segundo a série Cadernos Temáticos – Fotografia e Audiovisuais (2010), da Secretaria de Estado da Educação (Paraná/Brasil), sob a coordenação de Márcio Padilha e Marcelo Munhoz, as principais técnicas da fotografia envolvem:



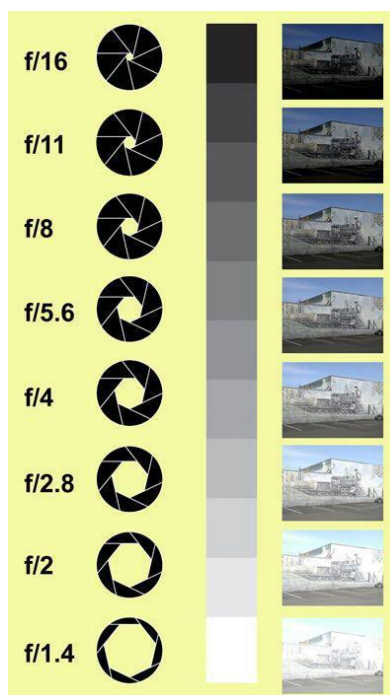
Na área artística (que se verifica também na área foto-jornalística), a fotografia envolve o enquadramento e a edição, entre outras (Padilha & Munhoz, 2010, p.7) que, entretanto, fogem ao universo do fotojornalismo e estão estritamente ligadas à área artística. Os tipos de equipamentos variam de manuais a automáticos, compactos ou *reflex*, com modos de regulagem específicos de cada um.

A relação equilibrada entre ISO/Tempo/Abertura garante uma fotografia com qualidade, o que varia em função da luz que atinge o objeto, horário e condições atmosféricas durante sua captação. De acordo com o Guia Completo de Fotografia, produzido pela *National Geographic*, “a norma ISO (*International Standards Organization*)

corresponde à sensibilidade de um filme ou da regulagem de sua câmera digital em relação à luz, quanto mais alto, mais sensível, o que permite rápida exposição” (Padilha & Munhoz, 2010, p.7).

A abertura do diafragma controla o fluxo de luz que entra para o equipamento. “Diafragma é o mecanismo das objetivas que controla a abertura e, conseqüentemente, a quantidade de luz que entra pela câmera”. Na prática, segundo Padilha e Munhoz, 2010, p.8), é preciso centrar-se que:

“Quanto maior a abertura, menor o tempo de exposição e vice-versa; com grande abertura e exposição igual, o filme é exposto à mesma quantidade de luz; com grande abertura e alta velocidade, a profundidade de campo é pequena e o movimento da cena é “congelado”; com pequena abertura e baixa velocidade, a profundidade aumenta mas é difícil “parar” a cena.”



O quadro acima mostra didaticamente como funciona a abertura do diafragma e a sua relação com a exposição de luz (fonte: Internet)

De acordo com o Padilha & Munhoz (2010, p.9), é o fotógrafo que determina a velocidade do obturador (tempo de exposição) ou regula a câmera em modo automático para obtê-la. De acordo com a série, quanto mais longo é o tempo de exposição (velocidade baixa) mais luz atingirá o filme, numa dada abertura de diafragma. As velocidades mais comuns aparecem ordenadas da mais lenta para a mais rápida: 1 segundo, 1/2, 1/4, 1/8, 1/15, 1/30...1/1000 de segundo, etc.

O que estes autores afirmam é que a relação “abertura/velocidade” possui variadas combinações de velocidade e abertura de diafragma. que são equivalentes, mas, em alguns casos, os resultados podem ser diferentes.

Com os avanços tecnológicos, os modos de operação dos equipamentos fotográficos variam entre o manual e o semi-automático, conforme indicam Padilha & Munhoz (2010, p.10). No primeiro caso é o fotógrafo que regula o tempo de exposição e a abertura do diafragma, enquanto no semi-automático, a regulação considera somente um dos parâmetros e regula o outro de acordo com a seleção feita.

No modo programado, disponível apenas em equipamentos de última geração, o computador da câmera determina tanto a abertura quanto a velocidade para se obter uma foto com qualidade, com opções para captar paisagem (prioridade na profundidade de campo), esporte (prioridade na velocidade), retrato (aberturas grandes), segundo Padilha & Munhoz (2010, p.11).

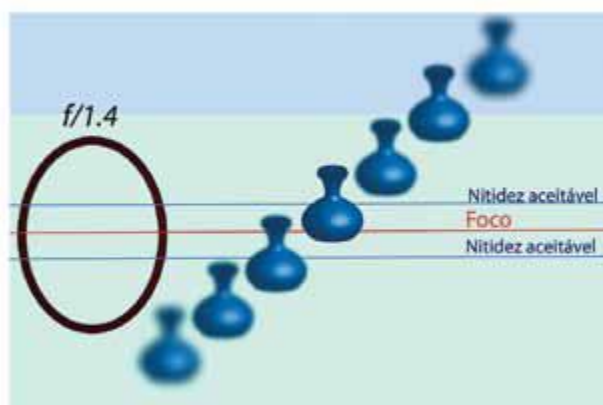
No tópico Movimento e Velocidade, Padilha & Munhoz (2010, p.12), destacam que os conhecimentos técnicos do profissional farão valer o uso correto da velocidade de obtenção para registrar um movimento, com opção de “congelado” (velocidade alta) – normalmente utilizado para danças, esportes -, ou “fluído” (velocidade baixa) – como por exemplo, obter efeito “leitoso” de águas de cachoeiras etc. Para valer-se do modo “fluído” é preciso firmeza, para evitar fotos tremidas sendo ideal, neste caso, o uso de tripé.

Panning ou o que alguns autores chamam de “varredura”, segundo Padilha & Munhoz (2010, p13), é uma técnica para “congelar” um movimento através de várias fotos, “acompanhando a trajetória do movimento do objeto a ser fotografado”. Pode-se obter boa nitidez em relação ao objeto, “no entanto o restante da paisagem ficará tremido e sem definição”.

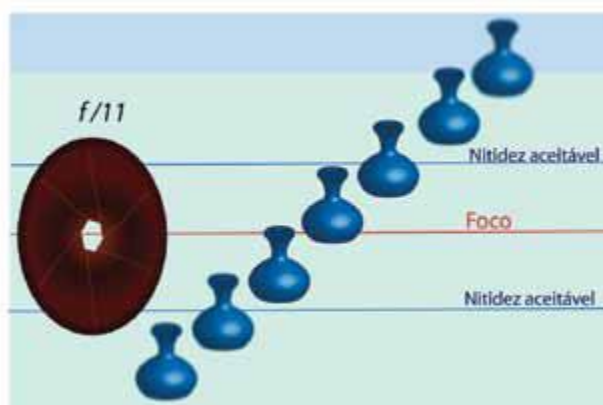
A focalização é um critério que difere o bom fotógrafo, que pode ser obtida de forma manual, embora os equipamentos atuais estejam todos adaptados com a opção *autofocus*, de acordo com Padilha & Munhoz (2010, p.13) A única recomendação sob o ponto de vista profissional neste tópico é para as fotografias de pessoas ou animais, pois o foco deverá ser sempre a partir dos olhos do fotografado. Um dos maiores vilões contra a nitidez é a vibração e, conseqüentemente, a falta de foco.

A profundidade de campo é a zona em que o foco está razoavelmente nítido na fotografia e o que distingue o fotógrafo amador do profissional é exatamente a capacidade de controlar esta profundidade, largamente perceptível aos experientes. Independente do ângulo escolhido, a distância focal influencia diretamente a profundidade de campo de uma imagem, conforme clarifica Padilha & Munhoz (2010, p.14)

Para compreender melhor este tópico é preciso perceber que lentes longas (300mm ou mais) fazem fotos com pequena profundidade de campo, lentes curtas (28-35mm) produzem profundidade mais extensa. O Caderno Temático alerta: quanto mais próximo do tema a ser fotografado, menor será a profundidade de campo. As figuras abaixo mostra didaticamente esta abordagem sobre a distância focal:



Abertura focal de 1.4 = nitidez reduzida nos extremos, primeiro plano e profundidade de campo (fonte Cadernos Temáticos, p.14)

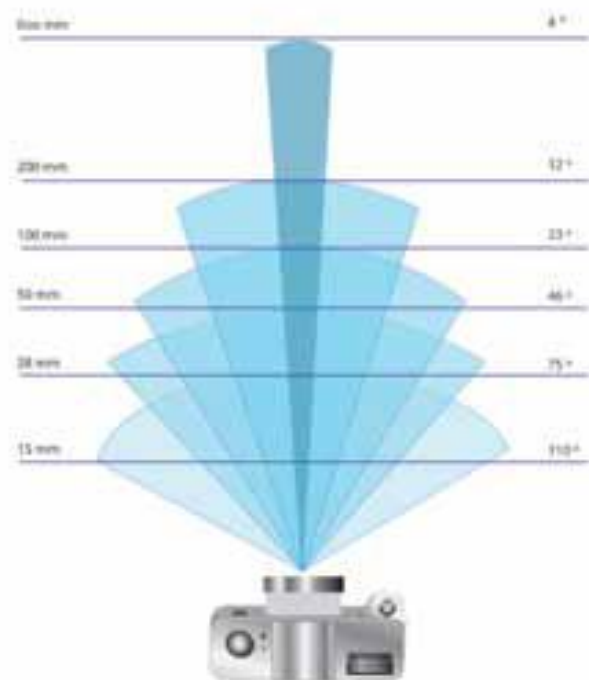


Abertura focal 11 = nitidez valorizada em relação ao foco (fonte Cadernos Temáticos, p.14)

De acordo com os apontamentos de Padilha & Munhoz (2010, p.15), existe um tipo específico de objetiva para cada situação. As lentes, ou objetivas, são classificadas pelo seu tamanho, alcance e função que desempenham. As mais comuns que produzem imagens mais próximas da visão normal são as de 35mm até 55mm, com ângulo máximo de 45 graus.

Segundo Padilha & Munhoz (2010, p.15). a “teleobjetiva” é uma lente específica para fotografar objetos a longa distância, e podem variar a partir de 35mm até 1000mm (atualmente já é possível até mais), entretanto têm a desvantagem da distorção pois a medida que cresce a distância, maior é o “achatamento” da perspectiva. A grande-angular é uma objetiva curta normalmente indicada para paisagens com maior área coberta e nítida, chegando a abranger até 180 graus do campo de visão. A “macro” é indicada para pequenos objetos. Acrescenta-se pertinentemente aqui a “olho de peixe”, que oferece um campo de visão de mais de 190 graus. O que se conhece tecnicamente é que as lentes inferiores a 50mm são consideradas grandes angulares e acima de 150mm, teleobjetivas.

A ilustração do Caderno Temático exemplifica perfeitamente a complexidade dos tipos de lentes e resultados obtidos:



Campo de Visão de diferentes lentes (Caderno Temático, p.16)

Os filtros para as lentes são utilizados para diferentes situações e realce de contrastes, mas no entendimento de Padilha & Munhoz (2010, p.16), é uma opção técnica quase totalmente superada devido os atuais programas de edição de imagens que apresentam grande variedade em suas ferramentas. Os tipos mais comuns de filtros e usos são: amarelo (escurecer o céu e destacar as nuvens), vermelho (escurecer céu), verde (vegetação com tons claros), azul (ênfatar efeito de névoa em fotos p&b), ultravioleta (elimina a névoa em paisagens naturais), polarizador (elimina ou minimiza reflexos de superfícies) e densidade neutra (reduzir a luminosidade).

A composição de uma foto é o conjunto de diversos elementos estruturantes numa obra de arte, segundo o dicionário Houaiss (Padilha & Munhoz, 2010, p.18). O enquadramento é de extrema importância pois define um olhar diferenciado sobre um objeto ou realidade. A escolha dos elementos, cores, disposição e profundidade de campo “compõem uma imagem única”, que pode ou não conter um tom artístico. É preciso encontrar uma harmonia nas proporções impostas à cena, que pode trazer um grande diferencial no produto final, com sensibilidade para fugir do lugar-comum.

De acordo com Sousa (2004, p.66), o enquadramento concretiza-se no plano. “A fotografia é uma unidade de significação precisamente porque se consubstancia num plano”. Consoante os autores, pode-se considerar a existência de quatro tipos de planos, com efeitos distintos ao nível da expressividade da fotografia: *plano geral*, *plano de conjunto*, *plano médio* e *grande plano*.

Como plano geral temos a foto aberta, com localização concreta a partir do observador, como paisagens e eventos de massas. Na definição de plano de conjunto, considera-se plano fechado na qual identifica-se os intervenientes da ação e a própria ação. No plano médio, a fotografia vale-se da relação entre objeto e o sujeito fotográfico, apresentando uma visão objetiva da realidade. E na sequência, o grande plano foca mais a expressão do que a informação

Outro elemento importante na concepção fotográfica a ser levado em conta é o ângulo. De acordo com Sousa (2004, p.68), o ângulo também se materializa no plano, classificando-os como *plano normal*, *plano picado* e *plano contrapicado*. Decodificando, o plano normal consiste em fazer a tomada da imagem paralela à superfície; o plano picado é a tomada da imagem de cima para baixo, tendendo a

desvalorizar o motivo fotográfico; e o plano contrapicado faz-se de baixo para cima, tendendo a valorizar o motivo fotografado.

A “regra dos três terços” (três colunas e três linhas imaginárias de um enquadramento) traz em seus cruzamentos os pontos mais interessantes de uma fotografia, mas não é a única forma de compor uma imagem. Este recurso técnico é eficaz em fotografias horizontais ou verticais. O que os autores aconselham é que o uso correto desta regra traz boas fotos que saem da área comum. Acrescenta-se aqui que no fotojornalismo é de bom tom reunir uma foto horizontal e uma vertical, no mínimo, de cada abordagem, para que o editor tenha opção de escolher, em função do espaço disponível na página diagramada.

Outro ponto interessante destacado por Padilha & Munhoz (2010, p.20) é sobre a produção, que fica estabelecida em três momentos distintos: organização, captura da imagem e tratamento digital.

No primeiro momento, o fotógrafo deve estabelecer alguns princípios de pré-produção que evita o imprevisto exagerado, chamado de *briefing*, ou seja: o que, onde, o objetivo e qual a mensagem que a imagem deve transmitir, segundo apontam Padilha & Munhoz (2010, p.20). Acrescenta-se aqui que no fotojornalismo o termo a ser utilizado é “pauta” ou “agenda”, entretanto, é uma função estabelecida pela Redação. No *briefing* são considerados o material a ser usado, equipamento, hipóteses, restrições à produção e cronograma (data de captura, tempo de tratamento digital e entrega do trabalho), reforçam os autores do caderno.

Este *briefing*, de acordo com Padilha & Munhoz (2010, p.20) deve também prever se o campo de trabalho é em ambiente externo ou interno pois isto dará indicativos das melhores técnicas a serem utilizadas e com melhores resultados do produto final. O uso de acessórios de iluminação como *flash*, rebatedores, valor de ISO, poderão definir as características fundamentais para uma boa fotografia.

Padilha & Munhoz (2010, p.21) também alertam para a pós-produção que inclui o tratamento da imagem e existem vários *softwares* como Photoshop e GIMP (GNU *Image Manipulation Program*), este último livre e gratuito. Normalmente estes programas apresentam ferramentas básicas de manipulação como corte e correções de

exposição, equilíbrio de cores, saturação, brilho, contraste etc, DPIs (para impressão) e tipo de arquivo (RAW, JPEG, GIF, TIFF).

Apêndice 2 - Representação imagética, a charge

As representações imagéticas, defendidas por Klein (Klein & Hoffmann, 2009, p.62) através do diagnóstico de vários pensadores da mídia, o remete a afirmar que a ética presente no conteúdo editorial dos meios também estão relacionadas às charges, que apresentam temas contemporâneos.

Segundo o artigo de Klein & Hoffmann (2009, p.63), a charge traz a opinião e para compreendê-la é necessário conhecimento prévio sobre o assunto abordado. O autores afirmam que:

Através de técnicas de ilustração e do exagero, as charges opinam sobre os fatos e muitas vezes tendem ao grotesco. Romualdo (2000, p.15) caracteriza a charge como um texto imagético e humorístico, que atrai mais a atenção e transmite rapidamente um posicionamento crítico sobre personagens e fatos políticos, sem prescindir de relações com outros textos dentro do jornal.

Por definição, Klein & Hoffmann (2009, p.72) entendem que as charges “são recursos pictóricos dos meios, geralmente impressos, para transmitir mensagens e posicionamentos que visam persuadir o leitor. Por meio dos recursos de ilustração, como os exageros e também através da ironia e do humor, os meios apontam sua linha editorial”.

Este conceito origina-se nas definições de Flusser (*cit.in* Klein & Hoffmann, 2009, p.62), que afirma ser a imagem mediações “entre o homem e o mundo e que vivemos em sua função”, reforçado pelo pensamento de Klein: “imagens são textos culturais, construídos pelo homem, frutos de sua imaginação, que duplicou seu mundo e seu imaginário, dando-lhes formas figurativas ou abstratas nos mais diversos suportes visuais”

Apêndice 3: Localização do espólio do jornal *O Comércio do Porto*

Para dar a conhecer onde está localizado o espólio, ou parte, do jornal *O Comércio do Porto*, esta investigação ouviu cinco entidades ligadas à preservação da memória no Distrito do Porto, a saber: Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner Andresen (Vila Nova de Gaia); Biblioteca Municipal Doutor José Vieira da Carvalho (Maia); Biblioteca Pública Municipal do Porto; Museu Nacional da Imprensa (Porto) e Centro Português de Fotografia (Porto).

EXEMPLARES DO JORNAL

Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner Andresen (Vila Nova de Gaia)

De acordo com Dra. Alda Padrão Tenudo, Chefe de Divisão do Arquivo Municipal de Vila Nova de Gaia, o arquivo do jornal *O Comércio do Porto*, pertencente ao Grupo Prensa Ibérico – que ainda em 2014 detém o título do jornal, embora o tenha fechado em 2005 -, entrou no Arquivo Municipal, “por proposta do Grupo Prensa Ibérica, por iniciativa do advogado da firma, Dr. Anacoreta Correia. Este entendeu que dado o valor cultural do arquivo do jornal, enquanto instituição empresa, representante não apenas da cidade do Porto, mas também da região Norte do País e dada a sua longevidade, justificava a sua permanência no País e preferencialmente no Norte. A primeira autarquia a ser contactada foi o Porto, que não aceitou o espólio. A segunda foi Vila Nova de Gaia, através do Pelouro da Cultura, na pessoa do Vereador Mário Dorminsky que me abordou no sentido de dar parecer técnico acerca da proposta. Fiz a avaliação da situação e entendi que merecia parecer favorável”, explica.

As implicações deste investimento por ambas as partes foram decisivas para a preservação do arquivo de exemplares e garantir a sua consulta pública. De acordo com a Chefe da Divisão do Arquivo, para o Grupo Prensa Ibérica, consistiu na preparação física da entrega do espólio, que estava em péssimo estado de conservação. “Esse trabalho foi entregue a uma empresa da especialidade, sob minha proposta, que inventariou, acondicionou e restaurou o espólio. Desta forma o recebemos, com a incumbência de garantirmos o seu acesso permanente à consulta pública, bem como a de promovermos a sua divulgação. Isto mesmo, de forma detalhada, ficou estabelecido, num protocolo assinado entre ambas as partes, em acordo celebrado com a duração de dez anos, sucessivamente renovável, se não houver denúncia por nenhuma das partes. O

município de Gaia, ficou também com o compromisso de proceder á sua boa conservação, devendo para tal mantê-lo sempre em depósito no Arquivo Municipal e não em qualquer outro espaço. Obrigou-se também a proceder à sua digitalização sistemática durante os referidos dez anos”, justificou.

De momento, o Arquivo Municipal de Vila Nova de Gaia disponibiliza os exemplares desde a sua fundação, em 1854 até o seu fecho em 2005, sendo possível aceder quase a sua totalidade, tendo em consideração que parte dele está em mau estado para pesquisa ou mesmo inexistência, conforme foi constatado no relatório de observação deste estudo. “O Arquivo inclui outros documentos. De momento ainda só recebemos os jornais. Admitimos, no futuro, mediante os recursos que tivermos, aprofundá-la á medida da digitalização”, garantiu Dra. Alda Tenudo.

Biblioteca Pública Municipal do Porto:

De acordo com Paula Dulce Bonifácio Marques, Bibliotecária da Direção Municipal de Cultura/Divisão Municipal de Bibliotecas, a coleção existente na Biblioteca Pública Municipal do Porto deu entrada através de Depósito Legal e encontra-se na cota IX-4-27, entre os anos de 1854 (ainda com o título “O Comércio” até 1855) e Julho de 2005. Visto que se verificam falhas referentes a números não entrados e, também, anos retirados de leitura devido ao mau estado de conservação dos volumes, a bibliotecária aconselha que se aceda ao site: <http://bibliotecas.cm-porto.pt> , onde poderá ser consulto a discriminação de todos os anos existentes, bem como a indicação sobre a sua disponibilidade.

Relativamente a outras publicações ligadas ao jornal em investigação, Paula reproduz os registos bibliográficos constantes da base de dados, nomeadamente os títulos “Comercio do Porto Ilustrado” e “O Comercio do Porto: edição da tarde, coma as respectivas cotas:

cid:image003.png(arroba)01CE8940.A6D08A00

cid:image004.png(arroba)01CE8940.A6D08A00

E a edição da tarde:

cid:image005.png(arroba)01CE8940.A6D08A00

Outras publicações localizadas são indicadas pela bibliotecária:

- Comercio do Porto Júnior. número único de 10 de Julho de 1910 (encadernado com o corpo principal do jornal, cota IX-4-27)
- Jornal Escolar de Lousada – Nov. de 1989 – (suplemento de “O Comercio do Porto” para a zona de Lousada). Cota P-B-6233
- Comercio do Porto Mensal, 1916 – 1937, cota P-B-53
- Comercio do Porto – Numero especial: Gloria ao Infante D. Henrique , Abril de 1894 , cota P-D-187 (1)
- Comercio do Porto: número da 1ª Exposição Colonial Portuguesa, 16 de Junho a 18 de Agosto 1934, cota P-B-2766
- Comércio do Porto: Números especiais – a partir do numero do Jubileu, Ano 51, nº 131 (1904), cota P-D-157
- O Comercio do Porto nas Bodas de Ouro: Numero do Jubileu, Ano 51, nº 131(1904). Cota: COR-2358

Monografias

- O Comercio do Porto ao completar 80 anos: notas para a sua história/Bento Carqueja. Porto: C.P., 1934. Cota O’-4-149
- O Comercio do Porto ao completar 70 anos: notas para a sua história/Bento Carqueja. Porto: C.P.. 1924. Cota: COR – 448
- O Comércio do Porto no Centenário de Camilo Castelo Branco 1825 – 1925/ Bento Carqueja. Porto: C.P., 1925. Cota: COR- 507
- Catálogo da Biblioteca do “Comercio do Porto” 1893-1894. Porto: C.P., 1893. Cota: CP- 1893
- Ignacio de Vilhena Barbosa: Homenagem/ Joaquim Ferreira Moutinho com adesão do Comercio do Porto. Porto: C.P., 1886. Cota: S2 – 1 – 79 (7)

- Revolta Militar no Porto em 31 de Janeiro de 1891. Os conselhos de guerra e respectivos relatórios publicados pelo O Comércio do Porto. Porto: C.P., 1891. Cota: COR- 795

- Estatísticas e biografias parlamentares portuguesas: 3º Livro/ Barão de São Clemente. Porto: Typ. do C.P., 1892. Cota: P-D-594

- Comercio do Porto: resumo da sua história. Porto: Typ. do C.P., 1954. Cota: F6 – 6- 5

- Estrada Larga: antologia dos números especiais relativos a um “Lustro”, do suplemento “Cultura e Arte” de “O Comercio do Porto”/ org. Costa Barreto. Porto: Porto Editora, [s.d.]

Biblioteca Municipal Doutor José Vieira da Carvalho (Maia)

Há exemplares dos jornais, com alguns indisponíveis devido ao estado de conservação.

Biblioteca da Universidade do Porto

Exemplares dos jornais, conforme levantamento iconográfico e iconológico desta pesquisa.

MAQUINÁRIO E OBRA DE ARTE

Museu Nacional da Imprensa (Porto)

De acordo com Vânia Meleiro, do Serviço Educativo, está patente na entidade a exposição permanente do Museu Nacional da Imprensa, "Memórias vivas da Imprensa" que, entre outros maquinários e acervo, apresenta um prelo manual de impressão e um painel de azulejos com as seguintes características:

Prelo manual de impressão Manual

Marca: Albion Press

Ano de origem: 1857

Proveniência: O Comércio do Porto

Doação em 1984

Este prelo manual, raro pelo seu tamanho, foi utilizado ao longo dos primeiros anos do referido jornal.

Painel figurativo (azulejos)

Desenho de Veloso Salgado

Pintura de Miguel Costa

Portugal, Coimbra, 1904

Proveniência: Interior do edifício n.º 109 da Av. dos Aliados, Antigas instalações do jornal "O Comércio do Porto"

Doação: BANIF, Banco Internacional do Funchal

Este painel representa uma cena de uma tipografia medieval

FOTOGRAFIAS

Centro Português de Fotografia

Embora reúna um conceituado arquivo de fotografias e equipamentos fotográficos, de momento (2013), a entidade não possui nenhum acervo proveniente de doação ou de autores do jornal *O Comércio do Porto* ou de particulares ligados à empresa ao longo de seus 151 anos, segundo Angela Carvalho, da área de tratamento técnico, e de Aida Freitas, da área de Arquivo Fotográfico.

Apêndice 4: Grelha/Variáveis das revoluções do fotojornalismo

Grelha/Variáveis das Revoluções do Fotojornalismo	
Síntese de variáveis das revoluções do fotojornalismo, segundo Sousa (2004)	
<i>São observadas diversas variáveis para análise de discurso das fotos publicadas no jornal O Comércio do Porto durante as quatro revoluções do fotojornalismo, como propõe a tese de Sousa (2004), aqui identificadas em suas citações, com base nos avanços do fotojornalismo da Europa e América do Norte.</i>	
Resumo de mudanças consideráveis durante as revoluções do fotojornalismo/características/conceitos/técnicas e fatores externos	Página (Tese/JPSousa2004)
GÊNESE/PRÉ REVOLUÇÃO DO FOTOJORNALISMO	
1º repórter fotográfico 1854/1855 (Europa/Grã-Bretanha) - Roger Felton (Guerra da Crimeira)	31
Estética da proximidade (Europa)	37
Conceito de velocidade (Europa) - final do século XIX – (Europa e EUA)	37 e 39
Cronofotografia - (Europa e EUA) - travagem de movimento	38
Instantâneo - 1884 (Europa/Alemanha) -- fotografia que vale mais por existir do que pela qualidade que apresenta	39
Halftone – 1880 (EUA)/1884 (Europa) -- processo de reprodução fotográfica	39
Película fotográfica em forma de tira 1884 (Europa/Alemanha) - substitui as chapas de vidro ou metal	41
1ª câmara portátil - 1888 - Kodak	41
Halftone – new médium – 1898 (EUA) - o halftone promove a	41

fotografia ao estatuto de new medium	
1ª agência – 1894 – Europa (Londres)	45
Velocidade de transmissão à distância – 1907 – Europa (Londres)	45
Uso da cor na fotorreportagem – 1907 – National Photography	45
Reportagens em jornais europeus – 1910 - (França)	46
Candid Photography – 1920 – Europa (Londres)	47
Fotodocumentalismo – início nos anos de 1840/50 – - fotografia documental de compromisso social	49, 50, 51 e 56
Foto de oportunidade – séc XX (1900 em diante) - momento decisivo, instantâneo	53
Scoop - 1910 - foto única (e na tradução quer dizer “furo jornalístico”)	53
Retrogravado - processo de impressão de heliogravuras (sistema de reprodução)	53
Movimentos artísticos 1880 – Naturalismo 1890 em diante – Pictoralismo, futurismo (velocidade/movimento/energia/cronofotografia); expressionismo (emoções/sentimentos); surrealismo (com manipulação ou não); construtivismo (concepção abstrata); dadaísmo (negativismo); Bahaus (arquitetura) etc	54
Fotomontagem	55
Photo Secession/Straight Photography - estética modernista e especificamente americana, consagrada ao elogio da cidade, da indústria, do progresso, dos costumes. Esta estética desagua na Straight Photography (foto pura, sem procedimento artísticos)	55 e 56

Instantâneo (fruto do movimento Straight Photography)	56
Estética da organização - equilíbrio de elementos compositivos e do branco & preto	56
Foto-jornalística Europa (durante a I Guerra Mundial – entre 1914/18) - fotografia exclusiva, em primeira-mão	60
I REVOLUÇÃO DO FOTOJORNALISMO	59
Nova objetividade – 1925 - retorno ao realismo, preconizando a Ordem Fotográfica (nitidez, precisão e recusa de manipulação), marcando a estética foto-jornalística entre a I e II Guerra Mundial, trazendo a ideia da pré-visualização. - na URSS estes movimentos aconteceram a partir de 1891	57
Equipas foto-jornalísticas 1914/18 (1ª Guerra) Europa (França, Reino Unido, Alemanha) e 1922 - América (EUA) - os jornais passam a ter equipas de fotojornalistas principalmente no final da 1ª Guerra Mundial	60
Scoop - a fotografia exclusiva, em primeiramão	60
Planos Gerais 1915 – Europa (Reino Unido)	60
Foto aérea – 1ª Guerra (1914/18)	61
Agências independentes 1890/1928 Europa (Alemanha/URSS/França)	62
Flash – 1925	62
Objetivas permutáveis – 1930	62
Filmes de 36 exposições (Leica) - 1930	62
Obtenção de sequências	62

Candid Photography - a fotografia não posada, não protocolar	63
Fotojornalismo de autor	63
Fotos assinadas e free-lancers – 1929 Europa (Alemanha)	66
Colapso do fotojornalismo – 1933 – Europa (Alemanha) - A chegada de Hitler no poder provoca alterações geográficas dentro da categoria	69
Photo stories – 1924 – Europa (Itália) - uso em revistas	69
Sistema reflex de duas objetivas - 1929	69
Sistema reflex de única objetiva - 1933	69
Filme sensibilidade de 100 ASA - 1936	69
Picture Story/Photo Story 1920/1930 – Europa (Alemanha)	70
Reconhecimento da fotografia de autor – 1920 - adquirir maior relevância na II Guerra Mundial	71
Aumento do número de fotografias – 1930 (Europa)	71
Estética do horror – Don McCullen	73
Movimento da Nova Objetividade – meados dos anos 1930 - fotografia conceitual que joga com as formas, linhas, contrastes de sombra e volume	77
TV - 1930	71
Filme cor – 1942 - Kodak	81
Fotodocumentalismo – 1935 América (EUA) O projeto norte-americano “Farm Security Administration” (FSA) traz o conceito	81 e 93

da fotografia documental que desenvolve no seu âmbito	
Telefoto - 1935	82 e 83
Spot news – América (EUA) - fotos de ação, únicas	88
Fotômetro - 1940	100
Organização de fotojornalistas – 1945 – América (EUA) - como repórteres	102
Fotografia humanista – anos de 1950 Fotografia de livre expressão Verdade Interior do Fotógrafo - movimentos que impulsionam o Novo Jornalismo dos anos 60, oposição entre a foto-testemunha e a foto-subjetiva assumida	105
II REVOLUÇÃO DO FOTOJORNALISMO	127
Aumento da concorrência na Comunicação Social - 1960	127
II Revolução associada na altura da Guerra do Vietnã – 1955/1975	127
Cor – 1980 - a cor passa a dominar as revistas e imiscuir-se com força nos jornais a partir de 1980	133
Telefoto por satélite – 1962 – Europa/América	133
Política de transparência – Europa (URSS) - período da Glasnost de Gorbachev que promoveu o alargamento das fronteiras do fotografável	135
Manipulação - permanece associada ao <i>medium</i>	135
Sistema Unifax – 1972 - processo de registro eletrostático para transmitir e receber fotografia	136

Fotômetro incorporado na máquina – 1972 Pentax	136
Autofoco – 1977 - Konica	136
Objetiva Olho de Peixe – 1977 Flashes estroboscópicos Conversores	136
Laserphoto – 1974 - A Associated Press substitui a tecnologia da wirefoto pela laserphoto, com melhor definição para transmissão de fotos	136
Still vídeo câmara – anos de 1980 - máquinas digitais (nova evolução), com rapidez na transmissão de fotos através de chip Computadores portáteis Editores de imagens Transmissão via satélite	136
Foto-choque – Guerra do Vietnã (1955 a 1975)	143
Spot news - fotografias não planeadas, de acontecimentos imprevistos	177
III REVOLUÇÃO DO FOTOJORNALISMO	163
Mudanças sócio-civilizacionais do mundo – 1989 - várias, sendo uma das principais a da queda do muro de Berlim	163
III Revolução tem por cenário o ambiente dos anos 80 e 90	163
Foto glamour	165
Revalorização da foto-retrato	165

Photo vulgaris	166
Fotojornalismo de autor	166
Cobertura exclusiva com equipamento digital – 1996 - Associated Press na difusão do Super Bowl XXX	170
Photo-illustration	177
Spot news	177
Feature photos – 1995 - termo que a Associação Profissional dos Fotojornalistas norte-americanos definiu em 1995 como fotos de situações mais ou menos comuns mas de forte interesse humano, intemporais	177

Apêndice 5: Grelha/Relatório de análise de fotografias

Grelha/Relatório de análise de fotografias		
GRADE DE ANÁLISE QUALITATIVA – FOTOJORNALISMO – RELATÓRIO DE OBSERVAÇÃO - JORNAL O COMÉRCIO DO PORTO		
Data	Relatório de observação	Referência de Imagens (numeradas por anos) Disponível em <u>CD-rom</u>
<i>Pré-revolução (1854 a 1919)</i>		
1854 tablóide		
02.06.1854	O primeiro jornal O Comércio do Porto circulou com quatro páginas, era vendido por 40 réis. Sua periodicidade era anunciada na primeira página e seria publicado às segundas, quartas e sextas-feiras, inicialmente. O editor responsável era B.J.U. Murta. As três imagens reproduzidas nesta edição são de anúncios publicitários, ilustrados por desenhos bem rústicos de caravelas e de um caixeiro viajante, dispostos na página 4.	1854_00 1854_01 1854_02 1854_03
25.09.1854	A primeira imagem na capa do jornal <i>O Comércio do Porto</i> é uma gravura sobre o 20º aniversário de morte de Sua Majestade Imperial, o Senhor D. Pedro IV, Duque de Bragança. Trata-se de um desenho estilizado pela morte,	1854_05 1854_06

	através de uma caveira.	
1856 2ºSem. 33x48cm	.	
14.10.1856	Este lote semestral apresenta o jornal com periodicidade diária, com exceção aos domingos, circulando de segunda a sábado. O jornal mantém quatro páginas em suas edições. Não há publicações de fotografias, a não ser pequenos desenhos no espaço comercial, o que também convém dizer que quebra o aspecto carregado de ter somente textos diagramados.	1856_00 1856_01 1856_02
1857	Não entra para a análise de superfície	
1857*	Observação a título de formato do jornal, que passou a sofrer alterações ao longo deste período, ampliando suas páginas inicialmente de tamanho tabloide, chegando ao formato standard.	1857
1864	Não entra para a análise de superfície	
1864*	Observação a título de formato do jornal, que passou a sofrer alterações ao longo deste período, ampliando suas páginas inicialmente de tamanho tabloide, chegando aqui ao formato standard.	1864
1889 2ºSem. 45x65cm	É um lote que só apresenta desenhos em anúncios publicitários, sua periodicidade agora não se restringe a três dias da semana mas torna-se diário, com exceção de publicações às segundas-feiras e após feriados.	
16.11.1889	Embora a Proclamação da República do Brasil tenha ocorrido no dia 15 de 11, nesta edição não há notícias e	1889_00

	nem imagens. No dia 16, o jornal já traz na página 3 uma nota de “A Última Hora” de um telegrama particular recebido sobre a situação de revolta no Brasil.	1889_01
17.11.1889	O jornal noticia os acontecimentos do Brasil em suas páginas (primeira e interna), entretanto, encarta uma folha de rosto (de tamanho de uma revista) com chamadas para as notícias internas.	1889_02 A 1889_08
18.11.1889	O denso jornal do período, que não traz imagens de ilustração ou fotografias ainda, apresenta novamente um encarte de menor tamanho dobrado na primeira página com chamadas das notícias sobre a República no Brasil, intitulado “Suplemento”, entretanto nesta edição acrescenta mais uma página e intitula de “Segundo Suplemento”.	1889_09 A 1889_11
23.11.1889	O “suplemento” sobre chamadas de notícias da República instituída no Brasil volta a ser apresentado na encadernação do jornal desta edição. Os demais jornais do lote não apresentam alterações em sua linha gráfica notadamente.	1889_12 1889_13
1891*	Arquivo não localizado em Gaia (não existe) e no Porto (mau estado, sem possibilidade de acesso)	
1900 1º Sem. 67,30x48 cm		
09.01.1900	Na página 3, reservada a publicidade, é possível perceber os primeiros passos em direção ao que viria a ser o fotojornalismo, na qual encontramos uma gravura de um edifício, outro de uma máquina de costura e o mais	1900_00 1900_01

	próximo da reportagem, o de uma senhora em seu aposento.	
11.01.1900	Página 2 – retrato de uma mulher, referindo-se a carta da senhora viúva Richard (norte, departamento, França) recomendando as pílulas Pink, notícia de carácter mais voltado para a área de publicidade. - O jornal apresentava 4 páginas, a primeira com notícias locais, nacionais e estrangeiras (Brasil, Províncias, África Portuguesa); a segunda com noticiário estrangeiro, jurídico, político e marítimo; a terceira publicava despachos, loteria, notas de falecimento, anúncios, condições do tempo e a página 4 era dedicada a anúncios.	1900_02 1900_03
16.03.1900	Aqui encontra-se uma curiosidade que é a grafia característica do período, na qual as palavras Brasil e Paris eram grafadas com “z”.	1900_04 1900_05 1900_06
27.05.1900	Na primeira página encontra-se um desenho da zona da sombra da eclipse do sol, marcada no Mapa de Portugal. É uma imagem mais próximo do que hoje se conhece como infografia.	1900_07 1900_08
31.05.1900	A primeira página traz um desenho que retrata uma mulher para artigo sobre sua condição humana e de risco.	1900_09 1900_10
1907 1ª Sem. Tamanho 68x50 cm		
02.02.1907	A primeira fotografia publicada no jornal está na página 2, trata-se da Senhora Anna Cândida Lopes, com crédito a	1907_00

	“Phot.Perez.Porto” e está associada a um artigo publicitário das pílulas Pink, que passam a reproduzir seus benefícios através de depoimentos, como pode ser observado também nos exemplos a seguir.	1907_01 1907_02
09.02.1907	Novamente um retrato feminino estampa a página 2 do jornal, desta vez da Senhora Dona Maria José da Silva, fotografa de José Maria (Vianna do Castello), associada ao artigo publicitário das pílulas Pink.	1907_03 1907_04
16.02.1907	Neste dia o jornal publica na mesma seção publicitária das pílulas Pink a fotografia do senhor José de Mattos Vicente, retratado por “Phot. Fernandes”.	1907_05 1907_06
23.02.1907	Nesta edição a fotografia selecionada para o artigo publicitário das pílulas Pink era dos netos do senhor José Martins Branco, residentes em Águas Santas, no Concelho da Maia, Palmira e Domingos, uma montagem de dois retratos com moldura oval, assinados por “Phot.Medina”.	1907_07 1907_08
27.04.1907	A partir daí passaram a publicar fotografias na mesma seção com intervalos maiores, ocorrendo novamente nesta edição, na página 2, retrato de Enrique Gomez, com o crédito de Mariné Barcelona.	1907_09
01.05.1907	Neste período não era comum o jornal apresentar gravuras logo na primeira página, mas foi tornando-se mais frequente a cobertura de texto com imagens, como pode ser visto nesta edição. Ainda que adotando tendências para o retrato, também começa a mostrar arquitetura e outros motivos, como a reportagem sobre o Armazén do Chiado, com gravuras da fachada do edifício e de Boaventura Rodrigues de Souza e José Izidro de campos. Paralelamente, as edições apresentavam amplo destaque a diversos desenhos de anúncios publicitários,	1907_10 1907_11 1907_12 1907_13 1907_14 1907_15

	como pode ser visto neste dia em que se comemora o Dia do Trabalho.	
1908*	Regicídio * este ano não entra para a análise de superfície porque não apresentou alteração em sua linha gráfica e editorial, entretanto é pertinente ter o registro pelo momento histórico que atravessou o País.	
02.02.1908	Reprodução da notícia do regicídio do rei Dom Carlos e de seu filho Luis Filipe ocorrido no dia 01 de Fevereiro. D. Manoel II ocuparia o trono (reprodução da retrospectiva do jornal em seus 135 anos de história, publicada em 02.06.1989)	1989_17
1910 2ºSem. 52x72cm* com variações	Observado neste lote a evolução do jornal em termos de fotografia e também sobre referência da Revista Ilustrada publicada até este referido ano, de acordo com informações obtidas nas entrevistas. Ano do fim da monarquia e instauração da Republica	
12.07.1910	A edição traz logo na primeira página encartado um suplemento do jornal intitulado “Júnior”, de formato menor (26x38,5 cm), com papel mais claro, com notícias variadas e de cunho econômico. São estas surpresas que podem ser observadas ao folhear os lotes, que, neste exemplo, também não utiliza fotografias em suas edições.	1910_00 A 1910_06
13.07.1910	Nesta edição nota-se a utilização de gráficos para ilustrar uma notícia sobre as colheitas de uva, logo na página 2.	1910_07 A 1910_09
31.07.1910	A observação aqui se restringe apenas a variação do tamanho do jornal, que por vezes sofre algumas ampliações ou reduções de pequena dimensão em suas	1910_10

	publicações, como esta edição que vem com o tamanho de 50x68cm, o que nota-se apenas ao folhear o lote pois na encadernação torna-se imperceptível de uma maneira geral.	
07.10.1910	Nesta edição o jornal apresenta dois encartes (de dois tamanhos: Suplemento 26x39cm; 2º Suplemento 37x55,5cm) - como suplemento que tratam da Proclamação da República Portuguesa de 1910.	1910_11 A 1910_14
31.12.1910	Pelas anotações colhidas nas entrevistas, apontou-se que neste período (entre 1900 e 1910) era publicada anualmente uma Revista Ilustrada mas que não está contemplada no lote do 2º Semestre do Arquivo Municipal. Entretanto, uma nota logo na primeira página dá conta da existência desta e de outra publicação do jornal, destinadas aos assinantes do periódico, como nota-se no registro a seguir. Também encontra-se um pequeno anúncio que diz “Brinde do Natal – O Comercio do Porto Illustrado”.	1910_15 A 1910_17
1919 1º Sem. 65,5x49 cm		
19.01.1919	Um semestre que apresenta encadernação em piores condições de conservação. Nesta edição encontramos indícios de censura ou de erro na composição, montagem ou impressão, logo na primeira página, com duas tarjas em branco.	1919_00 1919_01 1919_02
20.01.1919	Nesta edição, o destaque principal é a Proclamação da Monarquia no Porto, sem fotos na capa ou no suplemento encartado em tamanho A4 com a íntegra. Neste período não observa-se evolução alguma na área do	1919_03 1919_04

	fotojornalismo, mas sim uma retração até nas fotos normalmente publicadas no espaço do anúncio das Pílulas Pink, bem como uma diminuição de desenhos nos anúncios publicitários.	
<i>I</i> <i>Revolução</i> <i>do (1920 a</i> <i>1959)</i>		
1921 1º Sem. 65,5x49 cm		
12.05.1921	Nesta edição é possível perceber que o jornal já contava com o trabalho de correspondentes, como o jornalista J.C. Mardel, que enviava notícias de Londres.	1921_00 1921_01
27.05.1921	Logo na primeira revolução do fotojornalismo, o jornal não acompanhava o seu tempo pois trazia a maioria de suas notícias sem fotografias, tinha muita contenção em publicar imagens, como por exemplo sobre o desarmamento da Alemanha, um dos países mais avançados na área do fotojornalismo naquele período.	1921_02
02.06.1921	Nesta edição já se nota a introdução da cor vermelha na impressão da primeira página, com uma espécie de “carimbo” em anúncio da página 5, cor verde na página 8 e o jornal já circulava com 8 páginas.	1921_03
03.06.1921	Nesta edição podemos ver uma fotografia do ator Nascimento Fernandes, na secção de Teatro.	1921_04
09.06.1921	Dados infográficos já aparecem nesta edição, o que revela a evolução do jornalismo em termos de imagens e	1921_05

	ilustrações.	
10.06.1921	Uma curiosidade que salta aos olhos é o poema à Camões, assinada por Antonio de Oliveira.	1921_06
1926 1º Sem. 63,5x47 cm		
01.01.1926	<p>Nesta edição podemos ver a impressão da cor azul logo na primeira página e um grande desenho religioso anunciando o novo ano. O jornal circula com 16 páginas. Na página 2, uma fotografia de crianças é apresentada para ilustrar uma notícia sobre creches. Na página 3 podemos encontrar a fachada do Hospital Geral de Santo Antonio numa gravura muito bem conseguida. Na página 5, a utilização de charge, assinada por M. Moterosso, e duas infografias, uma do câmbio e outra do volume de papel utilizado pelo jornal comparativamente à altura da torre dos Clérigos. Os anúncios da página 8 ganham destaque com a cor vermelha, na 9, com impressão de títulos em azul e na 16, vermelha.</p> <p>Neste período o que observa-se é que as fotografias passam a fazer parte das capas (primeiras páginas) do jornal, principalmente em noticiários estrangeiros.</p>	<p>1926_00</p> <p>1926_01</p> <p>1926_02</p> <p>1926_03</p> <p>1926_04</p> <p>1926_05</p> <p>1926_06</p> <p>1926_07</p> <p>1926_08</p> <p>1926_09</p> <p>1926_10</p> <p>1926_11</p> <p>1926_12</p> <p>1926_13</p> <p>1926_14</p>

		1926_15
03.01.1926	Na página 3 desta edição observa-se a fotografia de neve em Inglaterra, glamourosa com uma senhora em primeiro plano, duas gerais internas do Hospital Maria Pia, com a conferência aberta por dona Maria Magdalena de Martel Patrício, de, recendo flores das crianças do Hospital e em destaque, um destaque com seu retrato em formato oval.	1926_16 A 1926_20
26.01.1926	Aqui já percebemos a evolução foto-jornalística no que toca a imagens com movimento, logo na capa do jornal, sobre notícia do desporto internacional. Na página 2 encontra-se fotografias da moda feminina e enfoques artísticos do belo.	1926_21 A 1926_24
09.02.1926	A foto que abre a capa do jornal é do Professor Doutor Eduard Engel, correspondente do jornal em Berlin, em visita a Portugal para uma série de conferências.	1926_25 1926_26
16.02.1926	A folia do reinado de Momo alegra a primeira página do jornal, com fotografias e desenhos alusivos ao cortejo no Porto e a participação dos estudantes e mascarados. É uma diagramação que privilegia a força da imagem logo na capa. Na página 2, três fotografias do baile infantil no São João completam as ilustrações da notícia sobre o carnaval de 1926, com poses memoráveis dos foliões.	1926_27 A 1926_32
18.02.1926	A fotografia que estampa a primeira página mostra o salvamento da carga do naufrágio de Moneyspinner e apresenta técnicas modernas de imagens que valorizam o movimento.	1926_33 1926_34
23.02.1926	O glamour da viagem aérea dos espanhóis com o Plus Ultra traz nesta edição três fotografias onde aparecem os aviadores Franco, Ruiz de Alda, Duran e Roda; uma	1926_35 a

	<p>espetacular panorâmica da chegada na baía de Guanabara (Rio de Janeiro) e da multidão que os aguardava na Praça Mauá; além do caminho dos ancoradouros na Ilha das Enxadas.</p> <p>Num sentido inverso do que o observado até este ponto, nota-se que as fotografias começam a ter mais destaque nas páginas iniciais e dentro do contexto jornalístico, com espaço mais amplo e equilibrado na diagramação, chegando uma notícia ter até três imagens para ilustrá-la. Já na área de publicidade não avança na mesma proporção, estando ainda limitada a desenhos e alguns retratos, como na seção de óbitos.</p>	<p>1926_38</p>
24.02.1926	<p>Os avanços dos sistemas aéreos ganham destaque nas páginas do jornal neste período, principalmente nas capas, como pode ser visto no exemplo desta edição sobre a expedição às regiões árticas, com imagens do dirigível Norge – da Europa à América, com montagem da fotografia (retrato) do explorador norueguês Amundsen, um dos chefes da nova expedição polar, resgatando o vôo Svalbard – Alaska – Amundsen – Ellsworth, 1926.</p> <p>Outro exemplo é sobre o projeto do Banco de Espanha com a impressão de nota em comemoração ao vôo Palos-Buenos Aires, que também está na primeira página do jornal.</p>	<p>1926_39</p> <p>1926_40</p> <p>1926_41</p>
13.04.1926	<p>Nesta edição temos uma célebre foto (retrato) de Violet Albina Gibson, irlandesa que atirou sobre Mussolini, em Tripoli; outra do avião “gigante” do Capitão George Wilkers e o seu batismo ao lado da Miss Genoveva Parker.</p>	<p>1926_42</p> <p>1926_43</p> <p>1926_44</p>
01.05.1926	<p>A edição traz uma interessante sequência de fotografias dos problemas de circulação na Trafalgar Square, de</p>	<p>1926_45</p>

	Londres que já apresenta o nível de cobertura fotográfica com qualidade.	1926_46
18.05.1926	O Golpe de Estado na Polónia traz em destaque nesta edição três fotografias que evidenciam a tendência ao retrato nas abordagens visuais das notícias, como as que podem ser vistas do presidente Wajciechowski que se demitiu, Marechal Pilsudski, antigo presidente que chefiou o golpe ao lado do ministro de guerra do novo governo, e ainda do general Roswadowski, que havia sido nomeado comandante das tropas governamentais da Varsóvia.	1926_47 1926_48
28.05.1926	O jornal apresenta na primeira página artigo sobre a situação política em Portugal, que viria a ser confirmada na sequência com o golpe militar que aconteceria horas mais tarde e após a edição já estar na banca. Na dimensão ultramarina, o jornal apresentava a reportagem sobre o assassinato do Capitão Henrique de Sousa, em Lourenço Marques (atual Maputo), através de retratos da vítima, do suspeito de assassinato e cúmplice, sempre com base em retratos. Notícias e artigos da página 6 já delineavam a movimentação dos militares como boatos, trazendo pistas de possíveis mudanças, mas sem fotografias para ilustrar ou confirmar.	1926_49 a 1926_58
29.05.1926	As notícias do Golpe Militar trazem imagens da artilharia preparando-se para marchar e em marcha o General Gomes da Costa, tenente Armando Pinto Correia e tenente João de Carvalho. O edifício dos correios e telégrafos de Braga ocupado pelas forças revoltosas. Na página 2, o tema sobre a censura é abordado nos artigos sobre o Movimento Militar. As páginas internas também apresentam diversas lacunas entre os textos, o que pode	1926_59 A 1926_70

	<p>ser compreendido como possíveis cortes da censura.</p> <p>O Golpe Militar de 1926 se faz presente na edição do jornal apresentando na primeira página conjuntos de fotografias da movimentação da artilharia e infantaria marchando pelas ruas, um plano americano do general Gomes da Costa e tenentes e uma geral do edifício dos Correios e Telégrafos de Braga ocupado pelas forças.</p> <p>“Um movimento militar iniciado ontem, em alguns pontos, está sendo objecto de todas as atenções.</p> <p>É cedo ainda para fazer previsões acerca dos resultados desse movimento</p> <p>Imparciais e independentes em política, o nosso mais veemente desejo é que se saibam colocar os altos interesses da Pátria acima de qualquer outras considerações e que melhores dias estejam reservados à nossa Pátria”</p> <p>Este pequeno editorial acima compilado é confrontado logo com as primeiras censuras vividas após o 28 de Maio, trazendo duas lacunas no jornal em sua parte inferior da primeira página, tendo como editor e diretor responsável Bento Carqueja.</p> <p>Ná página dois, mais indícios da censura sofrida pelo jornal, que apresenta outras lacunas.</p>	
<p>30.05.1926</p>	<p>Os caminhos para enfrentar a censura são expressamente descritos no editorial da primeira página, como pode ser conhecido na transcrição a seguir:</p> <p>“Não é fácil a tarefa de um jornalista, ao pretender dar notícias exatas dos acontecimentos, através dos mais desencontrados boatos e do regímen de censura.</p>	<p>1925_71</p> <p>1926_72</p> <p>1926_73</p>

	<p>Ainda assim, à custa de grande esforço e não pequeno dispêndio, tem O Comércio do Porto conseguido dar algumas notícias tidas por verdadeiras, segundo a nossa crítica imparcial e alheia a quaisquer preocupações da política partidária.</p> <p>Hoje, como sempre, a nossa única preocupação é o bem da Pátria”</p> <p>A partir desta data e até o final desta encadernação do primeiro semestre de 1926 já não ocorrem lacunas nas páginas do jornal. As imagens que se destacam são de tomadas dos militares sem qualquer violência, com planos gerais e fechados.</p>	
10.06.1926	A edição abre com a cobertura da parada militar do dia 09 de Junho em Lisboa e no Porto, com um mosaico de cinco fotografias com planos gerais dos militares e público.	<p>1926_74</p> <p>1926_75</p>
<p>1927</p> <p>1º Sem.</p> <p>46x62 cm</p>		
01/01/1927	O jornal do dia 01/01/1927, grafado no português arcaico ainda como “O Commercio do Porto” vem vazado em letras azuis, trazendo em sua primeira página um desenho de uma criança na cor azul, um anúncio publicitário do próprio jornal a desejar boas festas, com uma edição voltada para a retrospectiva de 1926 e previsões para 1927. Na página 3 é interessante observar a fotografia de uma manifestação de protesto portuense com os delegados da Associação Comercial do Porto e o presidente interino da República (não cita o nome do presidente), com crédito da foto para a Oficina do	<p>1927_00</p> <p>1927_01</p> <p>1927_02</p>

	<p>Comércio do Porto. Neste momento o jornal não apresenta legenda, mas sim um subtítulo abaixo da fotografia. A conservação deste primeiro exemplar de 1927 encontra-se em sofríveis condições para manuseio, com página rasgadas e amassadas, numa edição de 16 páginas, encadernadas no primeiro semestre do referido ano. As páginas internas que ganhavam cores vermelhas e azuis para os anúncios publicitário ganhavam também manchas e algum texto da outra página.</p>	
02.01.1927	<p>O título do jornal volta a estar impresso na cor preta, trazendo uma foto interessante na primeira página, com chamada para “Um instantâneo interessante”, registro de um submarino americano navegando à superfície, com um texto descritivo da imagem. Na página 3, chama a atenção a galeria de quatro fotografias de uma matéria da visita de ministros à região, captada por um enviado especial. Uma sequência horária de imagens onde indica o plano geral, detalhe de acidente de automóvel e plano fechado nos ministros .</p>	<p>1927_03 1927_04 1927_05</p>
04.01.1927	<p>Na página dois deste exemplar já é possível encontrar fotografias na secção de desporto, que trazem duas sequências do treino da seleção portuense. Nestas duas tomadas o fotojornalista utiliza o plano em movimento de um remate a meia altura e um encaixe, com crédito de Offic. Do Commercio do Porto.</p>	<p>1927_06 1927_07</p>
08.01.1927	<p>Na primeira página a fotografia do desporto (automobilismo) já ocupa razoável espaço na parte superior do jornal, com duas sequências do corredor inglês Campbell, numa tentativa de mostrar o carro em movimento e depois sendo retirado da areia movediça, tecnicamente impossível na altura, mas que confere às legendas o que as fotografias não têm em sua essência: o</p>	<p>?</p>

	carro “em plena velocidade” e sendo tirando da areia.	
19.01.1927	Na capa do jornal é possível perceber uma valorização das imagens, com mais espaço para as fotografias ilustrarem as matérias. Aqui tem-se um exemplo de harmônico enquadramento e ângulo do escritor Coelho Netto, discursando na varanda do Palácio da Prefeitura do Rio de Janeiro, que valoriza não só o orador como o público presente, com crédito da Offic. Do Commercio do Porto.	1927_11 1927_12
01.02.1927	Em virtude das comemorações da Revolta do 31 de Janeiro (36º), o jornal abre sua capa com uma série de (cinco e duas) fotografias que mostram a cobertura do evento durante a parada militar, com imagens do chefe de estado na inauguração da bandeira de caçadores, plano geral do desfile, detalhes de condecoração e primeiro plano com os membros do governo, marcha ao cemitério do Prado, revelando o profissionalismo do fotógrafo no enquadramento e abordagem do tema.	1927_13 1927_14 1927_15
04.02.1927	A primeira página apresenta uma série de fotografias do Movimento Militar no Porto, com registro das trincheiras abertas na rua 31 de Janeiro, distribuição dos armamentos aos civis e aos soldados na Praça da Batalha.	1927_16 a 1927_20
08.02.1927	O Porto vive seu Movimento Militar de 1927 e o fotojornalismo registra alguns destes momentos, com destaque para duas fotografias que registram a passagem de um Focker 2 e o lançamento de um prospecto lançado, na página 2. Uma boa tentativa, no primeiro caso, embora não seja possível ver o Focker na foto, mas sim pessoas a olharem para o céu no Largo do Coronel Pacheco; o segundo sim, há composição na captação da leitura do prospecto por transeuntes portuenses.	1927_21 1927_22

10.02.1927	A cobertura do Movimento Militar prossegue, procurando mostrar as vítimas e os estragos causados em alguns edifícios. Nesta edição é possível ter conhecimento na página 2 de que a viatura do jornal foi alvejada por violenta fuzilaria, sendo abandonada no tabuleiro inferior da Ponte D. Luis I. Ainda nesta página consegue-se perceber o sofrimento que a cidade teve com a passagem dos militares revoltosos e desarmados (Praça da Liberdade).	1927_23 a 1927_25
17.02.1927	A edição traz uma interessante montagem de duas fotos num artigo sobre os acontecimentos na China, que procura demonstrar uma cena típica de rua onde se deram acontecimentos contra os europeus e uma foto aérea de Hankeu muito bem conseguida. Um desenho ilustrativo do pedagogo João Henrique Pestalozzi é publicado em virtude do centenário de sua morte, logo na primeira página do jornal.	1927_26 A 1927_28
22.02.1927	A solidariedade portuense é ricamente ilustrada na edição, logo na primeira página, onde duas montagens fotográficas registram as senhoras do Porto a angariarem donativos para as vítimas da revolução, nas ruas e no meio académico.	1927_29 1927_30 1927_31
13.04.1927	A foto glamour é percebida na capa do jornal com um registro das misses de Portugal, Luxemburgo, Itália e França. Neste período nota-se a forte presença da fotografia posada, embora com alguma graça no contexto geral.	1927_32 1927_33
08.05.1927	A charge é uma constante nas páginas do jornal, nesta edição destaque para o desenho de M. Monterroso alusivo ao casamento, acompanhado de texto. Na mesma página é possível ver a chegada do avião Argos na Baía da	1927_34 A

	Guanabara, Rio de Janeiro, com a reprodução de dois clichês da “Revista da Semana”, uma fotografia aérea e outra do presidente do Brasil com os tripulantes, confirmando a utilização dos serviços telegráficos na captação de notícias.	1927_38
04.06.1927	O desporto ganha mais destaque no jornal, com a publicação de várias fotografias, que podem ser vistas na página 2, registrando partidas de futebol e regatas.	1927_39 A 1927_43
14.06.1927	Um grandiosa fotografia panorâmica revela o cuidado do trabalho de um enviado especial do jornal a Guimarães, durante o II Congresso Eucarístico Nacional, que apresenta o momento em que o avião Vicker evolucionava sobre a multidão.	1927_44 1927_45
1932 1º e 2º Trim. 47x63 cm		
22.01.1932	Nesta edição, a própria legenda de duas imagens da capa atesta a técnica da gravura aplicada para ilustrar um artigo, neste caso que registra o julgamento de Hitler por crime de difamação, no tribunal de Moahrt. Interessante observar também que esta edição leva uma tarja vermelha com os dizeres “Edição da Manhã”, embora nos arquivos não se encontre outra edição do dia, da tarde ou da noite, como segundo clichê.	1932_00 1932_01 1927_02
02.02.1932	Nesta edição é possível observar a evolução de tomadas de imagens em comemorações festivas como a de 31 de Janeiro, onde aparecem fotos mais abertas e panorâmicas, melhor definidas em termos de impressão e,	1932_03 A

	consequentemente, em textura. Na página dois, por exemplo, voltamos a ter a confirmação da utilização de gravuras, observada com um imagem da insubordinação dos reclusos de Dartmore, é incrível a precisão da imagem que procurou registrar o momento em que o edifício foi incendiado pelos presos rebeldes.	1932_06
09.02.1932	Interessante folhear esta edição que logo a partida traz um desenho com cores vermelhas sobre as festividades do Carnaval, com foto glamourosa das candidatas ao título de miss europa e na página 2, plano geral da folia de Momo com a passagem dos corsos, o baile festivo, as crianças fantasiadas, as senhoras e os senhores foliões do Porto. A cor vermelha da gravura da primeira página vasa para a página 2, o que é uma constante nos jornais que esporadicamente utilizavam as cores vermelhas, verde e azul em alguns exemplares especiais.	1932_07 A 1932_11
15.03.1932	A visita do Chefe de Estado, general Carmona, ao Distrito do Porto rendeu grandes e boas fotografias que estamparam a capa desta edição. Uma sequência de seis fotos, numeradas em sentido horário inclusive, mostra o percurso do político em diversas frentes da cidade de Vila Nova de Gaia, Matosinhos (Câmara Municipal), no porto comercial de Leixões, túnel da Trindade, horto municipal, maternidade Júlio Diniz e faculdade de engenharia do Porto. A legenda é conclusiva sobre a cobertura especial do jornal. A primeira página ainda traz mais duas fotografias da sessão solene no Palácio da Bolsa e duas outras do Matadouro Municipal.	1932_12 A 1932_15
07.06.1932	As fotos do movimento militar são uma constante nesta época, nesta edição é interessante observar nas legendas das fotografias de primeira página a denominação da cobertura do “repórter fotográfico” por ocasião da festa	1932_16 1932_17

	militar minhota. Uma série de quatro fotografias mostra a mesa de honra, a prova da técnica militar de morteiro, ginástica e prova de esgrima-baioneta.	
08.07.1932	Embora a área política de Portugal estivesse no auge do golpe militar (iniciado em 1926), a notícia da posse dos novos ministros do governo, com um mosaico de retratos, está relegada à página 6 desta edição, com capa voltada para a suíte da morte do El Rei D. Manuel.	1932_18 1932_19 1932_20
07.07.1932	A linha editorial do jornal nesta edição segue o formato do dia anterior, com outra suíte da notícia da morte do El Rei D. Manuel na primeira página e na página 5 a notícia da posse dos novos ministros, com fotografias do que hoje podemos chamar de coletiva de imprensa pois mostra e legenda o momento do discurso de Oliveira Salazar.	1932_21 1932_22 1932_23
29.07.1932	Nesta edição encontra-se um bom exemplo da penetração do repórter em áreas restritas como em julgamentos, com uma notícia de primeira página que apresenta uma provável gravura do caso Paul Domer, em Gougurloff (Paris), enquadrando o réu, júri, advogados e instrumentos de prova do crime.	1932_24 1932_25
17.08.1932	Notícias das colônias e ex-colônias de Portugal fazem parte da linha editorial do jornal. Nesta edição é possível conhecer na primeira página as imagens do movimento revolucionário de São Paulo (Brasil), com dois mosaicos de retratos de generais, artilharia e panorâmicas com prisioneiros, num trabalho assinado pelo correspondente naquele País.	1932_26 1932_27 1932_28
24.08.1932	Outro exemplo de notícias das colônias de Portugal pode ser conhecido nesta edição, com peça e imagem panorâmica de um bairro de trabalhadores indígenas na	1932_29 1932_30

	região de Kalunga, logo na primeira página.	
24.09.1932	Mais um exemplo da cobertura das colônias portuguesas abrem o destaque nesta edição, desta vez sobre acontecimentos em Moçambique, com uma possível gravura registrando um conjunto de edifícios erguidos, uma igreja e um grupo de educandos.	1932_31 1932_32
1933 1º Trim. 46x62 cm		
24.02.1933	A Constituição de 1933, publicada no Diário do Governo no dia 22 de Fevereiro de 1933 só veio a ser conhecida pelo público leitor do jornal <i>O Comércio do Porto</i> dois dias depois, em sua íntegra, na página 07 e 08, sem chamada na primeira página. Não recebeu imagem alguma.	1933_00 1933_01 1933_02
25.02.1933	Um artigo interpretativo sobre a nova Constituição da República é publicado pelo jornal, agora com destaque na primeira página, mas também sem apresentar qualquer ilustração, assinado pelo então diretor, editor e proprietário Bento Carqueja.	1933_03
14.03.1933	Nesta edição é possível observar o fotojornalismo de vanguarda da Alemanha, através da cobertura da vitória de Hitler nas eleições. Instantâneos capturados na cidade de Magdeburgo revelam o contentamento do povo alemão com a vitória. Imagens que apresentam o registro do culto às bandeiras e saudações nazistas. Interessante observar no texto que acompanha as imagens a expulsão do jornalista Jacob Lestkschinsky, correspondente do <i>Jewish Daily Forward</i> que esteve preso sob o regime nazista e que seria colocado na fronteira, juntamente com um	1933_04 A 1933_07

	<p>grupo de estrangeiros também não gratos.</p> <p>A charge também é motivo de destaque logo na primeira página, o que revela uma certa valorização da arte e senso crítico. Neste exemplo é possível perceber através da legenda que a gravura elucida o estado febril em que se debate a humanidade contemporânea do período através de uma co-relação com o planeta Marte (deus da guerra) colocando a seguinte questão ao leitor: “Vencerá o mundo, ou o mundo derrotará Marte?”.</p>	
16.03.1933	<p>A edição traz na primeira página a cobertura da sessão solene da posse da Comissão Distrital da União Nacional através de quatro fotografias bem ilustrativas. Plano geral da sessão, plano fechado da comissão distrital, um plano americano do orador e uma da mesa composta pelos presentes.</p>	<p>1933_08</p> <p>1933_09</p> <p>1933_10</p>
17.03.1933	<p>Às vésperas do plebiscito português, o jornal traz uma grande fotografia do público presente à conferência “Conceitos Econômicos da Nova Constituição”, proferida pelo então chefe do Governo, Oliveira Salazar, em Lisboa, em frente à sucursal do jornal, sendo a notícia de destaque do dia. O texto é subdividido na primeira página, com continuação na página dois.</p> <p>Outras duas importantes imagens publicadas na capa do jornal apresentam a movimentação anti-hitleriana de estudantes madrilenhos, com excelente ângulo de um plano geral e detalhes dos jovens em plena correria.</p>	<p>1933_11</p> <p>A</p> <p>1933_15</p>
18.03.1933	<p>Vivendo um de seus períodos áureos, em plena expansão, o jornal apresenta em sua primeira página fotografias da inauguração de seu novo anexo, localizado na confluência da rua do Almada e Elíseo de Melo, com uma fotografia da fachada do prédio e três do momento festivo, com um</p>	<p>1933_16</p> <p>1933_17</p> <p>1933_18</p>

	plano geral dos funcionários, mesa festiva e da instalação dos automóveis em seu subsolo.	
19.03.1933	<p>Um importante registro fotográfico da doação à Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, por Teixeira Lopes, marca o destaque da primeira página, com três momentos da cerimônia solene. A gravura da leitura da escritura, o Mestre cercado por amigos e admiradores e no “medalhão” (referente ao destaque de imagem em formato redondo), o momento do auto de posse.</p> <p>No continente americano, toma posse o então presidente Franklin Roosevelt, na qual o jornal apresenta duas gravuras, uma com o novo presidente juntamente com sua família e outra após o juramento solene.</p> <p>Nesta altura é comum acompanhar charges na primeira página, como pode ser visto através desta reprodução. A chamada para o plebiscito acontece somente na página dois do jornal, sem qualquer ilustração.</p>	<p>1933_19</p> <p>A</p> <p>1933_24</p>
20.03.1933	A primeira página traz a cobertura do plebiscito realizado na cidade do Porto através de três gravuras, na Junta de Freguesia da Sé, durante a votação, na secção de voto da Junta de Paranhos e em Macieira (Vila do Conde). A grande cobertura continua na página dois do jornal, embora sem imagens ilustrativas.	<p>1933_25</p> <p>A</p> <p>1933_28</p>
21.03.1933	A cobertura foto-jornalística do plebiscito só é apresentada, entretanto, nesta edição, publicada na página seis, como pode ser observada nas três imagens.	<p>1933_29</p> <p>1933_30</p> <p>1933_31</p>
1933 2º Trim.		

46x62 cm		
18.04.1933	A fotografia glamour acompanha as edições do jornal. Na primeira página é interessante conhecer o momento em que as calças compridas passam a ser moda para o público feminino. Quatro fotografias revelam os modelos ditados pela então tenista inglesa Fearnley Whigtingstall. Não só calças compridas como também gravatas e camisas, bem ao estilo masculino passam a fazer parte das encomendas nos ateliês de alta costura.	1933_32 1933_33
25.04.1933	Enquanto a moda de calças entra em vigor, a política hitleriana continua de vento em popa. Na primeira página desta edição é possível ver uma oficina de Ruedersdort onde mulheres executam a limpeza de peças do Führer.	1933_34 1933_35
09.05.1933	Uma edição que abre reportagem especial à Marinha de Guerra Portuguesa, com a chegada da embarcação Gonçalo Velho revela alguns registos interessantes do fotojornalismo local. Em sentido horário, um mosaico de planos gerais e fechados em convidados, autoridades e tripulação. Logo mais abaixo, duas fotografias mostram momentos da tripulação no Palácio de Cristal e na sequência, no Paço do Concelho.	1933_36 A 1933_39
02.06.1933	Nesta edição podemos conhecer o que foi o acervo do jornal, em virtude das comemorações de seus 79 anos de existência. Parte do espólio pode ser vista em uma fotografia de seu Museu que abre a primeira página, com texto que segue: “Completa hoje O Comércio do Porto 79 anos de existência. O nosso pensamento volve-se, respeitoso, para os seus fundadores – Manuel de Sousa Carqueja, Dr. Henrique	1933_40 1933_41

	<p>Carlos de Miranda e Francisco de Sousa Carqueja – tendo por insignificante tudo quanto temos feito para manter a sua obra, tão cheia de inteligência, de abnegação, de bondade e patriotismo.</p> <p>Querendo conservar perene recordação das suas pessoas, bem como memória de factos que se prendem com a existência do nosso jornal, organizamos o Museu de O Comércio do Porto, que hoje patentearemos aos nossos amigos e no qual se reuniram, além de 159 quadros, quase todos de Mestres da pintura portuguesa desde Silva Porto, numerosos objectos que se prendem com a História de Portugal, especialmente do Porto, preciosidades bibliográficas a começar na 4ª edição dos Lusíadas, originais de romances de Camilo, Pinheiro Chagas, Arnaldo Gama, etc.</p> <p>Vai nisto também uma homenagem ao público, a quem O Comércio do Porto está devendo um apoio, levado até ao carinho que muito nos consola e desvanece.</p> <p>Todo o nosso empenho é – e confiamos em Deus continuar a ser – corresponder à esse apoio e seguir as lições e os exemplos dados pelos fundadores de O Comércio do Porto.”</p> <p>Está aqui um dos mais importantes registos de que o jornal dispõe de rico acervo sobre a História de Portugal através de artistas e autores consagrados”.</p>	
<p>1939</p> <p>2º Sem.</p> <p>46x62 cm</p>		
<p>06.08.1939</p>	<p>Nota-se a claramente que neste ano o jornal apresentava</p>	<p>1939_00</p>

	fotografias mais definidas e maiores não só na primeira página como nas internas. Pode ser observado nesta edição o registro de uma cerimônia entre a juventude fascista e hitleriana, com plano geral em Brener. Logo mais abaixo, o flagrante de um avião sendo abastecido em pleno vôo nos arredores de Southampton também revela a evolução do fotojornalismo em termos técnicos. A dimensão alargada de belas imagens como as de <i>glamour</i> ganham destaque na página três, como pode ser constatado.	A 1939_03
11.08.1939	As fotos aéreas e do movimento dos exércitos estão sempre em destaque neste período. Nesta edição é possível captar mais outros exemplos que reforçam o momento político e social em várias partes do globo. Com planos gerais, retratos, plano americano e outros estilos, as fotografias ganham espaço e projeção logo nas primeiras páginas.	1939_04 A 1939_07
13.08.1939	Nesta edição encontra-se um importante registro aéreo do bombardeio americano sobre o Boulder Dam, nas margens do Rio Colorado, destaque na parte inferior da primeira página.	1939_08 1939_09
21.08.1939	Os trabalhos dos paparazzi também são encontrados em algumas edições, como nesta que traz na primeira página um flagrante do ministro de Guerra inglês Hore Belisha gozando férias em Cannes.	1939_10 1939_11
22.08.1939	O jornal mantém uma linha editorial de primeira página com fotos e notícias do mundo, principalmente com motivos de guerra, como se confirma nesta edição, tendo as notícias locais e regionais delegadas às páginas internas, com fotografias também amplas e coberturas especiais dos acontecimentos, como por exemplo as	1939_12 A 1939_19

	publicadas na página três sobre a crise vivida na agricultura, registrando uma reunião no distrito de Aveiro.	
23.08.1939	Uma curiosa fotografia instantânea publicada nesta edição (página 3) traz um flagrante do ator norte americano Tyrone Power durante sua ida ao cinema de Londres, sendo “atacado” por uma multidão de fãs. Com um excelente ângulo, enquadramento e luz, a fotografia está altamente profissional comparativamente a todas as revoluções do fotojornalismo.	1939_20 1939_21
24 .08.1939	Mais coberturas fotográficas dos momentos críticos que passavam alguns países são destaque da primeira página desta edição, chamando atenção também notícias das colônias portuguesas, como Moçambique, Cabo Verde, Guiné, Angola. Aqui temos o exemplo da comitiva do general Carmona a caminho das terras sul-africanas, com continuação na página três.	1939_22 A 1939_29
26.08.1939	A primeira página traz diversas fotografias sobre os momentos tensos que atravessavam alguns países europeus. Londres construindo edifícios com abrigos anti-aéreos, Itália demarcando postos anti-aéreos, Alemanha com desfiles e discursos, tudo registrado com lentes peritas.	1939_30 A 1939_34
27.08.1939	Mais uma vez temos o exemplo de que a charge vinha aliviar com humor um período complicado até mesmo para as notícias, carregadas de conflitos. Se até este momento o crédito para as fotografias do jornal eventualmente apareciam como “da Oficina de O Comércio do Porto”, as charges traziam a assinatura de seu autor e logo mais abaixo seu nome por extenso. Mesmo as imagens de fora, do noticiário internacional,	1939_35 A 1939_40

	não levavam de praxi crédito algum de seus autores, como se observa até este momento ponto da história do periódico.	
28.08.1939	A foto-choque ainda não era constante no jornal, no máximo, como se pode ver na página 3 desta edição é o registro de acidentes automobilísticos onde só apareciam os danos materiais, como parece ser a tendência de sua linha editorial.	1939_41 A 1939_47
1939 3° Trim. 46x62 cm		
03.09.1939	<p>A segunda guerra mundial desenha-se no cenário local através da primeira página, com farta cobertura dos acontecimentos conflituosos entre Alemanha e Polônia, o que estremeceu as bases de Inglaterra, Itália, França e outros países europeus, como pode ser observado nesta edição. O título, em letras garrafais, declara que há guerra entre a Alemanha e a Polônia, com destaque de uma fotografia de Daladier e Halifax e duas menores das preventivas barricadas londrinas em edifícios da cidade.</p> <p>Já na página dois, a principal notícia nacional traz duas fotografias com uma qualidade de impressão de média qualidade, panorâmica de Joanesburgo e de representantes do governo em visita ao exterior.</p> <p>Na página 7 a situação de guerra volta a ser estampada no jornal, desta vez num momento importante em que o presidente norte-americano responde sobre a posição de França e Inglaterra diante da Alemanha, com uma imagem das forças motorizadas do exército polaco.</p>	1939_48 A 1939_58

04.09.1939	A cobertura da segunda guerra mundial vai sendo o principal noticiário do jornal neste período, sempre abrindo fotos de representantes dos respectivos países envolvidos e registros da movimentação nas cidades, com amplas imagens e comparativamente com melhor definição do que as locais. Um exemplo pode ser visto na página dois quando a viagem presidencial a Cabo Verde e Moçambique passam a mostrar fotos bem menores com mais texto.	1939_59 A 1939_65
05.09.1939	Oficialmente declarada, a segunda guerra mundial é o tema principal das páginas do jornal neste período e as fotografias que vão aparecendo estampam os dramas vividos pelos países envolvidos. Nesta edição chama a atenção a utilização de infográfico como imagem para ilustrar a matéria principal e que apresenta o contingente humano das forças aéreas, navais e militares dos países em guerra e duas fotografias temáticas, uma das crianças parisienses durante embarque para a província de Austerlitz e outra dos cuidados que o governo inglês ia tomando com relação à proteção de seus bens na iminência de possíveis ataques aéreos, como obras de arte inclusive, aqui apresentando uma série de máscaras do museu de cêra.	1939_66 A 1939_71
18.09.1939	As condições de trabalho dos repórteres fotográficos saltam aos olhos nesta edição, com a única fotografia que estampa a primeira página e que traz um profissional londrino e seus equipamentos preventivos para um eminente ataque aéreo. Passa a ser obrigatório para cobrir a guerra o uso de capacetes metálico e máscara anti-gás.	1939_72 1939_73
29.09.1939	Outra fotografia com qualidade e criatividade, embora explorando um gênero muito trivial no fotojornalismo é destaque da primeira página nesta edição, trazendo	1939_74 1939_75

	soldados sorridentes antes de seguirem para as batalhas.	
30.09.1939	Nota-se literalmente e como ser observado que a cobertura de guerra não era totalmente fiel ao seu cenário, as fotografias não revelam nenhum resquício de sensacionalismo e realismo, mas apresenta fotografias bem comportadas de soldados e de armamentos. Não aparecem mortos e nem feridos.	1939_76 A 1939_79
1942 1º Trim. 46x62 cm		
09.02.1942	O Estado Novo está sempre a ocupar espaço nas primeiras páginas dos jornais, com destaque nesta edição da terceira reeleição do general Oscar Carmona e de figuras do governo ditatorial. Mas em termos de evolução foto-jornalística não se observam grandes mudanças, como podem ser constatadas na cobertura especial do jornal.	1942_00 A 1942_05
10.02.1942	Sob a direção de Seara Cardoso, o jornal apresenta fotografias concentradas na primeira página, como pode ser observado nesta “edição da manhã”. Novamente constata-se que não há edição “da tarde” ou “da noite”, portanto, não se percebe o porque uma tarja sinalizando “edição da manhã” logo no topo da primeira páginas. As fotografias que acompanham as notícias locais com plano geral como um prédio em derrocada e do sistema de garagem dos veículos da limpeza que estão perfeitamente enquadradas no assunto e apresentam bons contrastes entre o preto e o branco, valorizando as imagens pela sua qualidade.	1942_06 A 1942_10

13.02.1942	As edições deste período recebem, em sua maioria, fotografias para ilustrar as notícias da primeira página, sendo as internas com tímido investimento desta área, entretanto existem registros. Em plena ditadura é compreensível encontrar fotografias dos governantes, como os retratos de Salazar e de Franco, que são estampados logo na primeira página e em seu topo.	1942_11 1942_12
14.02.1942	A cobertura do jornal vale-se muito de fotografias com plano geral quando se trata de eventos públicos e algumas estão com reprodução que comprometem a sua qualidade talvez pela impressão, ficando confusas ao olhar. Na página interna, um exemplo do que poderia ser considerado uma cobertura em coletivas de imprensa, na qual o personagem aparece a discursar em evento que envolve uma categoria ligada ao teatro e à beneficência. Mas não há nada de novo neste lote que se destaque do que era trivialmente apresentado em sua linha editorial.	1942_13 A 1942_16
15.02.1942	A larga cobertura dos passos de Salazar são ricamente acompanhados nestes tempos, como se observam nas incidências sobre a temática do governo. Também conhece-se os pormenores das investidas de Portugal em terra do ultramar, como Moçambique, tema que merece destaque na primeira página desta edição e que traz uma fotografia de plano geral do contingente de tropas de Lisboa, momentos antes de embarcar. Também o retrato é muito usual e novamente aparece na edição para indicar uma homenagem ao governador civil do Porto.	1942_17 A 1942_20
17.02.1942	A edição traz ricas ilustrações para as notícias de primeira página, bem como fotografias bem conseguidas. Uma fotografia que possivelmente também foi coberta pela imprensa local e nacional traz duas tomadas diferentes que revelam o cuidado em apresentar dois momentos de	1942_21 A 1942_25

	um evento político da cidade. Aqui também pode-se notar a edição das imagens pois em duas notícias de primeira página encontram-se duas fotografias para cada uma, uma sobreposta sobre a outra, para graça da diagramação (paginação) e do público leitor.	
20.03.1942	Aqui fica perceptível o cuidado em apresentar uma variedade de fotografias de assuntos regionais, como esta primeira página registra com destaque. As fotos demonstram o investimento que se fazia em trazer para o público ilustrações de sua própria gente, mesmo que em alguns momentos não se utilizava muito a criatividade e seguia-se um pouco o enquadramento de retratistas e não repórteres fotográficos, como por exemplo, a imagem das pescadeiras para a reportagem da semana.	1942_26 A 1942_30
21.03.1942	A edição traz fotografias que demonstram a agilidade na transmissão mesmo sendo de outros pontos do País, como esta do resgate de um hidro-avião que caiu nas águas do Tejo. Pelo texto sabe-se que foi um acontecimento do dia anterior e que esteve coberto pelo jornal. Por outro lado, também certifica-se que durante este período o jornal era submetido aos crivos da censura, conforme destaque de um box na primeira página que diz: “Este número foi visado pela comissão de censura”.	1942_31 A 1942_34
23.03.1942	A valorização do fotojornalismo é visível neste lote e nesta edição, especificamente, ao trazer, mesmo após a publicação da reportagem especial da semana sobre as pescadeiras de Portugal, novas imagens do litoral do País e suas peculiaridades, ocupando um bom tamanho de radapé da primeira página, num mosaico de três imagens, que explora não só a panorâmica como o detalhe de um pescador. No mesmo dia, na página 3, o jornal vai apresentando também uma forte inclinação a dar destaque	1942_35 A 1942_38

	à secção de desporto, trazendo mais fotografias internas e com movimento.	
30.03.1942	Nesta edição temos uma fotografia exclusiva do jornal <i>O Comércio do Porto</i> que traz o almirante Gago Coutinho, em sua casa, junto aos seus retratos, numa reportagem que ainda apresenta um autógrafo seu exclusivo ao jornal e uma fotografia da rua onde reside.	1942_39 A 1942_43
1945 2º Trim. 3º Trim		
10.04.1945	Nesta edição temos uma interessante fotografia do que hoje podemos classificar de uma coletiva de imprensa, na qual aparece o então embaixador norte-americano em Portugal ao lado de jornalistas portugueses, destacando-se a notícia logo na primeira página, como pode ser observado. A fotografia macro também é destaque da primeira página para ilustrar uma notícia sobre a teia de aranha, o que normalmente não se observou em momentos anteriores pesquisados.	1945_00 1945_01 1945_02
08.05.1945	O fim da guerra é anunciado nesta edição, em primeira página, com fotografias dos líderes vencedores (retratos e gerais), mas como adianta o jornal, o dia da vitória fica para a história como dia 9 de Maio de 1945. Na página 3 o jornal traz duas fotografias da festa comemorativa ao fim da guerra, que reúne uma multidão de portuenses. Na página 5 traz uma retrospectiva dos seis anos de guerra e alguns retratos das figuras mais importantes do período.	1945_03 A 1945_10
03.10.1945	O lote deste trimestre demonstra a preocupação em apresentar fotografias do Porto e região, uma forte característica deste período. Nesta edição contamos com	1945_11

	<p>exemplos de coberturas a nível internacional também, como a neutralidade portuguesa em Macau, através do correspondente da “Lusitania”, Dr. Almeida Carneiro, que recebe o destaque logo na primeira página, mas sem fotografia para ilustrar. A chefia de redação estava a cargo de Hugo Rocha nesta altura.</p>	
11.10.1945	<p>As restrições de eletricidade vivenciadas no Porto recebe cobertura especial nesta edição, abrindo duas fotografias para ilustrar, uma panorâmica da Praça da Liberdade sem o movimento dos elétricos e outra geral da Praça de Gomes Teixeira. No topo da primeira página há o registro “posado” dos membros da missão acadêmica brasileira em visita a Portugal, antes do embarque para o Brasil.</p>	1945_12
13.10.1945	<p>A consolidação do tabuleiro superior da Ponte D. Luis recebe destaque na primeira página com três fotografias que a ilustram, uma geral localizada na obra e duas com detalhes do trabalho desenvolvido. Ainda concentradas com maior força na primeira página, as fotografias desta edição incluem uma cobertura em Lisboa da visita do general Mascarenhas de Moraes, comandante do Corpo Expedicionário brasileiro, ao Palácio de Belém, recebido pelo Chefe de Estado; outras três sobre a praga de gafanhotos que invadiu a Invicta, como uma fotografia que demonstra uma nuvem de insetos no céu da cidade, de um portuense a observar o céu e outra macro do inseto seguro por dois dedos humanos. Apesar de baixa qualidade de impressão, é possível notar a nuvem de gafanhotos no céu, uma proeza nada fácil tendo-se em conta a dinâmica necessária para obter o registro.</p>	1945_13
15.10.1945	<p>O tema Carta de Paris é abordado logo na primeira página do jornal através do trabalho do correspondente Guerra</p>	

	Maio, mas não apresenta fotografia.	
29.11.1945	Concentrada nas primeiras páginas do jornal, as fotografias desta edição trazem pormenores interessantes de uma criança americana em meio a multidão depois de afirmar ter visto a Virgem Maria; mas são as de Timor que saltam também aos olhos mais atentos, referente a experiência vivida por portugueses naqueles conflituosos momentos de ocupação nipônica, apresentando uma geral da chegada em Lisboa no Lourenço Marques, uma com plano fechado nos funcionários e familiares e outra dos soldados da Infantaria 10 no navio. A homenagem do Orfeão Donostiarra do Porto também ganha destaque nesta edição com duas fotografias na primeira página, uma que registra a concentração dos membros da entidade e outra com o detalhe do presidente a cortar a fita do evento oficial.	Dig. 1945_14
1954 2ºTrim 46x63,5		
03.04.1954	O jornal traz fotografias que compreendem a realidade local, procurando destacar assuntos de relevância, como nesta edição, ao abrir a página 3 com um mosaico de imagens sobre o tema vacinação, dentro da secção Reportagem Gráfica. Este lote do segundo trimestre apresenta o jornal com periodicidade diária, sem interrupções, publicado de segunda a segunda-feira.	1954_00 1954_01 1954_02
17.04.1954	A qualidade foto-jornalística neste período é de se destacar, embora observa-se uma certa preferência em abrir a primeira página com coberturas a nível internacional, o que nem sempre é de autoria do próprio	1954_03 A 1954_07

	<p>jornal, embora tenha mantido correspondentes ao longo do tempo. Nesta edição, a Reportagem Gráfica, que reporta as missões militares, apresenta ricas fotos que ilustram bem o tema, com ângulos exatos dos desafios e riscos vividos em campo.</p>	
01.05.1954	<p>Aqui encontra-se um exemplo de cobertura foto-jornalística similar em dois lugares distintos do planeta (local e internacional), mas com o mesmo tipo de abordagem, que muitas vezes impossibilita o repórter de ousar um ângulo ou um estilo diferente que o trivialmente correto. A charge é destaque de primeira página neste período.</p>	<p>1954_08</p> <p>A</p> <p>1954_11</p>
05.05.1954	<p>Encontra-se nesta edição uma cobertura especial da tradicional “Queima das Fitas”, festividade estudantil do Porto, com uma geral do desfile das faculdades que invadiram as ruas.</p>	<p>1954_12</p> <p>1954_13</p>
02.06.1954	<p>Esta edição apresenta cobertura especial dos 100 anos de publicação do jornal <i>O Comércio do Porto</i>. Abre sua capa com uma grande obra artística e dedica as seguintes páginas (da 2 a 9) as histórias que compõem um século de periódico. Na página 15, o jornal faz uma homenagem aos periódicos da imprensa de Portugal Continental, Insular e Ultramarino, nomeadamente ao: <i>Jornal do Comércio</i>, <i>Diário de Notícias</i>, <i>Democracia do Sol</i>, <i>O Primeiro de Janeiro</i>, <i>O Século</i>, <i>Diário do Minho</i>, <i>Novidades</i>, <i>República</i>, <i>Diário da Manhã</i>, <i>Diário de Lisboa</i>, <i>Jornal de Notícias</i>, <i>Diário de Coimbra</i>, <i>Correio do Minho</i>, <i>A Voz</i>, <i>Diário do Alentejo</i>, <i>Diário Popular</i> e <i>Diário do Norte</i>. A página 27 é totalmente dedicada à província de Angola, com fotografias que ocupam quase metade do formato standard do jornal. Na página 33 é interessante observar um anúncio publicitário sobre a</p>	<p>1954_14</p> <p>A</p> <p>1954_65</p>

	<p>máquina cilíndrica Heidelberg, dos representantes Manuel Reis Morais & Irmão, na qual aparece a reprodução fotográfica da máquina e no anúncio consta que “Das 300 unidades já instaladas, 6 trabalham em O Comércio do Porto”. Logo abaixo, a fotografia de uma Intertype e a frase: “Das 110 instalações já feitas, 7 pertencem a O Comércio do Porto”. O jornal fecha a contra-capas com anúncio das máquinas de impressão Koenig & Bauer Wuerzburg, com exemplares no Brasil e Inglaterra. Uma leitura mais atenta desta edição nos faz voltar ao início do jornal, com reportagens sobre os fundadores e conquistas ao longo dos cem anos de existência do jornal. Autores consagrados fazem colaborações e o jornal marca posição no cenário da Imprensa nacional.</p>	
03.06.1854	<p>Esta edição ainda traz as últimas imagens das comemorações do centenário do jornal, com amplas fotografias da solenidade e após a missão celebrada. Ainda revela a premiação ao colaborador mais antigo do jornal, Alberto Pinheiro Torres, ao receber ao diretor F. Seara Cardoso uma salva de prata. A reportagem sobre as comemorações, inclusive da nova sede na avenida dos Aliados ocupa toda a página 7 desta edição, registrando um dos picos mais altos no que se refere ao destaque que o jornal possuía após um século.</p>	<p>1954_66 A 1954_73</p>
04.06.1854	<p>Esta edição registra a importância do jornal no cenário nacional através da cobertura de uma sessão solene em que a Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto associou-se aos atos comemorativos da fundação do jornal <i>O Comércio do Porto</i>, conforme texto e fotografia que acompanha. A continuidade do assunto, destaque da página 9, não traz imagens para ilustrar.</p>	<p>1954_74 A 1954_76</p>

05.06.1954	Este lote revela que a fotografia vai ganhando cada vez mais espaço no jornal, ao ponto de sempre ocorrerem reportagens especiais com diversas imagens para ilustrar. Nesta edição é possível acompanhar a cobertura em terras ultramarinas como Angola e também nas páginas internas novamente espaço para a seção Reportagem Gráfica, como pode ser conferido.	1954_77 A 1954_81
06.06.1954	A edição traz fotografias históricas da visita de membros da associação cultural Amigos do Porto às instalações do jornal, o que rendeu um registro memorável da pujança empreendedora.	1954_82 A 1954_86
II Revolução (1960 a 1989)		
1960 1ºTrim. 46x62 cm		
01.01.1960	A primeira edição do ano não privilegia a imagem fotográfica, mas sim o desenho de boas vindas a 1960, assinado por seu autor. As cores estampadas na página são rosa, azul e vermelho (esta última restrita à tarja de “Edição da Manhã”), o que subentende-se que poderia ser o primeiro clichê. O ano de 1959 é registrado em retrospectiva fotográfica através de um mosaico na página 3, o que confere um certo <i>status</i> ao ofício, visto sua importância no espaço que ocupada quase a página inteira, com legendas, mas sem créditos aos fotógrafos.	1960_00 A 1960_03

03.01.1960	É visível a evolução do fotojornalismo neste período, no qual valoriza melhores ângulos de abordagem nas reportagens, embora não sejam propriamente realizadas pela equipa do jornal pois tratam-se de notícias estrangeiras, como pode ser observado na primeira página desta edição, sem, embora, trazer alguns erros como sombras possivelmente pela utilização de <i>flash</i> convencional sem rebatedor.	1960_04 A 1960_07
04.01.1960	Na primeira página desta edição encontramos um bom exemplo da <i>spot news</i> , com a fotografia da princesa Soraya com Harald Krupp, na qual a legenda cita que foi conseguida por um repórter fotográfico, embora não traga seu crédito. Mais abaixo, temos um bom exemplo de foto panorâmica das muralhas Fernandinas, do Porto, captada por profissional do jornal mas que infelizmente não está devidamente creditada.	1960_08 1960_09 1960_10
19.01.1960	A criatividade é uma das molas mestras do fotojornalismo. Nesta edição, temos na primeira página dois bons exemplos de como um repórter aborda uma notícia com grande sacada do olhar, literalmente, ao registrar a vitrine de olhos artificiais para bonecas entre os autênticos de Sam Kramer, vendedor norte americano. Como segundo exemplo, temos o registro do instantâneo de duas imagens noturnas das erupções do vulcão Kilavea, no Havaí, onde é possível observar a fúria da natureza e o espetáculo do fenómeno.	1960_11 1960_12 1960_13
26.02.1960	Ainda observando a criatividade nas reportagens foto-jornalísticas, encontramos nesta edição, na primeira página, outros exemplos como a da inauguração do metro aéreo francês que o traz propriamente dito através de uma geral e não de “corte de fitas” do evento em si. Outro exemplo está no ângulo correto do registro da enchente	1960_14 A 1960_21

	do Rio Douro e da solidariedade do povo para vencer os obstáculos impostos pelas águas. A reportagem sobre a enchente ganha destaque também na página 8, na qual é possível ter uma noção mais geral do volume da enchente através de uma fotografia geral.	
27.02.1960	<p>O sentido de oportunidade do fotojornalismo é aqui claramente exemplificado através de um registro na Alemanha de um soldado norte-americano durante o reparo de um veículo no qual o capô fecha-se inesperadamente e nos oferece esta imagem ímpar, logo na primeira página e que a linha editorial do jornal destaca com justo merecimento.</p> <p>Ainda nesta edição conhecemos o que o jornal chama na época de “reportagem gráfica”, que traz o assunto com diversas fotografias ilustrativas, como é visto na página 3, através das fotos convencionais do lugar e crédito a J.A. Pereira (que não se percebe se é o autor do artigo ou das imagens, ou até mesmo de ambos porque está no final do texto).</p>	<p>1960_22</p> <p>1960_23</p> <p>1960_24</p> <p>1960_25</p> <p>1960_26</p>
28.02.1960	Na página 3 desta edição podemos observar a fotografia colorida artificialmente, através de um exemplo com modelo feminino, com cores da pele, cor-de-rosa, verde e roxo.	<p>1960_27</p> <p>1960_28</p>
01.10.1960	Embora seja de conhecimento público de que este foi o dia em que Camilo Castelo Branco entregou-se na Cadeia da Relação, não encontra-se nesta edição e nem na do dia seguinte, 2 de Outubro de 1960, nenhuma referência do ato. Por outro lado, e não ficando alheio a tal assunto, encontra-se um interessante artigo sobre o I Congresso Latino-americano da Rádio e TV, coberto por um então correspondente internacional do Jornal <i>O Comércio do</i>	<p>1960_29</p> <p>A</p> <p>1960_35</p>

	<p><i>Porto</i>, em trabalho no Brasil, conforme é possível perceber logo na primeira página, na seção Carta do Brasil, e que prossegue na página 8, embora sem fotografias.</p> <p>Ainda na primeira página vai-se conhecendo também como o jornal enriquecia seu espólio na aquisição, ofertada neste caso pelo ministro das Obras Públicas, sr. engenheiro Arantes e Oliveira, de objetos raros como a Medalha do Monumento dos Descobrimentos, destinada a comemorar o V Centenário da Morte do Infante D. Henrique e dedicada ao ato inaugural do Monumento dos Descobrimentos. A gravura apresenta as duas faces cunhadas com ricos detalhes.</p> <p>Também é de se registrar a importância dos desenhos em algumas notícias no período, como a da abertura da temporada de caça que ganha uma interessante obra logo na primeira página do jornal, com assinatura de seu autor.</p>	
<p>06.11.1960</p>	<p>Por ocasião do 100º aniversário de um dos fundadores do jornal, Bento Carqueja (6 de Novembro de 1860), e em sua memória, encontra-se nesta edição vasta referência bibliográfica do acadêmico, jornalista, escritor, professor e empresário do setor da Comunicação Social, acompanhada de registros fotográficos históricos de sua carreira.</p> <p>Logo na primeira página, Júlio Dantas traça um justo perfil do Professor Doutor Bento Carqueja, que teve o jornalismo como a razão de sua vida, tornando o jornal <i>O Comércio do Porto</i> “um dos mais vivos e atuantes órgãos de Imprensa”. O texto destaca seu arrojado desempenho que ultrapassou os processos e técnicas da área, sendo muitas vezes o próprio <i>ombudsman</i> da empresa quando</p>	<p>1960_36</p> <p>A</p> <p>1960_71</p>

	<p>tinha a paciência de “ler o jornal todo e de anotar um ou outro vocábulo que não se ajustava àquilo que legitimamente exigia. O culpado responderia no dia seguinte, no seu gabinete e não sairia daí para o futuro da sua pena uma palavra que não fosse estruturalmente portuguesa”.</p> <p>O “mestre de jornalistas” – pois algumas gerações tiveram a oportunidade de receber as suas “preciosas lições” não admitia “fosse quem fosse na Redação sem a prestação de provas literárias. Todos eles eram submetidos a um exame oral e escrito”, o que lhe garantia reunir uma “boa equipa de jornalistas, capazes de todas as tarefas, mesmo as mais difíceis”, segundo Júlio Dantas publica.</p> <p>Com diversas aptdões na área do jornalismo, Bento Carqueja poderia ser considerado na altura como um jornalista completo: cobria todos os assuntos, desde artigo de fundo, judicioso e esclarecedor, ao suelto, oportuno e convincente, à crônica pitoresca e à reportagem. Viveu a maior parte de sua vida no jornal que considerava a “querida jóia da família”.</p> <p>Nas páginas 3 e 4 do jornal dominical, a editoria aprofunda suas homenagens a Bento Carqueja, dedicando-lhe diversos méritos sobre a sua carreira profissional nas diversas áreas em que atuou. Observa-se aqui não só o aspecto que o jornalismo se apresenta na cobertura da reportagem como as entrelinhas do que vinha a ser a figura de Bento Carqueja no cenário nacional e internacional.</p> <p>Na página 3 o jornal reúne a reprodução de um quadro com sua imagem datada de 1926, colorido, assinado pelo</p>	
--	--	--

	<p>Mestre Veloso Salgado; em companhia de Ricardo Severo na cidade de São Paulo no dia 10 de Junho de 1928, onde aparecem de corpo inteiro; de seu mais antigo retrato, que se encontrava então no "Museu de "O Comércio do Porto" e que hoje poderia fazer parte de seu espólio; e por fim uma fotografia histórica para o jornalismo português, que reúne por sua iniciativa representantes de diversos jornais, entre eles, Lopes Vieira (O Primeiro de Janeiro), Pedro Bordalo Pinheiro (Diário de Lisboa), Eduardo Schwalbach (Diário de Notícias), ele próprio Bento Carqueja (O Comércio do Porto), João Pereira de Rosa (O Século), Aníbal de Moraes (Jornal de Notícias), Caetano Beirão da Veiga (Diário de Notícias) e Dias Bordalo Pinheiro (Jornal do Comércio e Colônias), datada de 2 de Junho de 1932, por ocasião de uma reunião no gabinete de direção do Jornal <i>O Comércio do Porto</i>.</p> <p>Editorialmente, o que pode-se filtrar na página 3 e que vem somar a este estudo é o perfil traçado pelo jornal e por convidados, como Júlio Dantas, antigo presidente da Academia das Ciências de Lisboa e membro da Academia Espanhola e da Academia de História de Madrid, que apresenta uma visão de Bento Carqueja académico; Augusto de Castro (da Academia das Ciências de Lisboa e então diretor do jornal Diário de Notícias), sobre o jornalista; Ezequiel de Campos (seu sucessor na Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto como professor de Ciências Económico-sociais), sobre o seu apego aos estudos, trazendo ainda uma gravura que reproduz uma carta da rainha D. Amélia, a agradecer um exemplar de Natal do Jornal O Comércio do Porto, Ilustrado, de 1908; e um autógrafo assinado pelo almirante Gago Coutinho durante seu desembarque em</p>	
--	--	--

	<p>Leixões, no dia 2 de Abril de 1944, após ter percorrido 8.750 milhas para reconstituir a rota das antigas naus e caravelas.</p> <p>Ainda na página 3 é possível comprovar o vasto conhecimento adquirido por Bento Carqueja e sua dedicação à difusão de conhecimentos, como pode ser conhecida através de livros e opúsculos:</p> <p>Sob o olhar de Ezequiel de Campos é possível incluir na biografia de Bento Carquejo que.</p> <ul style="list-style-type: none">- Até 1926 publicou o primeiro de <i>O Futuro de Portugal</i> (Questões económico-sociais) em 1900; o último, <i>A Sociedade Futura – Conferência Plenária no Congresso Luso-Espanhol</i>, em Coimbra, em Junho de 1925-1926.- 5 tomos de economia-política, entre 1926 e 1931, com os temas: <i>Noções Gerais – História; A Produção; Moeda e Crédito; Comércio, Propriedade, Impostos;</i> e por último <i>Questões Sociais</i>, totalizando 3.401 páginas, com tabelas, gráficos e referências de mais de 515 autores só no tomo I.- Há registros que publicou mais oito livros e opúsculos, sendo o último “<i>Filosofia do Trabalho</i>”, em 1932. <p>Nas linhas escritas por Ezequiel de Campos, certifica-se que a preocupação de Bento Carqueja com o progresso na agricultura o fez avançar com a promoção da criação de 30 Missões da Escola Móvel Agrícola, espalhadas pelo Norte e Centro do País. Atesta este autor que Bento Carqueja era alheio ao partidarismo político “que por tantos anos convulsionou a vida nacional”.</p> <p>Para traçar seu perfil como jornalista, <i>O Comércio do Porto</i> passa a palavra à Augusto de Castro, que o inclui</p>	
--	---	--

	<p>na história da Imprensa do Porto e de Portugal com merecido apreço ao seu jornalismo de ideias, que tinha por base seu lado economista, ensaísta, historiógrafo e polígrafo, aliado pela enorme cultura política e social e vocação literária. “A opinião de Bento Carqueja, sempre lapidarmente imposta, contava na vida do País, onde a sua influência pessoal era incontestada. Espírito independente, aberto a todas as animosidades da inteligência, pode dizer-se que ele marcou uma data e uma expressão no jornalismo português, de cuja história o seu nome é inseparável”.</p> <p>A página ilustra alguns pequenos textos de Bento Carqueja, extraídos de livros de sua autoria, como “O Povo Português”, “O Futuro de Portugal” e ainda uma página de antologia do livro “Sol da meia noite”.</p> <p>Há referências de sua trajetória acadêmica, afinal Bento Carqueja foi professor por 46 anos, passando pelo Colégio de Nossa Senhora da Glória, Escola Normal, Academia Politécnica, Academia de Ciências e Faculdade de Engenharia. “Na sua qualidade de professor, Bento Carqueja foi vogal arguente do júri do concurso de Economia Política da Escola Politécnica de Lisboa, em 1911”. Foi presidente da Secção de Ciências Económicas, no Congresso realizado no Porto em 1921, pelas Associações Espanhola e Portuguesa para o Progresso das Ciências.</p> <p>Em “Alguns elementos biográficos”, o leitor pode chegar a conhecer mais profundamente as inúmeras ações que Bento Carqueja realizou durante a sua vida, e que, por si só, daria outra tese sobre a sua pessoa e espírito criativo, dotado de extrema sensibilidade com o mundo em que</p>	
--	---	--

	<p>vivia.</p> <p>Na página 4 alguns artigos da página anterior concluem-se, alguns de autoria do próprio Bento Carqueja, e na qual encontram-se outras fotografias históricas para o jornalismo português com imagens do jornalista a trabalhar na redação; sua última fotografia, 11 dias antes de sua morte, de 22 de Julho de 1935, na qual deixa-se fotografar ao lado do Ref. Dr. Luis Gonzaga Cabral, no Instituto Feminino de Educação e Regeneração (antigo Convento de Corpus Christi), em Vila Nova de Gaia; com a turma de engenharia de 1929-1930; para além de uma reprodução de sua caricatura, assinada por Manuel Monterroso, publicada por ocasião do septuagésimo aniversário do jornal.</p> <p>O jornal também traz um interessante fragmento do capítulo “As cidades”, de seu livro “O Brasil Amado”, onde Bento Carqueja revela-se seduzido pelas singularidades do País, aqui especificamente enaltecidas pelo progresso em terras cariocas, não esquecendo de conferir especial atenção à histórica cidade de São Paulo.</p>	
1965 1º Trim.		
09.01.1965	<p>Observa-se que a “reportagem gráfica” do Jornal O Comércio do Porto mantém-se com a mesma linha editorial, de um assunto ilustrado com uma galeria de quatro ou mais fotos. Nesta edição, na página 3, a cobertura do paraquedismo norte-americano traz também fotos com maior qualidade de impressão, o que demonstra um avanço na área gráfica propriamente dita do jornal.</p>	<p>1965_00</p> <p>A</p> <p>1965_03</p>
11.01.1965	<p>Pode-se observar na capa desta edição que os assuntos</p>	1965_04

	<p>militares são sempre destaque na primeira página, como a notícia e fotografia da bandeira alemã neste período liberada, após 20 de privação, com novo e permitido símbolo; da prisão de um espião norte-americano; do curioso tratamento médico de um cisne e no cenário local, momentos decisivos do campeonato nacional de futebol, com mais nitidez nas imagens. Não se observa nada de muito diferente no fotojornalismo das edições anteriores e próximas a esta data, nem na área do desporto, que se mantém, embora apresente alguns erros crassos de ângulo, como se pode observar no exemplo da página 7, no qual o horizonte (no caso a arquibancada) está comprometido em função do lance da bola, num jogo entre a Acadêmica e Leixões. Os créditos dos fotojornalistas ainda não são visíveis neste período, embora a editoria tenha ampliado a cobertura desportiva para cinco páginas.</p>	<p>A</p> <p>1965_10</p>
24.01.1965	<p>A lente “olho de peixe” pode ser conhecida nesta edição logo na primeira página, com uma foto de origem norte-americana, demonstrando também a grande influência que o País teve no processo de difusão de novos equipamentos disponíveis no mercado através de seus registros.</p>	<p>1965_11</p> <p>1965_12</p>
25.01.1965	<p>Dia em que é anunciada a morte de Winston Churchill, com um expressivo retrato, um verdadeiro perfil, em sua primeira página. Marcante edição que referencia toda a comoção de vários países por sua morte. A reportagem é distribuída nas páginas internas, como na 3, 6, 12, 13 e 14. Através desta ampla cobertura, destacamos todas as páginas em que o político é referenciado com diversos trabalhos fotojornalísticos que o acompanharam ao longo do tempo, o que pode nos dar a noção também dos</p>	<p>1965_13</p> <p>A</p> <p>1965_68</p> <p>Obs. Foto</p> <p>1965_18</p> <p>retirada por</p>

	<p>diversos estilos e técnicas utilizadas na segunda revolução do fotojornalismo.</p> <p>Na página 4, apresentam-se os estilos que se observam em muitas edições do jornal, na área da cobertura local, com veículos danificados em acidentes. São uma constante, embora não se observe teor sensacionalista. Nesta edição, especificamente, aparece a fotografia de uma criança, vítima de atropelamento, e em uma outra notícia dos veículos danificados, um público curioso atrás de um carro. Normalmente o que se observa nestas coberturas são apenas veículos danificados, nunca fotos de pessoas machucadas.</p> <p>Na página 10 apresenta-se um modelo clássico da fotografia da época, em eventos solenes, o famoso “corte de fitas”, o plano geral dos representantes e não propriamente o local a ser inaugurado em plano geral, o que muitas vezes deixa a desejar a sua cobertura, embora representativa ao nível político.</p> <p>Esta edição também é um rico exemplo de como a cobertura local de desporto trabalhava em plena segunda revolução do fotojornalismo, embora observe-se sempre maus ângulos e muitas bolas perdidas. Foco nas páginas.</p>	<p>ser repetida</p>
<p>16.02.1965</p>	<p>Esta edição traz uma rara e incomum fotografia de uma pessoa morta. Vem na página 3 e refere-se ao delegado judicial norte-americano Bernard Tompkins, encontrado morto nas escadas da estação de polícia de Manhattan, vítima de um colapso cardíaco.</p> <p>Na página 6 podemos constatar a cobertura do movimento militar local, com uma fotografia convencional do chefe do estado-maior do exército passando em revista a guarda de honra no Regimento da</p>	<p>1965_69</p> <p>1965_70</p> <p>1965_71</p>

	Cavalaria.	
1967 4º Trim. 46x62 cm		
10.10.1967	Neste lote de Outubro de 1967, procura-se levantar as imagens que possam ter sido difundidas pelo jornal sobre a morte do revolucionário Comandante Che Guevara que alguns autores afirmam ter sido largamente publicadas, o que não se confirma nas demais edições do mês, não de sua pessoa (vivo ou morto). A primeira página desta edição traz a notícia da suposta morte do Comandante Che Guevara, sem confirmação oficial e nem foto. Já na página 11 há a confirmação do assassinato de Che, como pode ser conferido.	1967_00 A 1967_03
11.10.1967	A confirmação oficial da morte de Che Guevara aparece estampada na primeira página desta edição, sem fotografia ilustrativa. A notícia é ampliada para a página 3, mas novamente não apresenta fotografia alguma do guerrilheiro.	1967_04 A 1967_11
12.10.1967	Esta edição traz em sua página 9 mais notícias sobre a morte de Che Guevara, entretanto e novamente, não dispõe de registros fotográficos para a ilustrar, embora o texto venha assinado e dá a impressão de ter sido produzido por um correspondente do jornal devido a descrição da situação no local do assassinato do Comandante.	1967_12 1967_13
15.10.1967	Esta edição traz novamente notícias sobre a morte de Che Guevara na primeira página e com continuação no noticiário estrangeiro da página 6. Novamente não	1967_14 A

	apresenta fotografia alguma do comandante morto.	1967_17
16.10.1967	A edição traz uma curiosa foto na primeira página de um transístor de televisão a cores, ampliado, e que, posteriormente, irá afetar diretamente o fotojornalismo em questão, conforme observaram diversos autores, sobre a influência da televisão nesta área, referenciado nesta tese.	1967_18 1967_19
17.10.1967	Na página 10 desta edição encontramos a primeira fotografia disponibilizada pelo jornal sobre a morte de Che Guevara, com o pai e o irmão a darem declarações controversas às oficialmente apresentadas pelos bolivianos, embora o título afirme que Fidel confirma a morte do Comandante devido a provas irrefutáveis de fotografias enviadas. A partir daí não se observam mais notícias do assassinato nas edições posteriores do lote, nem as fotos que foram apresentadas como prova de sua morte.	1967_20 1967_21 1967_22
19.10.1967	Outra foto curiosa que se apresenta na primeira página desta edição refere-se a uma notícia sobre implantação de aparelhos fotográficos na prevenção de acidentes, verdadeiras “ratoeiras fotográficas” montadas em nove grandes cidades alemãs. O texto condiz exatamente com a imagem que traz uma montagem do registro de um dos cruzamentos com veículos e peões em andamento e a leitura da velocidade de um veículo registrada, aplicada na fotografia como uma mancha.	1967_23 1967_24 1967_25
21.10.1967	Interessante fotografia sobre a nova moda que toma conta do mercado, a minissaia, na qual resgata uma mulher vestida com um exemplar, posicionada em baixo de um veículo. Pode-se dizer que para a época era uma fotografia glamourosa e ousada. Na mesma primeira	1967_26 1967_27 1967_28

	página outra fotografia rica em detalhes é a de um vietnamita a mostrar sua invenção contra os inimigos, um sistema de mina de bomba.	
22.10.1967	Dois exemplos da estética do glamour podem ser observados com toda clareza na capa desta edição e que mantém um fio condutor através de seu pano de fundo, as ruas das cidades. Um destaque para o bem conseguido ângulo e enquadramento em ambas, o que lhe confere excelente qualidade também em sua reprodução em papel.	1967_30 1967_31 1967_32
23.10.1967	Um resgate do recurso da lente olho de peixe, sob ótica norte-americana, estampa o topo da primeira página desta edição, o que sempre chama a atenção pelo seu aspecto característico. No âmbito local, a trivial cobertura foto-jornalística de eleições, com os políticos à beira das urnas, como retrata o exemplo observado.	1967_33 1967_34 1967_35
29.10.1967	Na página 12 desta edição temos um clássico exemplo da <i>feature photo</i> , um flagrante que salta para o jornal por impulso e iniciativa do repórter e que neste caso resulta num harmônico quadro rural característico do Portugal profundo, suas raízes culturais. A composição combina os elementos de forma a reportar os olhos uma cena cotidiana de um simples lavrador em seu ofício.	1967_36 1967_37
30.10.1967	No âmbito local, podemos observar na página 3 e 14 desta edição o esforço dos repórteres em conseguir um ângulo geral que reforce o assunto tratado, de maneira abrangente, o que deixa a desejar em um e resultada em outro. Talvez uma aproximação dos bombeiros rendesse uma melhor imagem da continência do que a apresentada, um tanto confusa em seu enquadramento.	1967_38 a 1967_41

03.11.1967	Um excelente primeiro plano abre a primeira página desta edição com o enquadramento certo, revelando a sensibilidade do repórter em apresentar o assunto de maneira a reportar o leitor ao que se refere. Uma produção de Lisboa, pelo o que se conhece através do texto, mas que infelizmente ainda não é possível conhecer o seu autor.	1967_42 1967_43
07.12.1967	Numa época em que a medicina comemorava o primeiro transplante de coração, como resgata esta primeira página através de um retrato do chefe da equipa da cidade do Cabo (África do Sul) durante conferência de imprensa, é possível filtrar para além desta reportagem uma outra fotografia em que podemos perceber qual era o tipo de equipamento fotográfico comum da época, no âmbito europeu, aproximando-se do detalhe que curiosamente revela a fotografia de uma greve.	1967_44 A 1967_49
1973	O grupo familiar detentor do título <i>O Comércio do Porto</i> vende o jornal ao Grupo Quina, proprietário do Banco Borges & Irmão	
01.10.1973	Esta edição é para registrar o crédito do então grupo familiar que detinha o título do jornal e o aspecto geral da primeira página. <i>O Comércio do Porto</i> . É um lote dos mais encorpados que se viu até o momento, com um trimestre carregado de páginas e páginas de história. As fotografias ganham destaque em todas as edições.	1973_00
01.12.1973	De acordo com Manuel Teixeira, o jornal <i>O Comércio do Porto</i> é vendido ao Banco Borges & Irmão no final deste ano, o que se confirma na edição deste dia através de um edital logo na primeira página intitulado “Passagem de testemunho”, no qual explica a mudança de crédito inclusive no topo da página do cargo de diretor,	1973_01 A 1973_05

	anteriormente ocupado por F. Seara Cardoso e neste dia passa a ser creditado a Alípio Barrosa P. Dias.	
04.12.1973	Nota-se claramente que o aspecto da primeira página sofre uma alteração em sua diagramação, que fica menos poluída e com notícias e fotos mais abertas. Não se nota alterações na linha editorial do jornal, que continua a apostar nas mesmas seções e nas temáticas regionais/locais.	1973_06 A 1973_08
11.12.1973	Para além de confirmar o novo aspecto da primeira página, com mais abertura para as fotografias, pode-se notar aqui a utilização de novas técnicas também para ilustrar as notícias, como a rara visão olho de peixe, como o autor consegue aqui neste exemplo.	1973_09 1973_10
16.12.1973	Esta edição tem-se um bom exemplo de como o fotojornalismo auxiliava também na reconstituição de crimes ocorridos nas localidades do Norte, como apresenta a reportagem logo com chamada na primeira página e com continuação na página 8, com fotos de Ricardo Pereira. As variadas opções de imagens vão acompanhando os acontecimentos como podem ter ocorrido num passado e que deixou dúvidas aos especialistas, sendo preciso recorrer a esta técnica e perícia. O crédito do autor, Ricardo Pereira, acontece num pequeno texto em destaque, inserido no corpo da matéria, o que não era uma prática muito usual do jornal naquele período, talvez impulsionado pelas novas mudanças que estavam a ocorrer de uma maneira geral no empreendimento e por se tratar de uma cobertura excepcional.	1973_11 A 1973_16
1974		

2º Trim. 46x62 cm		
01.04.1974	<p>Numa fase mais avançada da segunda revolução do fotojornalismo, observamos nesta edição, então sob a direção de Alípio Barrosa P. Dias, logo na primeira página, maior espaço físico ocupada pelas três fotografias publicadas, como podem ser observadas no exemplo, e o melhor, são imagens locais. A tomada certa dos objetos em pauta, cada qual em sua área (cotidiano e desporto), traz a exata noção da harmonia entre a teoria e a prática. As fotografias têm melhor definição em sua impressão e se enquadram na linha editorial voltada para o Norte de Portugal.</p>	<p>1974_00 A 1974_03</p>
03.04.1974	<p>Numa época em que a Revolução dos Cravos estava para estourar nas páginas da história de Portugal e os Beatles anunciavam que “o sonho acabou”, o jornal ocupava-se com fotografia bem abertas em sua primeira página, como esta edição que traz dois retratos ampliados, e duas imagens menores com excelente definição de impressão, na qual apenas uma neste caso tratou-se de assunto local.</p>	<p>1974_04 A 1974_08</p>
14.04.1974	<p>Nesta edição dominical encontramos um rico material fotográfico inserido no suplemento Hoje, já em sua oitava edição e que entende-se ser um encarte do jornal, devido ao seu arquivo estar devidamente disposto na página como tal. Entre o seu conteúdo, podemos notar a valorização da fotografia em reportagens documentais.</p> <p>Na seção “Página Azul”, do suplemento em questão, o crédito fotográfico salta aos olhos juntamente com o autor do texto, neste caso conferido ao então fotojornalista Ricardo Pereira, retratando o modo de vida de um artista, com três fotografias de extrema qualidade documental.</p>	<p>1974_09 A 1974_21</p>

	<p>Este detalhe do crédito não aparece ainda nas reportagens internas do jornal deste lote, entretanto no suplemento parece ser um <i>plus</i> ao ofício, ganhando inclusive molduras coloridas na área da diagramação. Inclusive neste período, é bom destacar, o jornal apresenta forte indício da introdução da cor no jornal, ousando apresentar no mesmo suplemento fotografias em dupla matiz, com pode ser visto no exemplo do artista Alice Cooper. O retrato de uma jovem senhora que ainda estampa o suplemento do jornal, a grosso modo, pode ser considerado colorido, embora em dois tons predominantes(rosa e cinza), precede o que literalmente viria a ser uma fotografia colorida em um jornal impresso.</p>	
17.04.1974	<p>A impressão do jornal já não é integralmente a preto e branco, mas vai aos poucos ganhando linhas e fotografias coloridas de azul, rosa, verde e ainda há impressões em amarelo, indicando a evolução na parte gráfica do jornal e que intimamente está associada ao fotojornalismo porque a modifica inclusive (de seu original, provavelmente a p&b, isso não fica claro ao observador), sem poder se afirmar a favor ou contra porque ora resulta bem ora fica completamente com aspecto “alienígena”, como apresentam-se os exemplos a seguir.</p>	<p>1974_22 A 1974_35</p>
19.04.1974	<p>A primeira página volta a confirmar o que se observou neste lote: a evolução do fotojornalismo a nível local, no que se refere à primeira página, valorizando mais fotos abertas e de assuntos nacionais, regionais e locais, como vemos novamente nesta edição. Interessante também observar um momento especial do fotojornalismo que é a coletiva de imprensa, na qual o profissional precisa redobrar a atenção e não perder a instantaneidade, o que</p>	<p>1974_36 A 1974_54</p>

	<p>se apresenta aqui com muita agilidade cognitiva do tema.</p> <p>Observamos nesta edição a cobertura da notícia principal do incêndio na Universidade do Porto para trazer à tona outra amostra de de como era o trabalho em campo do fotojornalista diante de uma grande cobertura. Nesta edição não só garante a maior e melhor imagem de capa, como ilustra bem e adequadamente as páginas 8 e 9, com diversos enfoques do mesmo tema. Só é lamentável não conseguir conhecer o seu autor porque o jornal ainda não tinha como prática a creditação do fotojornalista em seus trabalhos, salvo no suplemento, como se destacou anteriormente.</p> <p>Páginas 6, 7, 8, 9</p>	
26.04.1974	<p>Derrubado o governo ditatorial de Portugal, temos nesta edição uma cobertura ampla da Revolução dos Cravos, que ganhou as ruas no dia 25 de Abril e acabou com o sistema fascista vigente até então. Na primeira página e nas páginas 6, 7, 8, 9 e 13 podemos conhecer com mais clareza o fotojornalismo local através dos registros do movimento de libertação da democracia por todo o País, o que faz refletir que por estes e outros registros históricos que o jornal cobriu, a disponibilização do arquivo fotográfico do jornal poderia trazer ainda mais luz ao conhecimento dos leitores e interessados em fotojornalismo e história, mesmo após o fecho do jornal , e estar aberto à consulta pública, numa iniciativa positiva do grupo ainda detentor do título.</p>	<p>1974_55</p> <p>A</p> <p>1974_78</p>
27.04.1974	<p>A suíte da notícia sobre o golpe que derrubou o regime militar prossegue nas edições posteriores, com amplas fotografias a abrirem as primeiras páginas. O arquivo deste período traz páginas que estão em condições mais</p>	<p>1974_79</p> <p>A</p> <p>1974_99</p>

	<p>sofríveis em termos de conservação, o que subentende-se que receberam muitas consultas. Nesta edição o assunto é tratado na capa e nas páginas 3 (curiosamente esta página tem na fotografia que a ilustra vestígios de fixação com fita cola, o que nota-se que, possivelmente, o jornal foi encadernado desta maneira, e outro ponto que chama a atenção é no anúncio de rodapé da página, que faz chamada para a edição colorida de domingo no que diz respeito ao jornal <i>O Século Ilustrado</i> sobre o 25 de Abril) e 8 -interessante fotografia com a capa do segundo clichê do jornal do dia anterior, 9, 10, 11 e 12, com fotografias que ilustram o período de liberdade, com registros fiéis aos acontecimentos que movimentaram o país. O que se observa claramente é que as fotos não obedecem a um padrão de tamanho, tanto na horizontal quanto na vertical podem vir quadradas, retangulares, encaixando-se ao farto texto de cobertura.</p>	
<p>28.04.1974</p>	<p>O símbolo da Revolução dos Cravos está ricamente estampado na primeira página desta edição, com a fotografia de um cravo fincado na ponta de uma arma e o grito poético da liberdade: “No cano desta arma, uma flor feita bala de paz e de concórdia, de ponderação e do labor que a natureza a si própria disciplinadamente impõe. Deixar emurchecher o símbolo que ela representa neste momento histórico de Portugal, é atolar no charco dos ideais perdidos as maiores esperanças numa pátria melhor.”. Na página 5, o jornal traz fielmente o perfil de seus principais heróis nacionais, ilustrados com retratos bem compostos de cada um. Na página 6 e 7 temos dois bons exemplos novamente da cobertura em coletivas de imprensa, com registros de dois momentos vivenciados no Porto. Na página 6, outra fotografia ilustra o momento de paz de Portugal, com os soldados a marcharem pelas</p>	<p>1974_100 A 1974_109</p>

	ruas, empunhando suas armas munidas de cravos vermelhos.	
29.04.1974	Outra fotografia das armas com os cravos é apresentada nesta edição, desta vez no topo da página 8, reforçando o sentido que veio a ser composto como uma vitória da democracia.	1974_110 1974_111
02.05.1974	Duas grandes fotografias sobrepostas abrem a primeira página do jornal nesta edição que registra as comemorações do 1º de Maio, sem texto algum, somente com título garrafal chamando para o momento cívico. Tarjada como edição especial, o jornal liberta-se também nas imagens que vai apresentando em suas páginas interiores, conforme pode ser conferido neste estudo, obtendo até colaborações especiais devidamente creditadas, como uma fotografia aérea do Porto durante as festividades.	1974_112 A 1974_119
04.05.1974	Esta edição traz um dado importante de ações que aconteceram nos bastidores do jornal <i>O Comércio do Porto</i> e que foram publicamente conhecidas. Trata-se de uma paralisação da redação em função dos problemas que os jornalistas estavam a sofrer após o 25 de Abril e que são melhores conhecidas neste momento. A nota continua na página 8 e traz também reivindicações de várias outras redações, não somente a do jornal.	1974_120 A 1974_123
06.05.1974	O jornal abre sua primeira página destacando suas diretrizes através de comunicado da direção via editorial, entretanto não traz fotografia alguma. O jornal continua sob a direção de Alípio Dias. Na página 5 há continuidade do assunto sobre as mudanças em redações de outras empresas de comunicação, sem fotos ilustrativas, mas que marcam um momento de virada nas redações de todo o	1974_124 A 1974_134

	país.	
16.05.1974	Nesta edição já se observam as mudanças que prosseguem no jornal <i>O Comércio do Porto</i> após o 25 de Abril, a nível de direção, tendo José Miguel Carqueja Seara Cardoso assumido o comando de diretor interino, com nota oficial na primeira página.	1974_135 1974_136 1974_137
19.05.1974	Um dos problemas enfrentados pela imprensa nesta altura foi a falta de matéria-prima para alimentar o parque gráfico, especificamente a de papel, o que não passa despercebido em suas páginas, como na capa desta edição, através de nota esclarecedora da direção.	1974_138 1974_139
23.05.1974	Se por um lado a liberdade é a mola propulsora no território nacional, gerando imagens diversas, a linha editorial não deixa de registrar as insatisfações em muitas colônias ou ex-colônias de Portugal, como Moçambique. O jornal continua com sua linha editorial de fotos grandes na primeira página, mas sente-se uma certa redução de imagens nas páginas internas, ao folheá-las. Nesta edição temos um exemplo de um estilo que tornou-se corriqueiro na imprensa, que são as fotos ao acaso, que se esgota com uma nota.	1974_140
26.05.1974	Esta edição traz em sua primeira página a assinatura do novo diretor do jornal, Fernando Teixeira, com um editorial que continua na página 7 e que além deste, há notícias de outros veículos de comunicação que enfrentam dificuldades em diversas naturezas, como o Rádio Clube Português e dos jornais <i>O Século</i> e <i>Jornal do Comércio</i> , e que inclusive, nos remete ao período em que começa a ser articulada a nova lei de imprensa. O que se observa é que a partir deste momento e até o final do segundo trimestre deste ano, o jornal não sofre alterações	1974_141 A 1974_149

	em sua linha editorial no que diz respeito ao fotojornalismo, as fotografias continuam a vir sem assinatura, com as mesmas dimensões, sempre com grandes imagens na capa e com uma certa redução da cobertura local.	
1975 1ºTrim 46,5x63cm	Ano da nacionalização dos jornais portugueses	
05.02.1975	Nesta edição conhece-se que o diretor interino na época era José Miguel Seara Cardoso, como pode ser visto no crédito inserido no topo da primeira página.	1975_00 1975_01
22.02.1975	Com as eleições a se aproximarem, o jornal abre notícia com três fotografias de possíveis candidatos ao pleito, incluindo Sá Carneiro. Na cobertura regional, um acidente de grande monta e que envolveu cerca de 60 veículos recebe várias fotografias em mosaico logo na primeira página, na altura do rodapé.	1975_02 A 1975_04
11.03.1975	Data provável da nacionalização dos veículos de comunicação de Portugal, esta edição traz realmente assuntos de inquietações vividas na esfera política do País, entretanto, não se encontra nenhuma referência da nacionalização do próprio jornal, como se objetiva certificar-se. Na página 2 um box alerta ao leitor sobre a questão do Voto. Na página 9, a notícia de jornalistas estrangeiros agredidos por manifestantes em Setúbal: Christopher Reed, do “Guardian” e “Daily Express”; Martha la Cal., da “Times” e o fotógrafo Peter Colis, da “Newweek; Alan Gibson, da “UPI”; embora o registro não apresente fotografias para ilustrar. Nota-se uma certa apreensão pelos fatos políticos do País, como a reunião	1975_05 A 1975_18

	<p>dos 20, com duração de 10 horas no Palácio de Belém; ameaças de greve, reunião de análise dos acontecimentos pelo PCP, entre outras.</p>	
11.03.1975	<p>A movimentação política “obriga” o jornal a publicar uma segunda edição neste dia, com destaque para os acontecimentos que marcaram o País de norte a sul e título em vermelho “Aventura Ultra-reacionária”, destacando a notícia da unidade das tropas para-quedistas atacando o R.A.L. em Lisboa e abrindo espaço para declarações do General Costa Gomes. O fotojornalismo é preciso logo na primeira página, com imagens do referido General, das forças militares e do povo nas ruas.</p> <p>Nas páginas internas, uma cobertura especial reserva o tema político do momento às páginas 2, 3 e 4 (no total há 6 páginas neste segundo clichê). Entre as fotografias de cobertura local, que revelam extrema calma, uma que se destaca pelo próprio aspecto curioso é a multidão que se achega às instalações do jornal a fim de obter as notícias fidedignas o mais rápido possível, ao que parece.</p>	
12.03.1975	<p>A edição deste dia ainda traz os rescaldos da movimentação do dia anterior, abrindo a manchete “Fracassou a Intentona Contra-Revolucionária”, com fotos panorâmica da movimentação de uma das ruas do País e a revolta instalada em outra. Na página dois repete fotografias do segundo clichê do dia anterior e acrescenta um pequeno mosaico de duas fotografias da reunião do governo com os partidos políticos do Norte. A reportagem da primeira página ganha mais cobertura nas páginas internas do jornal, nomeadamente 7, 8, 9, 11, 12. Entre as notícias, embora sem imagens, a imprensa movimenta-se, como volta ao trabalho da Rádio Renascença, que estava em greve, a Rádio Clube</p>	<p>1975_19</p> <p>A</p> <p>1975_34</p>

	Português, alvejada por revoltosos, e negociações sindicais na esfera dos empregados de administração e revisores de Imprensa.	
13.03.1975	Com manchete sobre a criação de um novo concelho de revolução, o jornal abre sua primeira página com fotografias de governantes em plano americano e abre uma chamada com foto, da mais longa e histórica conferência de imprensa, proferida pelo Comandante Correia Jesuíno, no anfiteatro do Palácio Foz.	1975_35 A 1975_38
14.03.1975	Oficialmente nacionalizada a banca portuguesa, e assim quase a define o título da primeira página do jornal, é nesta edição publicada também a instituição da Lei de Imprensa. Em umas das páginas é possível perceber inclusive as dificuldades do setor, ao observar um box taxativo contra a Guerra do Boato. As coletivas tornam-se comuns nesta altura, mas nem sempre recebem a cobertura especial dos fotojornalistas, como pode ser visto na reportagem da página 9.	1975_39 A 1975_44
15.02.1975	A manchete estampa a acusação do Primeiro-Ministro à banca, que “estava interessada no esmagar do 25 de Abril”. Logo abaixo, à esquerda e inserido em um box, está o editorial do jornal a esclarecer sua atuação isenta para a continuação de um trabalho voltado ao jornalismo, intitulado “A Nossa Posição”, e dividindo o destaque com outras notícias, como a reação e manifestação em apoio às decisões revolucionárias na cidade do Porto, com uma excelente fotografia panorâmica da concentração popular. A seguir, nas páginas internas, o jornal continua a dar suíte à chamada “Segunda Revolução”, mas nem sempre contempla imagens junto aos artigos, mostrando a sua preferência literalmente pela escrita e análise.	1975_45 A 1975_51

26.03.1975	<p>A edição apresenta uma grande valorização com o fotojornalismo na primeira página, destacando fotografias amplas e que cobrem os principais assuntos do País, da região e do mundo. Destaque para a reunião do Conselho da Revolução com a presença de autoridades e de parte da Imprensa portuguesa, na captação de outras imagens. Na região, a cobertura dos acontecimentos triviais como acidentes automobilísticos também estão presentes nos critérios de de seleção das notícias do jornal, bem como suas respectivas fotografias. Não há mudanças aparentes nas edições finais do lote, estando o jornal a manter o ritmo normal de sua atuação.</p>	<p>1975_52</p> <p>A</p> <p>1975_55</p>
<p>1980</p> <p>47,5 x 65,0 cm/ tabloid</p>		
<p>31.01.1980</p> <p>Último dia de standard (47,5 x 65,0 cm)</p>	<p>Último dia de standard (47,5 x 65,0 cm)</p> <p>“O diário mais antigo do País” chega a sua última edição no formato standard (x cm), sob a direção de Joaquim Queirós e subdireção de Costa Carvalho e anuncia já no topo do lado direito o nascimento do novo estilo do jornal para o dia seguinte. O texto, a seguir, situa o leitor das mudanças de formato e novos produtos editoriais que serão apresentados com destaque especial.</p> <p>“Sem jactâncias, antes com a humildade eu a empresa nos impõe, fazemos a nossa “velada de armas” para um cometimento que, nada tendo de transcendental, algum esforço irá exigir de todos quantos trabalham nesta casa.</p> <p>“Velada de Armas” hoje, porque, amanhã, daremos conta de um trabalho silencioso e feito dádiva e todos os nossos</p>	<p>1980_00</p> <p>A</p> <p>1980_37</p>

	<p>leitores. Amanhã, com efeito, surgiremos com um rosto diferente (agradável desejamos nós que seja), mais “miudinhos” de corpo, é certo, mas em contrapartida talvez maiores em dinamismo de trabalho, mais geniquentos e com mais variedade de leitura. Regressando ao “tabloid”, como que voltamos a ver nascer (já lá vão 125 anos!) “O Comércio do Porto”. Mas com certeza com outra vida e com uma certa coragem para enfrentar o futuro que, amanhã mesmo, o leitor terá nas suas mãos – um futuro, ver+a, todos os dias diferentes, pois, se, às sextas-feiras, e para além do noticiário normal, publicaremos páginas especiais de automobilismo, turismo e desporto (\$), aos sábados o motociclismo, espectáculos e religião constituirão, por certo, um apreciado complemento da função informativa de um jornal diário.”</p> <p>Nesta edição, com 20 páginas, a primeira página e algumas internas (10, 13, 15, 18 e 20) apresentam destaques de títulos em branco vazados em fundo rosa vermelho ou lilás, ou na própria página. A capa também traz excelentes registros fotojornalísticos e uma charge que ilustra uma notícia. Na página de “Economia e Finanças” (18) podemos ver um grande carimbo colorido de vermelho do Banco Borges e Irmão sob os índices e cotações do dia.</p> <p>Na página 3, o editorial sobre as mudanças do jornal continua ao lado da coluna “12 Casamentos Felizes”, espaço que o jornal destinaria a apresentar textos do livro de Camilo Castelo Branco, de 1861.</p> <p>Um reportagem que chama a atenção nesta edição, publicada na página 11, é sobre os 50 anos do jornalista Alves Teixeira, na foto concedendo a entrevista ao lado</p>	
--	---	--

	<p>do repórter (que supõe-se ser do jornal). Interessante observar mais profundamente, através da entrevista, a confirmação do que afirmou o dr. Costa Carvalho no que diz respeito ao início de carreira de muitos jornalistas da época, que aconteciam através de indicações pessoais dos profissionais do próprio setor. Alves Teixeira revela que entrou para o jornalismo em 1928 por inclinação natural pelo desporto e por ter boas relações com o então chefe da delegação do Século, atingindo o profissionalismo aos 19 anos de idade.</p> <p>Nesta edição não se encontra publicado o expediente do jornal, para além da indicação do nome do diretor e subdiretor, dispostos no topo superior da primeira página, entretanto após a publicação do decreto de lei nº 513/79, que regulamenta a categoria existe apenas um crédito de autor (texto) na página 8, de Hugo Rocha, sobre o 31 de Janeiro após 89 anos. O artigo vem acompanhado de três fotos: panorâmica do Campo da Regeneração, corpo inteiro do major Manuel Gonçalves Pereira, então sargento, e uma estampa dos revoltosos, revelando na legenda já ter sido publicada anteriormente pela Revista Ilustrada, na qual referiu-se o entrevistado Rogério Gomes sobre a sua existência.</p> <p>Somente na página 18 aparece referência técnica sobre o jornal, mas da área comercial, trazendo as condições de assinaturas. Neste aspecto curioso é possível constatar a abrangência do jornal, aberto à assinantes de todo o Continente, Ilhas adjacentes, Espanha e demais países europeus, com planos especiais de um mês, três, seis ou doze meses, com valores variáveis, além de fornecer os respectivos telefones de captação de assinaturas em cada referência geográfica acima citada. No Porto e na banca o</p>	
--	---	--

	preço do jornal era de 10\$00.	
01.02.1980	Primeira edição no formato tabloid (32,5 x 48,0 cm) nesta nova reformulação gráfica da história do jornal <i>O Comércio do Porto</i> .	1980_38
formato tabloid (32,5 x 48,0 cm)	A primeira edição em formato tabloide está ricamente ilustrada com fotografias de qualidade profissional, não deixando nada a desejar apesar de virem em tamanhos menores. Realmente nota-se um capricho desde a primeira página até a última, totalizando 56 páginas, algumas com títulos vazados em rosa (capa, contra-capa - 56, miolo 28 e 29, 47 e 50).	A
	Na página 14 encontramos a continuação da nota publicada na primeira página sobre as mudanças do jornal que retorna ao formato da época de seu lançamento, no estilo e no tamanho, ancorados pelo “toque de progresso e de modernismo”, assinado por Joaquim Queirós. Na mesma página encontramos outro dado interessante, que podemos hoje chamar de “direito de resposta”, no qual um artigo vem desmentir “notícias falsas” veiculadas na comunicação social sobre atuações da JC, tendo como presidente o então Francisco Cavaleiro Ferreira.	1980_99
	Na página 15 encontramos novamente um bom exemplo de como a caricatura preenchia algumas lacunas em reportagens a nível nacional, regional e local, como a que ilustra o tema sobre a agricultura e pesca de Portugal, assinada por Juvenal.	
	O debruçar nesta edição traz boas referências sobre a evolução da categoria de fotojornalistas após o decreto de lei sobre a regulamentação profissional, como podemos observar nas páginas internas, nas quais aparecem não somente o crédito aos autores do texto da notícia como da	

	<p>imagem que a acompanha.</p> <p>A primeira notícia com visível crédito de seus autores (texto e foto) é publicada na página 17, trazendo a homenagem que a Universidade de Évora a Caldeira Cabral e Henrique de Barros, assinados por Haendel de Oliveira e Acácio Figueiredo, respectivamente. A imagem é uma geral do evento e que traz Henrique Barros no uso da palavra e entre os convidados presentes.</p> <p>A seguir, na secção especial de “Entrevista”, vem uma reportagem sobre o capitão do exército Sousa e Castro, assinada pelo então subdiretor Costa Carvalho, mas infelizmente sem crédito ao autor dos três retratos juntamente publicados.</p> <p>O especial “Documento”, que ocupa as páginas 22 e 23, já trazem créditos aos autores Isabel Jones (texto) e Orlando Soares e Amadeu Botelho (fotos), com uma reportagem foto-jornalística muito bem conseguida com o tema sobre a deficiência mental dos internos do Hospital Conde Ferreira. Como pode ser observado, há retratos de doentes em atividades de ergoterapia, de doentes crônicos ao longo dos corredores, do espaço verde que alguns têm acesso e também das celas especiais para os mais agressivos que realmente podem chocar o leitor, o que entende-se como positiva a tentativa dos autores em conseguir cumprir o objetivo da pauta.</p> <p>Interessante também observar que entre os colaboradores do jornal <i>O Comércio do Porto</i> temos o conterrâneo Carlos Gomes, que assina um artigo na página 29, com seu retrato, a escrever sobre “Brasil: Igreja e Estado”.</p> <p>Outro detalhe que chama a atenção nesta edição não está associado ao fotojornalismo diretamente, porque não se</p>	
--	--	--

	<p>trata de uma fotografia, mas do anúncio da missa de sétimo dia do Comendador Francisco Alves Quintas, da Companhia Industrial de Cordoarias Têxteis e Metálicas “Quintas & Quintas, SARL.</p> <p>Outra charge que estampa um texto, desta vez o folhetim publicado de Camilo Castelo Branco, aparece na página 51 e representa a sua importância também na área de ilustração da área literária, uma preocupação constante da linha editorial do jornal no período.</p>	
1981		
14.05.1981	<p>Observa-se aqui a cobertura fotográfica (a nível mundial e especificamente como apresentou o jornal <i>O Comércio do Porto</i>) do primeiro atentado ao Papa João Paulo II, que aconteceu no dia 13 de Maio de 1981, tendo como autor o turco Mehmet Ali Agca, que deferiu três tiros de pistola e causou perfurações no aparelho digestivo do pontífice. Na primeira página o jornal abre manchete com a notícia do atentado, sob a direção de Costa Carvalho. A matéria prossegue nas páginas 16 e 17, onde podemos comprovar a qualidade da reprodução foto-jornalística através do sistema de telefoto, obtendo dois exemplos obtidos momentos antes do ocorrido na página 16. Na página 17, um retrato de João Paulo II e uma geral de sua visita à Turquia em 30 de Novembro de 1970.</p>	<p>1981_00</p> <p>A</p> <p>1981_14</p>
1982		
13.05.1982	<p>A notícia sobre o segundo atentado do Papa João Paulo II, desta vez em Portugal, é revelada nesta edição que também traz uma cobertura especial de sua visita que ocupa 18 das 48 páginas desta edição. De Lisboa a Fátima, os repórteres que cobriram os acontecimentos se fazem conhecer na última página da cobertura, 18: Acácio</p>	<p>1982_00</p> <p>A</p> <p>1982_16</p>

	<p>Figueiredo, Aníbal Mendonça, António Fernandes, Brissos da Fonseca, Cabral de Oliveira, Coutinho Ribeiro, Dias Coelho, Fernando Duque, Jorge Vieira, José Albino, José Batalha, José Reis, Luis de Carvalho, Mário António Branco, Mário Branco, Mário Moreira, Marques Valentim, Olga Veiga, Palmira Correia, Santos Martins e Silva Tavares, com maior predominância de repórteres masculinos no quadro geral.</p> <p>Na página 12 o jornal traz “Versões contraditórias – Tentativa frustrada de agressão contra o Papa”, assinada por Silva Tavares, mas sem fotografia que mostre o flagrante do ato, precisamente ocorrido durante a subida do Papa à basílica de Fátima. É de se destacarem as observações que o repórter aponta no artigo e que servem de reflexão sobre como um fato inesperado requer preparo dos profissionais que cobrem o assunto:</p> <p>“Precisamente quando o Papa subia a escadaria da Basílica após a recitação do terço na Capelinha da Aparição, as imagens da televisão, mostraram, com algum pudor, imagens de estranha confusão. Aparentemente, alguém tinha sido violentamente empurrado. Minutos depois, enquanto as câmeras passavam em aspectos do recinto iluminado, as imagens exibiam, em grande plano um indivíduo, ainda novo, de vestes desfeitas, a ser acompanhado pelo exterior. Entretanto a instalação sonora pedia “tranquilidade” e preparava a bênção final do Papa no altar principal. Advinhava-se, pelos rostos e pelos gestos, inclusive de Sua Santidade, que algo de anormal se passara. “</p> <p>Ao conhecer este relato nota-se também que o jornal não apresentou nenhuma imagem instantânea do facto, embora é reconhecido em seu expediente que lá estava</p>	
--	--	--

	<p>uma equipe, inclusive com fotojornalistas. O jornalista Silva Tavares deixa claro a sua permanência próxima ao Pontífice durante o tumulto que se formou e do cordão de proteção para que saísse do local em segurança. A fotografia que vem na página 12 é a do Papa a tocar o terço da imagem de Fátima e está relacionada a outro texto aberto na página anterior, 11.</p> <p>Aprofundando-se na reportagem fotográfica deste assunto e nesta edição, podemos avaliar claramente o apelo que a religião ocupa no seio da linha editorial do jornal. A primeira página traz uma fotografia de forte impacto pois em primeiro lugar ocupa a página toda e em segundo porque apresenta o objeto da pauta de forma precisa: o Papa e a imagem de Nossa Senhora de Fátima.</p> <p>A página 2 apresenta um enquadramento fechado da multidão no Vaticano, a saudação do Papa entre a multidão em outra, seguida por uma terceira imagem da rota de sua peregrinação aérea no espaço ibérico. Na página 3 o jornal apresenta um recorte de Igreja em Lisboa e uma do Papa durante discurso, em plano fechado. A página 4 traz a Sé de Lisboa novamente inserida como ícone da visita, e dois flagrantes da chegada do Papa ao aeroporto da Portela, com a tradicional saída do avião e comitiva e entre os representantes oficiais de seu percurso em Portugal, com planos aberto e fechado.</p> <p>A página 5 é identificada como secção “Especial”, e não “Visita Papal” como as demais, embora o jornal chame na capa as páginas “2 a 18”, como continuidade da cobertura. Trata-se de uma página publicitária, de responsabilidade da empresa Sculparte e traz como produto uma imagem da estatueta comemorativa por</p>	
--	---	--

	<p>ocasião da visita do Papa João Paulo II a Portugal, fundida em prata e bronze.</p> <p>A página 6 traz novamente uma fotografia da Sé de Lisboa como ícone do assunto. Na página 7 a cobertura avança para uma imagem do Papa entre a multidão de lisboetas em uma das ruas da cidade, tendo sido identificado com um círculo em branco para orientação do leitor. A página 8 e 9 trazem uma reportagem com três fotografias flagradas durante o trajeto do Papa no Rolls-Roice preto, durante o percurso que fez em Lisboa.</p> <p>A página 10 apresenta um plano fechado do Papa no altar da Sé Patriarcal, em Lisboa, e novamente o ícone da Sé aparecem ilustrando esta e a página seguinte da cobertura. A página 12 já foi aqui descrita porque traz a notícia do atentado que o Papa sofreu em Portugal, com uma foto ícone do Santuário de Fátima e do Papa com a imagem de Fátima. A página 13 é identificada como cobertura da visita em Fátima pois novamente o jornal apresenta a foto do Santuário como ícone e um plano geral e panorâmico da multidão no lado externo do Santuário. É interessante observar que a reportagem fotográfica não se fez presente do encontro entre o Papa e a irmã Lúcia na casa de retiros onde esteve o Papa, já que sabe-se que isto ocorreu, como lê-se em um box da página, o que conclui-se que foi mantida a privacidade das personalidades.</p> <p>A página 14 só traz o ícone da cobertura em Fátima e a página 15 é totalmente dedicada a reprodução do fragmento do fresco “A Criação do Homem”, pintado por Miguel Ângelo na Capela Sistina do Vaticano: “A mão de Deus dá alma à Adão”. O crédito da publicidade da secção “Especial” é da empresa “Pluritotal”, que tem seu nome impresso no canto inferior esquerdo e de forma</p>	
--	--	--

	<p>gráfica invertida. A mensagem que é aplicada na reprodução é: “Cada dia vivido em Troia é uma alma nova que se sente renascer dentro de nós” .</p> <p>A página 16 está ilustrada com as duas fotos-ícones da visita do Papa à Fátima, que se repete na 17, acrescida nesta última um plano geral do Santuário de Fátima, com enquadramento central de peregrinos e um plano americano fechado em um autêntico peregrino de Fátima. A página 18 fecha a cobertura apenas com uma foto do Papa vazada no destaque do título da notícia principal, o que demonstra claramente que havia pouca agilidade na cobertura foto-jornalística local de grandes acontecimentos ou falta de espaço pois o jornal certifica um quadro considerável de profissionais mas apresenta poucas imagens exclusivas que poderiam enriquecer a ampla reportagem de texto.</p> <p>Ao folhear as demais páginas desta edição, curiosamente encontra-se mais uma página dedicada à visita do Papa em Portugal, que ocupa quase toda a extensão da 34, na qual quatro grandes fotografias do visitante recebem atenção com planos fechados na multidão, na cripta da Igreja de Santo António e dois “closes” durante orações em Fátima. Infelizmente uma delas apresenta reprodução com ausência de foco, não se percebe por falta de ponto ajustado da impressão ou propositalmente assim escolhido pelo autor.</p>	
<p>14.05.1982</p>	<p>Comparativamente ao primeiro atentado que sofreu o Papa João Paulo II, observamos agora a cobertura local do segundo atentado que sofreu, um ano após, já que o facto se deu na cidade de Fátima no dia 12 de Maio de 1982. Com o País quase que “imobilizado” pela visita do Pontífice ao Santuário de Fátima, o jornal <i>O Comércio do</i></p>	<p>1982_17</p> <p>A</p> <p>1982_29</p>

	<p>Porto vinha apresentando diversas reportagens nos dias que antecederam o segundo atentado, abrindo manchetes nas primeiras páginas e dando ampla cobertura nas páginas interiores.</p> <p>Com uma edição de 48 páginas, o jornal <i>O Comércio do Porto</i> apresenta somente para a cobertura da visita papal suas primeiras 19 páginas. O jornal revela já na capa de 14 de Maio de 1982 o segundo atentado que João Paulo II sofreu, desta vez em Portugal, pelo espanhol Juan Fernandez Krohn, padre adepto de Lefèbvre, no dia 12 de Maio, e apresenta cobertura do assunto na página 14.</p> <p>Na página 16, o jornal dá crédito aos enviados especiais na cobertura da visita papal, o que vem-se a saber num box entre o texto que foram os jornalistas Brissos da Fonseca, A. Santos Martins, Luis de Carvalho, Mário Moreira, Cabral de Oliveira e Coutinho Ribeiro, com fotografia de António Fernandes e José Albino (Fátima), Acácio Figueiredo e Marques Valentim (Lisboa).</p>	
<p>01.09.1982 Mês 30x45cm</p>	<p>Este lote surpreende por conter edições com limitadas fotografias amplas e frequentes em suas páginas internas, embora apresente dias com mais de 30 páginas de notícias. Nota-se uma certa “economia” de informação visual, normalmente aberta em noticiários estrangeiros e com imagens que não produzidas exclusivamente pela equipa do jornal. O Jornal neste período ainda era totalmente a preto e branco, com algumas tiras incidentes em algumas edições, mas somente como tratamento gráfico.</p>	<p>1982_30</p>
<p>12.09.1982</p>	<p>Com 48 páginas, o jornal traz logo na primeira página um editorial assinado pelo então diretor Manuel Teixeira, intitulado “A Peregrinação”. Certo é que já apresenta</p>	<p>1982_31 A</p>

	ficha técnica com indicação dos autores de texto e de imagem. O jornal neste período caracteriza-se por uma visual mais sério e sem grandes apelos de imagens foto-jornalísticas, mas não deixa de ter seus registros bem feitos e de acordo com os temas propostos. Curiosamente a encadernação deste lote mensal apresenta dois exemplares de cada dia encartados pela ordem crescente, o que nunca se observou anteriormente, sendo habitual arquivar em formato de livro apenas um exemplar de cada dia.	1982_35
24.09.1982	A cobertura dos assuntos ligados às ex-colônias portuguesas, algumas em conflitos, também recebia atenção especial por parte da linha editorial do jornal. Eram constantes e algumas apresentavam imagens relacionadas, como nesta edição. Mas volta-se a afirmar que este período não é agraciado com fartura de fotografias, muito pelo contrário, com exceção, também já apontado, para a seção internacional, conforme pode ser conferido no exemplo destacado,	1982_36 A 1982_38
26.09.1982	A edição recebe novamente editorial na primeira página, o que parece ser prática comum aos domingos, desta vez intitulado “A Máscara” e assinado novamente pelo diretor Manuel Teixeira. Nas páginas internas, nenhuma fotorreportagem merece destaque especial, com exceção da exposta na contra-capa sobre a cidade do rio de Janeiro, por Daniel Rodrigues, e que apresenta algumas fotografias panorâmicas de qualidade.	1982_39 A 1982_41
1983 2º Trim 48x32cm		

<p>25.04.1983</p>	<p>De acordo com os levantamentos históricos obtidos através das entrevistas, temos conhecimento de que este ano também foi de mudanças na redação do jornal, que passa a ser informatizada por uma nova equipa de profissionais.</p> <p>Dentro dos parâmetros apontados por Jorge Pedro Sousa, ainda estamos no período da segunda revolução do fotojornalismo, que antecede a digital. A nível de redação, a evolução já se apresenta neste período, entretanto é confirmada que na área do fotojornalismo o mecanismo mantém-se com equipamento analógico, conforme reforça o ex-chefe de redação Jorge Fiel.</p> <p>25 de Abril de 1983</p> <p>De imediato temos um jornal com o seu tamanho reduzido, agora com 48x32 cm, com cerca de 32 páginas e sob a direção de Manuel Teixeira. A redução de imagens é gritante, nesta edição contam-se 24 fotografias internas, sendo 4 de efemérides, sem créditos nas imagens e com pouco destaque.</p> <p>No expediente do jornal, disponível no rodapé da página 2, temos a confirmação de, entre outros colegas de trabalho, a participação no corpo redacional de Costa Carvalho, Jorge Fiel, com crédito aos fotógrafos Ricardo Pereira (coordenador), Acácio Figueiredo, António Fernandes, José Albino, Manuel Ribeiro, Orlando Soares e Ricardo Pereira Júnior.</p>	<p>1983_00</p> <p>1983_01</p> <p>1983_02</p>
<p>30.04.1983</p>	<p>Com 40 páginas e mais encorpado, esta edição que fecha o mês apresenta apenas uma fotografia na página 6, 10, 11, 24, duas na página 12, 18, 19 (onde ganha uma charge como ilustração de artigo religioso), 20, 21, 25, 26 e três na contracapa, o que demonstra o reduzido espaço para</p>	<p>1983_03</p> <p>A</p> <p>1983_18</p>

	<p>fotografias. Por outro lado, não apresenta nenhuma mudança radical em sua linha editorial da área, mantendo as mesmas diretrizes de coberturas com fotos do cotidiano. Não nota-se mais grandes fotos, mas nesta edição, o jornal traz um caderno especial intitulado Festa das Cruzes, de Barcelos, com 16 páginas, mas sem mais as cores que outrora estamparam algumas edições especiais do jornal.</p> <p>Reproduzimos as páginas que contém fotografias, de forma geral, para situar o leitor de como caracterizava, por exemplo, a reportagem documental, apresentada no suplemento.</p>	
<p>1985 33x48</p>		
<p>01.01.1985</p>	<p>Tenta-se observar neste lote de Janeiro de 1985, altura em que o jornal era dirigido pelo entrevistado Manuel Teixeira, os avanços tecnológicos da informatização da redação, que esteve a cargo, entre outros, do entrevistado Jorge Fiel. O objetivo é perceber também se pelo fato de estar informatizada, o que supõe-se também automaticamente a introdução da diagramação eletrônica, o fotojornalismo vale-se desta evolução no que diz à facilidade de identificação de seus autores e qualidade das imagens no quesito de impressão.</p> <p>O que encontra-se é claramente perceptível: a fotografia jornalística da região e do Porto têm grande espaço na edição, como na página 4, sobre Penafidelis, ou mesmo nas páginas 9 e 10, na qual a reportagem é sobre um passatempo que o jornal ofereceu aos leitores, com amplas imagens sobre o evento, que ganha créditos do autor Filipe Duarte (texto) e José Albino (fotos), num box</p>	<p>1985_00 A 1985_12</p>

	<p>entre a notícia e que encerra com uma grande imagem de Manuel Teixeira concedendo uma entrevista à Rádio Renascença.</p> <p>Um bom exemplo também para o enfoque do desporto, que além de receber título na cor vermelha e em duas linhas das páginas centrais IV e V do caderno, traz dois retratos e dois momentos de prática desportiva como o basquete e a ginástica olímpica. Encontra-se na página 17, um espaço exclusivo para “Reportagem de rua”, na qual cinco fotografias são distribuídas entre o texto e apresentam os todos os personagens em plano americano.</p> <p>A reportagem principal do jornal, aberta na capa sobre o Ano Internacional da Juventude, tem o desenho em detrimento da fotografia, mas o texto conclusivo sobre o tema, publicada na contra-capas, ganha duas fotografias de grupo de discussão e uma com formato nada convencional (devido ao corte), que funciona muito bem em termos de inovação da diagramação eletrônica no que diz respeito às imagens. Não se observa entretanto a prática de dar crédito às fotografias nos rebordos das imagens como alguns veículos de comunicação da época poderiam valer-se.</p> <p>Na página 6, secção de Política, encontra-se um exemplo da manipulação da imagem claramente perceptível logo no topo, na qual dois políticos (Eanes e Soares) têm seus retratos “recortados”, que a diagramação se encarrega de os colocar frente a frente. Em termos de qualidade de impressão, o avanço das tecnologias ainda não se sente com forte presença na edição, visto que o papel é de baixa qualidade e a impressão de qualidade média.</p>	
18.01.1985	Esta edição traz um rico exemplo de como caminha o	1985_13

	<p>jornalismo investigativo em Portugal, já na altura e sempre um grande filão para os leitores. A edição abre sua reportagem especial com uma foto que revela um “covil de ladrões” descoberto pela equipa do CP, flagrado nas traseiras do cemitério do Bonfim. Na página 9, que prossegue o assunto, há mais dois registos fotográficos do local escolhido por gatunos para guardar seus furtos e muitas vezes até pernoitar ao lado do mesmo, uma panorâmica do local identificado e outra de pormenor de camuflagem dos objetos roubados.</p> <p>O que nota-se também claramente nesta edição é a preferência na cobertura do desporto na linha editorial do jornal que apresenta só nesta edição 36 páginas, acrescidas de 28 referentes ao caderno especial de Desporto.</p> <p>Na contra-capa encontra-se uma notícia que ocupa meia página do jornal sobre Platão Mendes, em seus 80 anos de idade. Pintor e fotógrafo profissional, Mendes pertenceu aos quadros do Jornal <i>O Comércio do Porto</i> em 1926, altura em que iniciou-se na área da reportagem foto-jornalística, antes de partir definitivamente para as artes plásticas que também o consagrou como grande artista. A assinatura do texto é de Jaime Ferreira.</p>	<p>A</p> <p>1985_19</p>
<p>1989</p> <p>tabloide</p>	<p>Ano da privatização do jornal - Gesgráfica</p>	
<p>02.06.1989</p>	<p>O que encontra-se nesta edição com 40 páginas é realmente uma pérola para esta tese no que diz respeito a fotografias e registos históricos sobre o percurso do jornal até este momento de 1989, 135 anos após a sua fundação.</p>	<p>1989_00</p> <p>A</p> <p>1989_90</p>

Sob a direção de Manuel Teixeira, a edição traz logo na primeira página a boa nova sobre a nova constituição portuguesa, com “roupagem europeia”, sob a gestão do então presidente Mário Soares, embora seu retrato não esteja lá com boa qualidade de impressão, enfim, o que chama mesmo a atenção aos olhos mais apurados é o anúncio da prenda de anos (135) do jornal: uma revista que o acompanha, totalmente colorida e que além de reportagem especial no gênero entrevista, com Cavaco Silva, traz um resumo dos grandes momentos da empresa e um estudo de seu perfil enquanto mídia.

Ao folhear as páginas, encontramos também e novamente, referências sobre jornalistas em atividade. Na página 11, seção Estrangeiro, temos uma reportagem sobre jornalistas estrangeiros a protestarem junto às autoridades chinesas contra a censura, sem fotografia, infelizmente.

Na página 26, secção Desporto, encontramos uma reportagem sobre uma competição de todo-terreno na qual jornalistas foram convidados a participar de um teste experimental e vivenciar o que os pilotos costumam passar nestes momentos. Duas fotos ilustram a notícia mas nem uma delas traz o registro dos jornalistas presentes ao evento.

Na página seguinte, na secção Cultura e Espetáculos, temos uma “Antologia de Jornalismo”, assinada por Jaime Ferreira e que traz relatos interessantes sobre profissionais em ação. A fotografia que acompanha o artigo, para além do retrato do colunista, é uma geral do desembarque de Sarmento de Beires, Manuel Gouveia e Brito Pais, em visita ao Porto em 1924, depois da viagem do “Pátria” a Macau. O artigo fala de um gato que entrou

	<p>na história da aviação portuguesa.</p> <p>O editorial nesta edição vem na última página, ou contracapa, assinada pelo então diretor Manuel Teixeira, com um retrato seu enquadrado na linha do espaço. A cor vermelha em títulos acontece na primeira página e última, confirmando as informações que o mesmo apresentou durante a entrevista para este estudo.</p> <p>É pertinente observar, conforme Manuel Teixeira referiu em sua entrevista, que uma das viradas pela qual o jornal enfrentou passa-se exatamente neste período, e escreve em seu editorial: “(...por significativa coincidência , encerra hoje o concurso público, decidido pelo Governo, para alienação das participações do Estado no capital social desta empresa. Por outras palavras, “O Comércio do Porto” é devolvido integralmente à iniciativa privada, fazendo justiça aos seus fundadores, e aos mais de 120 anos de História, durante os quais esta casa sempre caminhou livre do jugo estatal. Vale a pena recordar que só na euforia política de 1975 este jornal se viu arrastado pelo efeito das nacionalizações, ainda que por via indirecta, passando assim para a órbita do Patrão-Estado!”.</p> <p>O jornalista e diretor prossegue seu artigo com uma avaliação sobre esta virada fulcral do jornal: “(...embora de consciência tranquila, não nos deixam saudades os anos em que vivemos sob a tutela do Estado. Aliás, a História dar-nos-á razão se dissermos, antecipadamente, que os grandes problemas empresariais que esta casa enfrenta são, acima de tudo, fruto da falta de coragem na definição de uma política empresarial correcta, que as condicionantes de quem viveu desde 1975 sob tutela estatal – ainda que indirectamente nos últimos 12 anos –</p>	
--	---	--

	<p>não permitiram que fosse coerentemente assumida”.</p> <p>Revista 21x29,5 cm</p> <p>Sob o título “135 anos depois...o regresso às origens”, a revista encartada na edição de 2 de Junho de 1989, com 58 páginas, em papel couché e totalmente colorida, traz um verdadeiro estudo sobre a evolução do jornal desde a sua fundação que, necessariamente, nos debruçamos para dar a conhecer ao leitor. A produção editorial é da Novosmeios Comunicação e Marketing, ligado ao Departamento de Iniciativas e Promoção de “<i>O Comércio do Porto</i>” e como tal não era permitida a venda avulsa.</p> <p>O mais antigo jornal em circulação no Cotinente português de então traz logo nas primeiras páginas um editorial assinado pelo diretor Manuel Pinto Teixeira, com sua fotografia em plano americano onde aparece segurando um telefone e que, de forma bem clara, expõe em seu texto os objetivos da empreitada: um contributo do principal papel do jornal, intrínseco na História da Imprensa de Portugal e no cenário político, econômico e social do país.</p> <p>“Um jornal é, necessariamente, um produto dinâmico. O mundo da Informação não permite paragens, e os desafios que se colocam no quotidiano de cada um de nós obrigam-nos a marcar o ritmo da própria inovação. Quem assim não o fizer, está, irremediavelmente, condenado a ver passar o tempo, acabando por sucumbir à pressão que a concorrência dita hoje, em todos os sectores de atividade. Atento a este fenómeno, “<i>O Comércio do Porto</i>” tudo tem feito para se manter firme numa das posições mais invejáveis da Imprensa Portuguesa. Com muito de ousadia, correndo riscos mas aceitando o</p>	
--	---	--

	<p>desafio, temos a consciência de que não defraudamos os leitores, e todos aqueles que, de uma forma ou de outra, têm contribuído para o engrandecimento do mais antigo jornal em circulação no Continente Português.”, escreve.</p> <p>A partir daí, a revista vai apresentando registros de momentos historicamente importantes do cenário local, como a notícia do regicídio de Sua Majestade, el-rei D. Carlos e S.A. o príncipe real, que aconteceu no dia 1 de fevereiro de 1908 e foi publicada já no dia seguinte, marcando o fim do regime monárquico em Portugal e que dois anos após entraria para o regime republicano, como vem a seguir o registro de um suplemento sobre a Proclamação da República (05/10/1910), publicado no dia 6 de Outubro de 1910 e que chegou à redação do jornal via Porto de Leixões.</p> <p>Registra a primeira página do jornal do dia 28 de Maio de 1926, que trazia a revolução do movimento militar e que instituiu a seguir o Estado Novo, perdurando no País por mais 48 anos, a chamada ditadura que impediu o avanço de Portugal em diversos setores.</p> <p>O anúncio da morte de Hitler também está registrado nesta retrospectiva do jornal, datada de 2 de Maio de 1945, após seis anos de holocausto. A descolonização das colônias portuguesas na Índia começam a vir à tona nas páginas do Dezembro de 1961, treze anos depois seria a vez de Angola, Moçambique, Guiné e ainda nas décadas de 60 e 70 muitos outros territórios se libertaram da tutela colonial.</p> <p><i>O Comércio do Porto</i> apresenta também o registro histórico da visita do Papa João Paulo VI à Fátima, que aconteceu no dia 13 de Maio de 1967 e foi publicado no</p>	
--	--	--

	<p>dia seguinte diversas reportagens e fotografias, 50 anos após as “aparições”.</p> <p>A revista traz a primeira página do dia 8 de setembro de 1968, altura em que foi possível conhecer sobre uma queda que o então presidente do conselho, Salazar, teve em sua residência, o que obrigou-o a ser internado e operado. Como bem é explicado na legenda, o leitor só teve conhecimento do segredo da queda que havia ocorrido a mais de um mês devido ao trabalho da censura.</p> <p>A linha editorial do jornal optou também por reproduzir a primeira página do jornal do dia 26 de Setembro de 1968, um dia após o início da “primavera marcelista”, com a nomeação do professor doutor Marcelo Caetano para o cargo de presidente do conselho de ministros. Derrubado o governo ditatorial, o jornal apresenta o registro da primeira página após o êxito do golpe militar ocorrido no dia 25 de Abril de 1974. Registra também a edição especial que apresentou por altura das comemorações do Primeiro de Maio após o vitorioso golpe militar de 1974.</p> <p>A primeira reportagem da revista, sob o título “De mãos dadas na Política como na vida”, traça um perfil da vida pública e privada do Primeiro Ministro Aníbal Cavaco Silva, na qual o diretor José Manuel Teixeira se encarrega de produzir e estar presente em alguns registros fotográficos de César Santos, durante o acompanhamento e entrevista ao PM.</p> <p>O assunto a seguir a entrevista ao PM é mais esclarecedor em termos do produto editorial, com a publicação de uma sondagem, ou um estudo de opinião, encomendado pela direção e que traça o perfil exato do jornal. “Fazer um jornal para gente adulta, sem esquecer que os jovens de</p>	
--	--	--

	<p>hoje são os homens e mulheres de amanhã é, efetivamente, a aposta que tem norteadado a ação de <i>O Comércio do Porto</i>”, traz o enunciado do estudo, realizado pela ESEO – Estudos Socioeconômicos e de Opinião Lda.</p> <p>A amostra se dá num universo de 600 indivíduos, distribuídos por 30 localidades, e residentes nos distritos do Porto, Aveiro, Coimbra, Viseu e Braga, maiores de 18 anos de idade. A técnica escolhida foi a de entrevista, de forma direta e pessoal na residência dos entrevistados e no formato de questionário estruturado, aleatoriamente aplicados pelos métodos Random-Rooute e Kish, num trabalho de campo que decorreu entre os dias 15 e 27 de Abril de 1989.</p> <p>Dados apurados na pesquisa:</p> <p>Hábitos de Leitura:</p> <p>Conforme apresenta o gráfico, os hábitos de leitura de diários eram baixos nesta época, com uma frequência que varia de 42,7% de leitura diária, 34,2% com uma ou duas vezes por semana, 16,3% três a quatro vezes por semana e 6,8% entre cinco e seis vezes por semana. Os dados apresentados trazem conclusões de que os hábitos de leitura no País estavam bem distantes, percentualmente, da média dos países da Comunidade Econômica Europeia.</p> <p>A sondagem faz conhecer também que o público masculino liderava a frequência de leitura mais assídua durante a semana, somente derrubada pelo público feminino aos sábados e domingos. Também dá a conhecer que a faixa etária dos leitores estava fortemente concentrada nos 55 anos de idade, seguida da faixa que</p>	
--	---	--

<p>vai dos 36 aos 45 anos, estando a faixa de idade até os 25 anos no último patamar de leitores assíduos.</p> <p>O estudo revela que o perfil profissional dos leitores mais assíduos estava na escala dos “não-ativos”, seguidos por operários, vendedores, comerciantes e quadros médios e superiores.</p> <p>O jornal apresenta-se em posição de destaque na pesquisa que aferiu sobre “o jornal mais lido” nas zonas do País onde este estudo incidiu, apenas “batido pelo Jornal de Notícias”. Tendo como referência os jornais de maior implantação nacional que surgem nas bancas neste período, os inquiridos optavam indiscutivelmente por dois modelos, o eterno rival Jornal de Notícias e o próprio <i>O Comércio do Porto</i>, “sendo que este último preferido acima da média por pessoas do sector de serviços”, o que significa, “por outras palavras”, que o índice de leitura da generalidade aponta para valores médios muito próximos, “deixando a ideia de um jornal bastante equilibrado no modelo que adota”.</p> <p>Os gráficos a seguir (do 2 ao 9) aferem o ideal dos leitores de 1989 no que diz respeito as preferências:</p> <p>F 8 - Desenvolver os problemas sociais – 86,7%</p> <p>F 3 - Oferecer informação regional – 75,3%</p> <p>F 6 - Ter carácter formativo – 75,3%</p> <p>F 7 - Desenvolver assuntos económicos – 66,2%</p> <p>F 4 - Dar muito relevo à reportagem – 62,3%</p> <p>F 5 - Ter muitos artigos de opiniões – 58,2%</p> <p>F 1 - Oferecer muita informação de espetáculos – 37,0%</p>	
--	--

	<p>F 2 - Oferecer muita informação de magazine – 32,2%</p> <p>Como toda pesquisa de mercado, esta pretendeu apresentar caminhos a determinados objetos de estudo, obtendo o feedback indicando que o jornal é para “gente adulta”, informativo, com alguma tendência política, bem feito e que mediamente se gosta de ler, conforme leitura atenta do gráfico 10 que afere sobre a imagem de cada veículo.</p> <p>A reportagem que é apresentada logo a seguir a pesquisa de mercado traz à tona “A castradora Censura – quando ler jornais (nem sempre) é saber mais”, revelando os momentos em que o jornal enfrentou os terríveis bloqueios da ditadura e como driblou alguns, nem sempre com sucesso, mas corajosamente, o que está largamente disponível nos boletins da Direção dos Serviços da Censura, no relatório da sua Comissão do Porto. Assinada por Luís de Carvalho, a reportagem não dá crédito aos autores das fotos inseridas. Aqui podemos perceber melhor o terror vivenciado pela categoria diante da “instituição imoral e estupidificante, que se chamou CENSURA”. O jornalista pondera na época que “... a história dos jornais e da imprensa, em Portugal no período de 1926 a 1974, não pode dissociar-se da história desta negra realidade (em muitos aspectos ainda ignorada) que, ao impedir uma difusão isenta e verdadeira da informação, ao mesmo tempo, limitava e condicionava a livre criatividade jornalística e atingia o seu sagrado direito de informar”.</p> <p>E Luis de Carvalho mantém o espírito crítico e plural ao escrever que “...não podemos analisar ou julgar a prática jornalística dessas décadas de censura, sem termos em conta que esse era o jornalismo possível e permitido pela</p>	
--	---	--

	<p>imbecilidade dos “coronéis da censura”, também eles a serviço de um poder autoritário e insensível aos valores da justiça e da verdade”, justifica.</p> <p>O recado aos jornalistas é claro: “deve ficar a lição de não se deixarem amordaçar ou vergar insinuações ou ameaças, venham donde vierem. Mesmo que revestidas da sapiência infalível dos que, desdenhosamente, afirmam que não lêem jornais (como se de um acto de virtude se tratasse!) ou dos que respondem com o braço da lei ou o banco do tribunal à livre denúncia dos atropelos à justiça ou à moral. Ou mesmo dos que, do conjunto da classe, separam “alguns” (os que recusam identificar-se como “os nossos” ou papaguear a “voz do dono”), usando a velha técnica de “dividir para reinar”.”, pondera.</p> <p>O jornalista é de uma luz incrível ao prosseguir seu artigo, salientando que: “Sem esquecermos os que argumentam <i>“hic et nunc”</i>, com a situação econômica e estrutural das empresas para fundirem e moldarem a objetividade da informação no cadinho das conveniências ou dos interesses, tantas vezes alheios às próprias empresas e aos trabalhadores que dedicadamente as servem...”.</p> <p>Carvalho analisa que “os censores de todos os tempos sempre se arvoraram em “defensores” do bem e da razão. Sempre pretenderam ser infalíveis guardiães da verdade. Sempre souberam disfarçar suas incapacidades (ou inconfessáveis interesses) sob a máscara da arrogância, do autoritarismo, do poder...Está pois na mão dos “servidores da comunicação” rejeitarem e lutarem contra os “riscos da submissão da Informação ao poder” e defenderem a “dignificação do jornalista e a sua função de informar”, como foi apontado no II Encontro de</p>	
--	--	--

	<p>Jornalistas da Galiza e Norte de Portugal, realizado em Orense, em Abril passado”.</p> <p>O esclarecedor artigo de Carvalho apresenta as consequências que a Censura pode provocar para o jornalismo: “(...) afeta e retira, inexoravelmente, a credibilidade a jornais e jornalistas: obrigados – uns e outros – a omitir, a calar, a desvirtuar ou a truncar o relato fiel dos acontecimentos (razão de ser de todo o órgão de comunicação social) falham a sua missão social, deixam de ser credíveis, tanto como órgãos de informação, quanto como fontes para investigadores e historiadores”.</p> <p>Ainda à luz deste artigo é possível conhecer mais profundamente como agia a censura nas redações de forma a interferir nos modos de produção das notícias. “A partir de 28 de Agosto de 1931 e até 1968, existia nas redações dos jornais uma “Circular Urgente” dos serviços de Censura, na qual se compendiam, antecidas de um prólogo justificativo, as 19 directrizes pelas quais se deviam reger os responsáveis do jornal e os respectivos jornalistas na elaboração do material noticioso. (...) Ironicamente, a Direcção Geral de Censura reconhecia, na sua circular, “o notável papel que à Imprensa está reservado”, afirmando até: “Não cabe no propósito desta Direcção Geral a menor intenção de conduzir a Imprensa portuguesa a uma atitude de colaboração servil com a obra nacional da Ditadura”. Mas – e aqui reside o “busílis” – aponta, a seguir, os objetivos da censura: “Foi instituída pelo Governo de Ditadura Militar, com o fim de evitar que seja utilizada a Imprensa como uma arma política contra a realização do seu programa de reconstrução nacional, contra as instituições republicanas e contra o bem-estar da Nação”.</p>	
--	---	--

	<p>Para além de elencar diversas notícias que foram censuradas pela imprensa portuguesa ao longos destes anos de ditadura, o jornalista ainda apresenta alguns nomes de colegas que sofreram situações constrangedoras na execução do ofício, como Norberto Lopes, César Príncipe, Jacinto Baptista, Raul Rego ou Arons de Carvalho”.</p> <p>O “corte” ou a suspensão de notícias eram peremptórias no período ditatorial, conforme revela o jornalista. “No Porto, essas directivas chegavam às redações dos jornais, rubricas ou telefonadas pelos responsáveis da Comissão de Censura do Porto, na sua maioria velhos militares reformados”, apresentando alguns nomes como Dr. Ornelas, Coronel Saraiva, Tenente Teixeira, Coronel Roma Torres, Major Tártaro, Capitão Correia de Barros”.</p> <p>Alguns deste “cortes” chegavam a ser caricatos, conforme escreve o jornalista e apresenta alguns exemplos tácitos de censuras, que reproduz-se aqui:</p> <ul style="list-style-type: none">- A liga Popular Monárquica reuniu, em Maio de 1968, em Macedo de Cavaleiros. O Tenente Teixeira informou: “Pode-se dar a notícia, mas deve cortar-se a designação de “Popular”- O Congresso Republicano reúne em Aveiro de 15 a 17 de Maio de 1969m já em pleno marcelismo. Em particular ao Comércio do Porto, inesperadamente é permitido dar grande relevo ao acontecimento, inclusive com destaque na primeira página. No decorrer dos trabalhos, é apresentada uma mensagem de 56 trabalhadores e estudantes de Riba de Ave. Mas o corte do Coronel Saraiva é categórico. “Trabalhadores e estudantes não podem aparecer juntos. Cortar os	
--	--	--

<p>estudantes”.</p> <p>- A propósito do julgamento de um agente da PSP, o Cor. Saraiva transmite aos jornais, em Fevereiro de 1970: “Não dizer que um guarda da PSP vai ser julgado por ter morto a tiro um deficiente mental”. A notícia saiu assim no “CP”, do dia 20 deste mês: “Foi adiado, para data a designar, o início do julgamento, marcado para ontem, no Tribunal Militar, do caso de homicídio de um rapaz, em Campo de Ourique, o ano passado, e de foi autor um guarda da PSP de Lisboa”.</p> <p>E o autor prossegue com os registros de censura que chegam a ser surreais, no seu entender, como “a recondução do pessoal da DGS (ex-PIDE) no ultramar, manda o Cap. Correia de Barros: “Mesmo publicado no Diário do Governo, não é de publicar”. “. Cita vários outros exemplos até chegar num ponto interessante do artigo que é verificado pelos contornos que a Imprensa portuguesa encontrava para driblar a censura como nos possíveis “cortes”: “bastava usar a artimanha da mera troca de nomes, para que os censores nada vissem que motivasse cortes”, citando um exemplo paradigmático:</p> <p>“Em 25 de Outubro de 1968, em relação ao telegrama nº 140 da Reuter (uma pequena notícia referente ao Partido Comunista Português), chegado nesse dia às Redações, ordena o Maj. Tártaro: “Não aludir ao Partido Comunista Português, pois é coisa que não existe”. Mas um mês antes, em 22 de Setembro, lê-se na página 11 de “<i>O Comércio do Porto</i>”, e certamente autorizado (ou enviado?) pela censura: “Localizado e preso um destacado elemento directivo do Partido Comunista”. A notícia refere-se a uma ordem de serviço da PIDE, que concedeu “significativos louvores ao subinspector José</p>	
---	--

	<p>Gonçalves e a chefes e agentes da brigada sob a sua chefia porque, depois de porfiadas e inteligentes diligências que duraram alguns meses, localizaram e prenderam um destacado elemento directivo do Partido Comunista Português, que estava residindo, sob falsa identidade, numa vivenda do concelho de Loures, Tratava-se de Francisco Canais Rocha...”</p> <p>Justifica sua indignação: “É caso para, parafraseando Descartes, sentenciarmos: “Prendo, logo existe”...”. A não ser que a PIDE, no breve lapso de um mês tenha conseguido o prodigioso feito de extinguir o PCP, “milagre” que Salazar não foi capaz de realizar durante décadas...”.</p> <p>Não se poder encerrar a observação deste momento do jornal pois o mesmo atesta em seu artigo sobre o tema da censura que as imposições “(...) além de constituírem um vexame aos próprios jornalistas e uma inaceitável ofensa ao seu direito de informar, eram, por vezes, um desafio à sua capacidade de imaginação. Para poderem escrever de forma a escapar aos cortes da censura, ou a dizer, nas entrelinhas, o que não podiam referir abertamente, viam-se obrigados a inventar expressões susceptíveis de escapar ao lápis do censor, ainda que apenas insinuando, a realidade do que testemunhavam e pretendiam transmitir.”</p> <p>Para além de temas, a censura também se encarregava de “preservar os assuntos-tabu, salvaguardava, com igual zelo, os nomes e as personalidades-tabu. Quando convinha, claro.”, apresentando como exemplo uma grande festa internacional de milionários que aconteceu em Colares, Portugal, em Setembro de 1968 em que além de não poderem citar que lá estiveram membros do</p>	
--	--	--

	<p>Governo e presidentes da Assembléa Nacional e da Câmara Corporativa, também não poderiam noticiar o suicídio de um jovem aristocrata durante o evento. “Para quê estragar a “Festa dos Milionários”?”.</p> <p>Esta edição traz a fotografia do então professor e jornalista Bento Carqueja, ao lado de sua esposa, no jardim de sua casa para ilustrar uma matéria sobre os princípios históricos do periódico mais antigo do Portugal Continental, através de seu empreendimento e ousadia. Tido como a “alma” do jornal, o diretor esteve à frente do periódico até à morte, em 1935. Uma fotografia belíssima que ocupa toda a página 45 da revista, em termos de enquadramento, exposição de luz, escolha de cenário natural e pose, que revela um homem na sua plenitude. Mais adiante, na página 48, uma pérola fotográfica salta aos olhos do leitor: a equipa da redação do jornal em 1934, estilo álbum de família, e que apresenta os profissionais que então vestiam a camisa do periódico em meia página, fechando a reportagem com um retrato de Carqueja (que nota-se claramente ser um recorte do original da página 45) e dois momentos de trabalho na redação, uma em registro a preto e branco e outro colorido, salientando a informatização do jornal, pioneira, em todo o território nacional, da nova tecnologia na área do jornalismo, revelando os primeiros computadores que ocuparam os locais de trabalho, substituindo as antigas máquinas de escrever.</p> <p>Para fechar com chave mestra, ou melhor, com fotografia impecável, a reportagem apresenta uma imagem do prédio do jornal, suntuosamente ocupado na avenida dos Aliados, no Porto e que hoje serve de sede a um banco. Na página 56, o conselho de administração do jornal</p>	
--	---	--

	<p>apresenta um texto sobre os desafios para o 136º ano de jornal:</p> <p><i>“O mais antigo jornal do Continente entra hoje no 136º ano da sua existência. Para um órgão de comunicação social, este quase século e meio de existência constitui, só por si, uma marca na História do Porto e do Norte do País.</i></p> <p><i>Voltado para o sector económico, desde o seu nascimento, “O Comércio do Porto” não se esquece de que também ele é um produto de uma empresa. Para esta, o aniversário que ora se comemora ocorre num momento histórico: encerra um período curto mas que deixou marcas que o tempo dificilmente apagará; e reabre um novo período, que se espera venha a coloca-lo mais próximo da sua vocação original.</i></p> <p><i>É que, nesta Empresa mais que em qualquer outra, qualquer projeto só tem sentido se, à nascença, ele estiver animado pela convicção e pelo empenhamento dos que dirigem e dos que são dirigidos – daqueles que acreditam e que, acima de tudo, se mostram disponíveis para a servir.</i></p> <p><i>O mundo empresarial de hoje não é, forçosamente, o mesmo de há 135 anos; nem sequer o de há cinco. Por força de alterações contextuais, por força da modernização exigível e por imperativos de sobrevivência, o conjunto de interesses que gira sob o título de “O Comércio do Porto” é hoje, diverso, diversificado, e coerente. A estrutura desta Empresa alterou-se para se recolocar no mercado; redimensionou-se em função de novas áreas de interesse.</i></p> <p><i>Não é razoável que se exija, a quem quer que seja, que</i></p>	
--	--	--

	<p><i>construa o futuro com as cinzas de um passado recente; mas faz sentido que a experiência acumulada de mais de um século a lidar com homens e com instituições justifique uma presença cada vez mais atuante no mundo para que vivemos.</i></p> <p><i>Este o desafio para o amanhã que hoje começa.”</i></p>	
03.06.1989	<p>Esta edição apresenta uma importante reportagem em sua página 15, secção Porto/Metrópole, que vem de encontro às revoluções na área da informação que ocorrem no período. A cobertura da conferência de Pinto Balsemão, na Escola Superior de Jornalismo, aponta algumas perspectivas para o setor da Comunicação Social. Proveniente do Grupo “Controljornal” (detentor , entre outros títulos, do semanário Expresso), o empresário divide o sector em quatro áreas: Imprensa, Rádio, Televisão e Novos Media (vídeo, teletexto, videotexto e cabo).</p> <p>No caso da Imprensa, o entrevistado arriscava uma indicação para a concentração e o aparecimento de novos títulos, nomeadamente revistas, quer de interesse geral, quer especializados. O crescente recurso à cor vivenciado pelo setor impulsionaria o mercado, segundo sua avaliação, tornando a imprensa mais competitiva e os avanços técnicos diminuiriam os custos, já abordando os futuros jornais eletrônicos. Ainda de acordo com este empresário, o parque gráfico também deveria sofrer reformulação aos níveis da composição, informatização e manutenção.</p> <p>A reportagem ainda traz à tona o pensamento do empresário sobre os jornais impressos, mais precisamente, o que ele entendia ser um momento de</p>	<p>1989_91</p> <p>1989_92</p>

	<p>declínio de títulos mas de ganho em produtos mais fortes e aguerridos, tendo alguns a possibilidade de se tornarem nacionais inclusive. Ainda em sua análise, o empresário percebia que a Imprensa Regional poderia num futuro próximo caminhar para as edições diárias e os semanários estariam apostando mais na cor.</p> <p>Para o setor da Rádio, o empresário era categórico ao afirmar que acabaria o duopólio RR/RDP, indo algumas rádios galgar os caminhos da especialização. Na área da televisão, Balsemão já trazia indicativos de que caminharia para o setor privado, e precisou o surgimento de pelo menos três novos canais. Em relação à RTP, o empresário defendia ser levado à concurso público o segundo canal e que iria enfrentar grandes desafios para sua sobrevivência devido a dificuldades de financiamentos em função da concorrência e da crise no setor público.</p> <p>O empresário chamava a atenção já naquela época para quatro grandes questões, que deveriam ser alvo de atenção redobrada: o aparecimento de grupos alheios à Comunicação Social; a autonomia dos jornalistas, defendendo a autonomia das redações em relação aos poderes e o conceito de “editor puro” (que percebe de Comunicação); a formação profissional dos jornalistas; e por fim o crescimento da área publicitária. O empresário mostrou-se favorável à constituição de grupos de comunicação social portugueses fortes.</p> <p>A fotografia quem vem juntamente com a notícia leva crédito do autor, Ricardo Júnior, logo em sua legenda, com ângulo fechado no primeiro plano do palestrante e pano de fundo preenchido com o público presente,</p>	
--	--	--

	mostrando a exata noção da pauta que cumpria.	
04.06.1989	<p>Ao folhear esta edição, encontra-se novamente a voz que o jornal <i>O Comércio do Porto</i> dava ao setor da Comunicação Social, nomeadamente em reportagem da página 14 intitulada “Escola e Comunicação Social devem estreitar relações”, com uma fotografia geral da festividade do Conselho de Imprensa, por altura das comemorações de seu 14º aniversário, no Centro Unesco do Porto, imagem assinada pelo fotojornalista José Albino, creditada na legenda.</p> <p>A reportagem é elucidativa e merece aqui um destaque especial de análise porque também trata dos percursos que a Imprensa Portuguesa vinha trilhando. Neste sentido, os pensadores de Comunicação apresentavam suas considerações pertinentes das revoluções que afluíam e o debate indica as maiores dificuldades encontradas. O Professor Manuel Pinto, da Universidade do Minho, indicava a importância de se incluir, por exemplo, uma disciplina para apreciação crítica dos meios de Comunicação Social nos cursos de formação de professores.</p> <p>A intervenção mais polémica, segundo o autor da reportagem, embora a notícia não esteja assinada, vinha da parte do Professor José Hermano Saraiva, então diretor do Diário Popular. Segundo Saraiva, “os jornais portugueses, embora, em regra, honestos e bem comportados, não são criativos, nem inovadores, nem fascinantes – e isto porque a educação também não o é. (...) – educação e comunicação são dois calcanhares de Aquiles da sociedade portuguesa. Escola e Imprensa fazem-se mutuamente, mas, em Portugal, têm andado</p>	<p>1989_93</p> <p>A</p> <p>1989_97</p>

	<p>divorciadas”.</p> <p>Aqui conhecemos a expressão “redação do boi”, que o Professor Saraiva referia como sendo a que exerce uma pedagogia inerte e ultrapassada, pensamento compactado por Fraústio da Silva, coordenador do Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para a Reforma do Ensino, na constatação da ausência de um jornalismo especializado em educação na imprensa portuguesa.</p> <p>O colóquio apontava ainda a necessidade de se criar um sistema educacional que estreite os laços com a comunicação social, mesmo em termos de novas disciplinas e pensamento crítico.</p>	
11.06.1989	<p>Nesta edição, com 48 páginas, conhece-se a estréia do Prêmio Luís de Camões, entregue ao escritor Miguel Torga, com registro fotográfico do autor ao lado do presidente da República Mário Soares, por ocasião das comemorações do Dia de Portugal (10 de Junho), em preto e branco.</p> <p>É possível também registrar que a edição dominical traz dois suplementos encartados: Comércio Externo, com 12 páginas, e Domingo! Revista, com 12 páginas, ambos com cores somente vazadas nos títulos da primeira e última página.</p>	<p>1989_98</p> <p>A</p> <p>1989_102</p>
12.06.1989	<p>A efervescência das revoluções na área da Comunicação Social podem ser conferidas neste período, através das constantes notícias que foram sendo geradas nos exemplares do jornal <i>O Comércio do Porto</i>, como pode ser observado nesta edição, em especial.</p> <p>A cobertura fotográfica de um evento de massa, por exemplo, ganha a primeira página com uma representação</p>	<p>1989_103</p> <p>A</p> <p>1989_114</p>

	<p>que valoriza o protagonismo dos profissionais do fotojornalismo junto à multidão, registro obtido durante comício de um político, no Porto. Na página 4, encontramos a sequência da notícia que vem acompanhada por mais duas fotografias, desta vez com um plano americano de um político em pleno discurso e outro em que aparecer o locutor e o público, numa autêntica fotografia de caráter fotojornalístico, abrangente e com excelente ângulo, enquadramento e textura.</p> <p>Nota-se que o jornal apresenta alguns registros fora do padrão em sua impressão, como demonstra uma captação da página 2, com a ficha técnica do jornal quase que ilegível, problemas técnicos o que também podem afetar a qualidade das reproduções fotográficas, por consequência. Com uma quantidade bem alargada de imagens locais, regionais e nacionais, o jornal parece viver um período em que era preciso também investir na criatividade. Há muitos retratos e fotos posadas nas edições normais, como esta de uma segunda-feira.</p> <p>Também nesta edição pode-se conhecer o reconhecimento pelos 135 anos do jornal por parte de leitores e de vários empreendedores do comércio, serviços, indústrias e da política através de uma nota publicada na página 12. As teorias da comunicação que vão ganhando terreno cada vez mais no cenário local podem ser compreendidas através da movimentação de seus representantes, como o Encontro de Directores da Imprensa Regional, em Vila Real, que o jornal cobre e publica na página 17 um artigo, embora sem recurso à imagem. “Nascem jornais como gafanhotos...” é o título da notícia.</p> <p>“O jornalismo entrou em crise aguda”, disparava Barroso</p>	
--	---	--

	<p>da Fonte durante o encontro. Como diretor do jornal <i>O Comércio de Guimarães</i> na altura e ex-director de Comunicação Social no Norte, Fonte é implacável: “O país vive, hoje ameaçado por uma casta de contadores de histórias, ficcionistas que escrevem muito sem saberem o que dizem. Servem-se do jornalismo sem o servirem. Invocam a verdade para semearem a mentira”, prossegue em sua análise. E aponta um caminho: “Impõe-se, com toda a urgência, a sujeição destes vendedores de banha da cobra a regras selectivas que passem pela coerência, cultura geral, formação académica, experiência controlada”, ditava.</p> <p>O aparecimento de novos títulos no Norte de Portugal chama a atenção aos jornalistas ativos da época, com críticas “face ao baixíssimo índice de leitores”. A importância da imprensa regional no contexto da Europa, que ditava o encontro, teve análises também interessantes, como a sugestão da criação de uma associação de imprensa regional no norte.</p> <p>A visão da área política da época também pode ser filtrada neste artigo, na qual o secretário de Estado da Comunicação se pronuncia: “A imprensa regional tem uma tripla responsabilidade: tem em primeiro lugar a obrigação de continuar a ser como sempre foi: arraigada à terra ao ser das gentes. Tem, em segundo lugar, a obrigação de atuar como elemento mobilizador das populações. Deve incitá-las no caminho do progresso social, que os tempos de hoje já não dispensam. E tem, finalmente, a obrigação de atuar como elemento moderador: ou seja, a sua vasta sabedoria, acumulada com os tempos, tem de servir de freio às soluções simplistas, que a comunicação social massificada</p>	
--	--	--

	<p>difícilmente pondera e que, não raro, adulam o pensamento aligeirado mas acabam por perder de vista o...homem”.</p>	
14.06.1989	<p>O jornal <i>O Comércio do Porto</i>, sensível aos problemas do Norte apresenta sempre reportagens locais e regionais com destaques importantes. Entretanto é de se estranhar, por exemplo, a preferência e dar uma cobertura com fotografias em um assunto desportivo em detrimento a uma greve do funcionalismo público, como nota-se nesta edição. A primeira página traz três fotos de assuntos distintos, uma do desporto, que merece mais cobertura interna com destaque das duas páginas internas do miolo do jornal (20 e 21), outra de uma denúncia de maus tratos (que volta a ter destaque de imagem na página 13) e outra sobre a localidade de um novo aeroporto que será entregue em Pedras Rubras. A notícia da greve, embora venha na primeira página e continue nas páginas 3 e última, não recebe em nenhuma delas o <i>plus</i> da cobertura foto-jornalística.</p>	<p>1989_115 A 1989_118</p>
18.06.1989	<p>Numa época em que se iniciavam os contornos do que viria ser a Comunidade Européia, ao analisar esta edição dominical observa-se que já não apresenta nenhuma revista encartada, a não ser o suplemento de economia (Comércio Externo) e de domingo (finalmente...Domingo!), no mesmo padrão do jornal, inclusive com cores nos títulos na primeira e última página. Aqui pode-se ter a noção da atenção dada às notícias nacionais através da cobertura de uma tragédia que, na altura, tirou a vida de equipa televisiva com a explosão de um helicóptero na praia da Figueira da Foz. A notícia vem com imagem foto-jornalística logo na capa e apresenta a sua continuação na página 6, com mais três</p>	<p>1989_119 A 1989_123</p>

	<p>amplas fotografias com ângulos variados do que restou da aeronave, uma geral e duas com ângulo fechado no objeto. Embora com diversas imagens espalhadas pelas páginas, o jornal apresenta um aspecto um tanto voltado mais para textos, tornando-se aos olhos uma visão um pouco massante, densa.</p>	
<p>III Revolução (1990 até 2005)</p>		
<p>1990 Jan. 32x48</p>		
<p>01.01.1990</p>	<p>A edição de 40 páginas traz poucas mudanças visuais em sua linha editorial, ainda sob a direção de Manuel Teixeira. A ilustração de um desenho nas cores azul e verde abre a primeira página e nas interiores começam a ocorrer em algumas reportagens o crédito do autor e do fotógrafo, o que já é um salto para a categoria no que diz respeito ao reconhecimento do ofício.</p> <p>A exemplo disso, apresentamos a reprodução da imagem da página 6, um retrato, em que o crédito não aparece logo pegado à foto, como é hábito nos dias atuais, mas antes do artigo, ao lado do autor. Na página 7, ao lado, já há reportagem sem o crédito devido às imagens, um bocado escuras e não bem enquadradas ou definidas como exige o fotojornalismo.</p> <p>Na página 13 já encontramos o crédito das imagens de arquivo, reconhecidas entre parênteses no final da</p>	<p>1990_00 A 1990_13</p>

	<p>legenda. Já nas páginas 14 e 15 há o crédito dos respectivos autores das fotografias destacados no final do texto. Na página 17, o contributo do fotojornalismo advém de agência noticiosa, o que demonstra também cuidado na seleção de fortes imagens totalmente em harmonia com o assunto, mas somente com crédito geral (sem especificar se de texto ou de ambos, texto e imagem).</p> <p>Embora muitas fotografias apareçam sem crédito do autor, notamos que na área do desporto isto apresenta-se de forma natural, com créditos no final das legendas, como o exemplo da página 23 em destaque.</p>	
<p>07.01.1990</p>	<p>Nesta edição dominical há o registro do suplemento Encontro (com 23x29,5 cm), do tamanho de uma revista, totalmente colorido e que faz parte do produto editorial do jornal. O jornal, propriamente dito, só leva as cores vermelha e azul na capa e contra-capas, e no miolo, das páginas 12 e 13 dos anúncios publicitários, embora as fotografias nestas páginas sejam mantidas a preto e branco.</p> <p>Com 56 páginas, o jornal parece não manter uma regra geral para os créditos fotográficos que podem aparecer ou não nas peças jornalísticas.</p> <p>O suplemento, ricamente colorido e com melhor qualidade de papel, apresenta em seu expediente o patamar de tiragem de 52.800 exemplares, uma produção editorial da Novosmeios Comunicação, que não pode ser vendida separadamente do jornal. Com 56 páginas, Encontro segue uma linha editorial mais jovial na qual as fotografias são distribuídas com graça e em harmonia com textos mais soltos e elaborados da área cultural, com</p>	<p>1990_14</p> <p>A</p> <p>1990_23</p>

	forte tendência ao culto do <i>glamour</i> fotojornalístico do <i>jetset</i> . Também não é <i>praxis</i> que os fotógrafos assinem suas peças no suplemento, juntamente com os jornalistas.	
03.10.1990	A queda do muro de Berlim, que sabemos ser um marco para a história mundial, registrou-se em toda a imprensa mundial pela sua importância e fomos verificar se encontrou espaço também no periódico nortenho, o que felizmente confirma-se que sim. Abrindo a capa do jornal ainda colorido somente nos títulos da primeira página e contra-capas, encontramos uma expressiva fotografia de dois personagens a evocar com as mãos um sinal de paz e amor. Nas internas, páginas 10 e 11, um retrato de Helmut Kohl e um plano americano das comemorações da queda do muro captadas num afetuoso abraço, mas o muro a ser derrubado não se vê em momento algum, o que poderia ter sido melhor explorado pela cobertura jornalística das agências Reuter/Lusa, enviada via telefoto, mais ainda nesta edição não é possível localizar os créditos dos fotógrafos no expediente. Notamos também na página 14, por exemplo, um certo desleixo na captação de imagens para ilustrar uma notícia sobre auto-estradas, com duas fotografias praticamente iguais e uma terceira e maior que poderia ter ilustrado sozinha a notícia, assinada pela jornalista mas não pelo fotojornalista, visto que as demais estão com péssima qualidade e não mostram nada de especial. A contra-capas também traz título em vermelho mas uma fotografia discutível para ilustrar a notícia sobre o aumento da gasolina, o que indica que o repórter poderia ter se esmerado melhor para conseguir uma imagem ao menos criativa. O expediente do jornal, que vem publicado no lado direito do rodapé da página 2 demonstra total descaso quanto ao crédito da equipa responsável pelo	<p>1990_24</p> <p>A</p> <p>1990_47</p>

	<p>jornal na categoria de jornalistas e fotojornalistas, pois inexistente, mas aponta a tiragem de 31.958 exemplares.</p> <p>Algumas notícias vêm com o crédito de seus autores, jornalistas, como as da página 5, 7, 14, 22, 24, 29,</p> <p>Fotojornalistas 15, 16, 26</p>	
14.10.1990	<p>Nesta edição dominical temos um jornal que abre com título em vermelho mas que traz fotos ainda em preto e branco, 44 páginas, trazendo o suplemento “Encontro” totalmente colorido, com tamanho 22,5x30 cm, “Cantinho do Nicolau”, encartado no miolo e com 4 páginas, a 135ª edição do suplemento “Comércio Externo”, também encartado no miolo do jornal e com 16 páginas, e, apesar da baixa qualidade de impressão (as fotos estão muito escuras, obra da Naveprinter, Indústria Gráfica do Norte e responsável pela impressão dos 31.956 exemplares), há uma variedade surpreendente de fotografias que acompanham as reportagens.</p> <p>Sob a direção de Manuel Pinto Teixeira, a edição não contempla seus autores em sua ficha técnica, mas em algumas reportagens especiais, como se observa ao folhear as páginas. Encontramos muitos retratos e fotos com planos gerais, sendo neste caso muitas destinadas a editoria de desporto, chegando a trazer até uma galeria de pessoas ligadas ao futebol português em uma notícia sobre a cimeira, na qual reproduzimos a seguir, sem, entretanto, trazer nenhuma novidade em termos de criatividade foto-jornalística, apenas o trivial.</p> <p>Sob a direção de Manuel Pinto Teixeira, produção editorial e criativa da Novosmeios-Comunicação, impressão da Divisão Gráfica de edições ASA e distribuição da Norpress – Sociedade Distribuidora de</p>	<p>1990_48</p> <p>A</p> <p>1990_79</p>

	<p>Jornais e Revistas Limitada, tendo como chefe de redação José Araújo e diretor gráfico Onofre Varela, a revista colorida traz sessões de entretenimento e bebe muito das fontes do jet-set nacional e internacional e impressão que deixa a desejar pela falta de qualidade na qual muitas fotos saem do registro e apresentam cores muito saturadas, com muitas sombras nos “bonecos”, o que já é responsabilidade dos fotojornalistas, infelizmente não creditados.</p> <p>Aqui encontramos também uma rica ilustração do cartoonista Onofre Varela, uma crítica sobre os descobrimentos que ocupa a página 15 inteira e realmente é o mais agradável à vista desta investigadora no que diz respeito ao pensamento crítico e à arte gráfica. Também outra charge que estampa a revista, de Zeferino Coelho, traz uma visão de Simão, o Cidadão, na qual cutuca o leitor no quesito coragem, na página 31. A paginação prioriza as fotografias, muitas delas produzidas especialmente para a revista, como se percebe.</p> <p>Aqui temos a exata noção de como um artista pode e deve influenciar uma produção editorial, apresentando uma rica edição com espaço para banda desenhada e muita arte entre os textos e fotografias. Reconhece-se nesta revista o cuidado em ilustrar sem poluir, o que é um dos requisitos para uma boa impressão a cores, como pode-se observar em algumas reproduções a seguir.</p>	
29.10.1990	<p>O interessante de qualificar e não quantificar uma análise de fotografias jornalísticas está justamente no facto de encontrar exemplos ímpares de boas e más imagens e reforçar o que já se abordou na parte teórica da tese. Nesta edição de segunda-feira, por exemplo, encontramos a incidência da fotografia que utiliza o recurso do olho de</p>	<p>1990_80</p> <p>A</p> <p>1990_88</p>

	<p>peixe, numa reportagem sobre o Brasil, na página 10 do caderno Reportagem, e um cartoon para ilustrar um artigo na secção Internacional que vem comprovar que na falta de fotografias, o cartoon faz a sua vez.</p>	
<p>1994</p> <p>Jun/Jul</p> <p>29 x41cm</p>		
<p>01.06.1994</p>	<p>Saltando para o ano em que o mercado disponibilizou os primeiros equipamentos digitais, nomeadamente no campeonato mundial de futebol que aconteceu em Junho e Julho de 1994, encontramos na cobertura do jornal alguns registos interessantes deste acontecimento e que revela a melhor qualidade no produto final de sua impressão, como pode ser conhecido. No que se refere aos estilos fotojornalísticos podemos notar que alguns profissionais estão bem alinhados com os assuntos abordados, outros talvez estivessem num nível de menor empenho em conseguir excelentes fotografias.</p> <p>Sob a direção de Alberto Carvalho, o jornal apresenta-se com um tamanho ainda mais reduzido em seu formato, agora com 29x41 cm, quase uma revista, entretanto, o jornal já apresenta fotografia colorida mas restrita à primeira página, sendo as demais em preto e branco. Em comparação com o período de 1990 observado, este de 1994 revela-se com mais fotografias em suas páginas internas.</p> <p>Mas se por um lado o jornal reduz seu tamanho, por outro observa-se, por exemplo e em contrapartida, que a edição reserva da página 21 a 28 espaço para informativo sobre a ampliação da cobertura do jornal em cidades da região,</p>	<p>1994_00</p> <p>A</p> <p>1994_07</p>

	com fotografias a ilustrarem os diversos pontos abordados, bem como suas lideranças. Ou seja, há aqui um paradoxo de ampliação de mercado com o formato mais reduzido do jornal em toda a sua história.	
18.06.1994	<p>Sob a direção de Alberto Carvalho, o jornal abre sua página com fotografias coloridas, uma das quais do mundial de futebol que sabe-se pelas referências de que foi um momento importante para o fotojornalismo devido a disponibilização de equipamentos digitais aos profissionais que iriam fazer a cobertura. Entretanto, as fotografias das páginas internas são mantidas a preto e branco, em sua maioria sem créditos, como pode ser observado nesta edição de sábado. A única exceção é na página 20, na qual uma fotografia de um jogador vem colorida.</p> <p>É bom destacar que esta análise pretende observar o conjunto fotográfico para demonstrar como o espaço era reduzido no que toca às imagens e para registrar também que inexistiam créditos de seus autores, nem na abertura do texto e nem no final das legendas. Esta deficiência obriga descartar a possibilidade de uma análise comparativa entre o trabalho de um repórter de outro, conforme previa-se inicialmente, antes de partir para a pesquisa de campo. Paralelamente não permite quantificar nem tão pouco traçar parâmetros de qualidade profissional das equipas de trabalho. No máximo podemos ter em anexo * uma análise de superfície dos períodos levantados neste estudo para indicar os picos de publicações foto-jornalísticas.</p>	<p>1994_08</p> <p>A</p> <p>1994_23</p>
29.06.1994	Nesta edição, observa-se que a cobertura do mundial de futebol ocupa três páginas internas do jornal, a saber a 24, 25 e 26, com apenas duas fotografias para ilustrar as	<p>1994_24</p> <p>a</p>

	notícias, o que demonstra uma certa contenção de publicações em larga escala como ocorreu em tempos passados e de outros acontecimentos relevantes.	1994_32
01.07.1994	Como se tem observado, neste período o jornal não apresenta grandes reportagens fotográficas e a imprensa vive momentos de impasses, ora revelados aqui através de notícias de Macau e Guiné Bissau. As coberturas locais são limitadas e em sua maioria não trazem imagens ilustrativas. Ao folhear o lote, percebe-se nitidamente que o produto está condensado em textos, diferente do que se observou em edições de anos anteriores, o que podemos entender através da pesquisa bibliográfica em que se afirmam que o jornal foi “desacelerando” e não acompanhava a evolução do sector. Nota-se também um certo descaso por parte de alguns repórteres que enquadram mal suas fotos e até mesmo sem uma linha de horizonte adequada aos olhos, como os três exemplos a seguir. O desporto que outrora também destacava muitas imagens para ilustrar suas reportagens agora está extremamente limitado, mas nota-se a qualidade da imagem que chega do mundial, através do registro de Diego Maradona em pleno jogo.	1994_33 A 1994_48
01.07.1994	Com uma edição de 40 páginas, formato reduzido, o jornal desta edição pretende exemplificar alguns pontos que se observam neste período, enxuto no que diz respeito à fotografia e no que diz respeito ao reconhecimento profissional através do crédito de seus autores, raramente efetuado. O crédito de uma agência de notícia, por exemplo (páginas 12, 14, 15), mesmo que apresente fotografia acompanhada do texto, não elucida o seu autor (nem de texto e nem de fotografia), o que pode representar uma <i>praxis</i> da empresa.	1994_49 a 1994_64

	<p>A primeira página é colorida, com duas fotografias que não encham os olhos do leitor, um maquinário e um monte com água, o que só se consegue perceber do que se trata a notícia ao ler o texto ou título pois não traz legendas.</p> <p>Nas páginas internas as fotografias voltam a preto e branco, que ilustram algumas das variadas reportagens locais, nacionais e internacionais, sendo 18 isentas totalmente delas. Nem mesmo a secção de desporto consegue emplacar mais fotografias que outras secções, muito pelo contrário, está reduzidíssima com relação a outros períodos do jornal. Mas traz nesta edição a valorização do repórter fotográfico da área, como pode ser visto na página 20, na qual, inclusive, referencia também o autor do texto no final da notícia.</p> <p>Na cobertura internacional, percebe-se que a qualidade das imagens chegam com boa resolução, sendo possível, a pegar um exemplo simples de textura, distinguir os músculos dos atletas através de uma perfeita exposição de luz, como sugerem as páginas 21 e 22, com planos inteiros de jogadores de seleções do mundial de futebol, a decorrer nos EUA.</p> <p>Outro aspecto observado nesta edição é o cuidado do jornal em trazer sempre em suas edições fotografias que resgatem a cultura portuguesa através de reportagens com ilustres fotografias, mesmo em tempo de aparente crise de imagens. Na página 30 temos um exemplo de uma panorâmica da Serra de Negrelos que se abre, ocupando um terço da página, cedendo espaço ainda para um detalhe de sua arquitetura, resistindo às lacunas que começam a surgir no jornal como um todo no que se</p>	
--	--	--

	refere a quantidade de fotografias publicadas.	
03.07.1994	<p>A edição de domingo, normalmente mais encorpada com reportagens especiais e, conseqüentemente, fotografias, apresenta 36 páginas, para além dos suplementos “Porque hoje é...Domingo”, com 20 páginas de mesmo tamanho que o jornal e encartado em seu miolo, a preto e branco (tendo em sua capa uma charge de página inteira), com exceção das páginas de 9 a 12, entretanto sem fotografias coloridas; e do suplemento especial sobre Vinhos, colorido e em papel mais nobre, medindo 21x29,5 cm, 16 páginas, com os devidos créditos em sua ficha técnica (sob a direção de Fernando Pereira Pinto), inclusive atestando sua paginação já na geração digital (ou eletrónica, como refere o suplemento).</p> <p>Para além de trazer um maior número de fotografias em sua edição dominical, o jornal valoriza também o fotojornalismo nos suplementos de forma caprichosa, abrindo fotografias de muito boa qualidade visual e técnica, reproduzindo autênticas obras de artistas, consolidando imagens únicas em assuntos bem elaborados, como trazemos como exemplo nas imagens a seguir.</p> <p>Esta edição já traz em suas páginas (capa, 32 e 33) fotografias coloridas na área do desporto, cotidiano e nacional, relevando o processo de impressão a cores que se instituiria a seguir de forma integral ao menos em algumas páginas, como poderemos verificar mais adiante. Apresentam neste exemplo fotografias com excelentes definições de cores.</p> <p>Como se pode constatar, o trabalho do suplemento Vinhos, nesta edição a destacar a Quinta da Avelada, mas</p>	<p>1994_65</p> <p>A</p> <p>1994_86</p>

	<p>não só, pois também apresenta imagens das caves do vinho de Vila Nova de Gaia, revela a olho nu a qualidade do trabalho autoral, neste caso, do repórter fotográfico Ricardo Pereira, com excelentes tomadas de várias partes de Portugal na cultura de uvas e no processo de produção do vinho, o que demonstra grande sensibilidade editorial no quesito histórico que o jornal representa para o País.</p> <p>O repórter não se intimida em percorrer vários estilos da fotografia jornalística, como pode-se constatar a seguir, indo do jogo de luzes e cores de apresentações públicas, arquiteturas, detalhes das caves de vinho, dos recantos da Quinta de Aveleda com tamanha sensibilidade profissional na escolha dos ângulos, luz, enquadramentos, chegando até a still photo (técnica muito utilizada na área de publicidade).</p>	
<p>17.07.1994</p>	<p>Com 36 páginas, esta edição dominical apresenta uma boa amostra do cuidado com as reportagens locais. O jornal abre sua página com duas fotografias coloridas. Nas páginas 9, 10, 11 e 12 apresenta uma espécie de caderno especial, Cantinho do Nicolau, colorido. A cor retorna nas páginas do desporto, nomeadamente na 22 e 23, mas apresenta cor fora do registro (borrada) e supersaturada em sua tonalidade.</p>	<p>1994_87 A 1994_110</p>
<p>18.07.1994</p>	<p>Nesta edição (36 páginas), dia em que notoriamente o Brasil classifica-se como tetracampeão do futebol mundial, temos um bom exemplo de como abrir uma capa do jornal com uma imagem de qualidade, que o repórter aqui consegue com maestria, num ângulo em que apresenta não só o personagem em foco, como identifica o local e está perfeitamente adequada ao título que a representa.</p>	<p>1994_111 A 1994_118</p>

	<p>Mais uma vez constata-se de que as fotografias coloridas estampam a primeira página e duas na área do desporto (24 e 25), além de alguns miolos de cadernos especiais, como o de economia nesta edição.</p> <p>No caderno de Economia (10 páginas), encartado no miolo do jornal, encontramos em plena edição de segunda-feira, uma reportagem que apresenta cinco fotografias coloridas dispostas em duas páginas que tratam do assunto “Transportes”. É notável a preocupação do repórter e apresentar fotografias com planos gerais e detalhes que fazem a diferença por sua qualidade observadora e perspicaz, como podemos ver a seguir.</p>	
19.07.1994	<p>A euforia do final do campeonato mundial de futebol e a vitória do Brasil pautam a primeira página desta edição, com destaque para uma imagem de brasileiros em plena comemoração pela conquista do tetra. O jornal reserva também, diria até de forma simpática, exclusivamente para as páginas 30 e 31 fotografias a cores do campeonato mundial com alguns momentos decisivos da vitória brasileira.</p>	<p>1994_119</p> <p>A</p> <p>1994_127</p>
<p>1996</p> <p>29 x41cm</p>		
28.01.1996	<p>Através dos registos teóricos apresentados nesta tese, abrimos esta edição para observar se há provas incidentes do teste que as agências noticiosas efetuaram com seus novos equipamentos durante a cobertura do <i>Super Bowl</i> e constatamos que não ocorre nenhum exemplo. Entretanto, encontramos uma edição de 36 páginas, sob a direção de Luís de Carvalho, que abre sua primeira página com fotos coloridas e nacionais, maior incidências de fotografias ilustrando as notícias das páginas internas, cor no caderno</p>	<p>1996_00</p> <p>A</p> <p>1996_03</p>

	<p>“Cantinho do Nicolau”, caderno de miolo com 4 páginas, e agora na contra-capa, o que não ocorria há dois anos, como observamos.</p>	
01.04.1996	<p>Õ lote de Abril não apresenta variações gritantes nem na diagramação e espaço reservado às fotografias e nem de tamanho. Com imagens bem cuidadas, a edição já apresenta fotografias coloridas na primeira página e contra-capa, em algumas internas também há incidência, como na seção de desporto (páginas 20 e 21 de uma edição de 40). Os créditos são devidamente aplicados em alguns trabalhos mais bem elaborados, tanto do autor do texto como do autor de imagem. Neste período, o jornal esteve sob a direção de Luis de Carvalho</p>	<p>1996_04 A 1996_10</p>
14.04.1996	<p>Ao folhear o lote de abril encontra-se um dado importante para apontar sobre a coleção integral dos exemplares do jornal <i>O Comércio do Porto</i> até aquele momento, que é doada à Biblioteca da FLUP (Faculdade de Letras da Universidade do Porto), bem como parte da coleção do do jornal <i>O Século</i>, numa iniciativa da Associação Comercial do Porto (ACP). A informação vem logo como chamada na primeira página e aparece em sua íntegra em parte da página 2. Aponta que a coleção completa dos exemplares do jornal <i>O Comércio do Porto</i>, em seus 142 anos, é entregue, mediante a assinatura de contrato de depósito, já a do então extinto jornal <i>O Século</i> (1948 a 1975) não é entregue em sua totalidade. Uma reportagem especial da seção de Regiões apresenta duas páginas (6 e 7) sobre a ria de Aveiro e quatro fotos de bom tamanho para ilustrar, assinada pelo fotojornalista Nuno Marques. Não se percebe nenhuma abordagem diferente da comumente utilizada pelo clássico do fotojornalismo. Na página 27 são conhecidos os “óscars” do jornalismo</p>	<p>1996_11 A 1996_18</p>

	português através de um cobertura da entrega do prêmio conferido pelo Clube de Jornalistas do Porto, com a presença do então presidente da República Jorge Sampaio. Na área de fotojornalismo o prêmio é destinado a Paulo Teixeira da Silva (Desporto) e Fernando Veludo, com o galardão Platão Mendes.	
26.04.1996	Esta edição não apresenta várias fotografias de arquivo para ilustrar as notícias, e algumas inéditas, como a de Ricardo Pereira que flagrou os festejos do 25 de Abril pelos membros do Núcleo do Porto da União dos Resistentes Antifascistas Portugueses, em frente ao edifício da ex-PIDE&DGS, agora Museu Militar. Nota-se entretanto ser um período econômico no que diz respeito a utilização de fotografias, até mesmo na seção de desporto, por exemplo, na edição deste dia só trazia três imagens.	1996_19 A 1996_20
30.04.1996	Esta edição não apresenta nenhuma alteração na linha editorial do fotojornalismo, trazendo muitas imagens de arquivo e pouca criatividade na elaboração das coberturas do dia a dia. Comparativamente a outros anos estudados, este é um dos mais fracos em termos de disponibilidade tecnológica e mau aproveitamento de suas potencialidades.	1996_21
1998		
01.04.1998	Sob a direção interina de Luís de Carvalho, encontramos uma edição que ainda em 1998 trazia apenas as primeiras páginas com fotografias coloridas e a maioria das internas a preto e branco, destacando-se as coloridas para a seção de desporto (nesta edição, fotos a cores nas páginas 20 e 21), entretanto com melhor qualidade de impressão e técnica em suas 40 páginas.	1998_00 A 1998_05

	<p>O que temos de avanço nesta direção interina é a creditação dos profissionais da imprensa, devidamente identificados na ficha técnica (página 17), tendo como coordenador do departamento fotojornalístico José Albino e equipa formada por Ângela Velhote, António Fernandes e Ricardo Pereira. A chefia de redação apresenta vários profissionais: Luís de Carvalho, Fernando Norton de Matos e Paulo Tavares (chefe de redação-adjunto). A ficha não traz mais a tiragem do jornal, o que fica difícil precisar para quantos leitores o jornal se dirigia.</p>	
05.04.1998	<p>Nesta edição encontramos uma notícia acompanhada de fotografia de Arons de Carvalho (então Secretário de Estado da Comunicação Social) diante da entrega dos prêmios do Clube de Jornalistas de Braga. A notícia chama a atenção para o novo estatuto profissional da categoria (o então vigente data de 1979), anunciado para breve e que contempla os direitos e deveres dos jornalistas. Entre os vencedores do prêmio conhece-se a distinção de José Campinho, do Jornal <i>O Comércio do Porto</i>, entre outros. “Simbolicamente, foi ainda atribuído ao jornalista José Carlos Pereira, da revista <i>Contra Capa</i>, o prêmio de fotojornalismo patrocinado pelo Montepio Geral na edição passada dos prêmios do CJB”. Já nesta altura, os jornalistas lutavam também por mais reconhecimento nas regiões do País, como por exemplo, o Minho.</p> <p>As páginas coloridas desta edição estão destinadas ao suplemento “Cantinho do Nicolau”, no miolo do jornal e na contra-capas, com dois retratos inseridos em artigos, e uma banda desenhada assinada por José Sarmiento.</p>	<p>1998_06</p> <p>A</p> <p>1998_15</p>
21.05.1998	<p>Na expectativa de reunir amostras de grandes coberturas foto-jornalísticas do jornal <i>O Comércio do Porto</i>, abre-se</p>	<p>1998_16</p>

	<p>esta edição para observar como portou-se diante de um grande evento internacional sediado em Portugal em 1998, a Expo 98, realizada em Lisboa entre Maio e Setembro deste ano, totalizando 132 dias de exposição.</p> <p>O jornal apresenta uma excelente qualidade de impressão e fotografias coloridas na capa, contra-capas, e nas internas 20 e 21, secção “Estrangeiro”. As notícias deixam de ser assinadas (texto e foto) e o crédito passa a estar presente somente no expediente do jornal, a ficha técnica está disponível na página 19 e traz como diretor Luís de Carvalho, com fotografias de José Albino (coordenador), Angela Velhote, Antonio Fernandes e Ricardo Pereira.</p> <p>A edição não carrega nas imagens, mas em textos e nem por isso está maçante porque apresenta uma excelente diagramação das páginas e fotografias com qualidade técnica. A cobertura da Expo 98 ocupa a chamada da primeira página e integralmente as páginas 12 a 15.</p> <p>A acreditação da imprensa não esteve por menos: cerca de 3.700 jornalistas de todo o mundo solicitaram autorização para coberturas. O jornal confirma em box da página 15 que foram exatos 3.691 jornalistas sendo 1.297 estrangeiros provenientes de 40 países. “Em relação à vasta equipa de jornalistas portugueses, ao todo estão acreditados 2.100 jornalistas, repórteres fotográficos, técnicos, assistentes de produção e outros profissionais da comunicação social”.</p> <p>Na esfera local, temos um montante considerável de solicitações, o que comprova que o setor vivia um tempo de abundância no mercado editorial. Partindo para a análise das fotografias publicadas, tem-se na capa uma</p>	<p>A</p> <p>1998_31</p>
--	---	---------------------------------------

	<p>geral do Aquário Marinho no pano de fundo e uma escultura como primeiro plano, revelando assim um adequado ângulo do local a ser inaugurado neste dia, juntamente com o evento de envergadura internacional.</p> <p>Na página 12, a notícia é aberta com uma grande panorâmica de um dos pavilhões com um extremo bom gosto na escolha do ângulo, o que revela o profissionalismo em apresentar uma imagem bem cuidada. A página 13 avança para vias de acesso à Expo, trazendo um flagrante de um local ainda em obras, que preenche literalmente o objetivo da pauta.</p> <p>Aberta oficialmente neste dia, mas ao público somente no dia seguinte, 22 de Maio, a página 14 já revela algumas das surpresas que o público se depararia por ocasião de sua visita, os olharapos. Para ilustrar as notícias das páginas 14 e 15, o jornal opta por apresentar dois retratos de personalidades ligadas ao ousado projeto, como a de Antonio Mega Ferreira e Torres Campos, também de extrema qualidade profissional.</p>	
<p>22.05.1998</p>	<p>Ao conhecer-se que a Expo 98 foi oficialmente aberta no dia 21 de maio de 1998 e ao público no dia 22 de Maio, reúne-se aqui mais uma amostra da cobertura que finalmente acontece em meio às inúmeras atividades disponíveis na agenda e que apresentam por si só um grande desafio à agilidade foto-jornalística.</p> <p>O leitor recebe um grande impacto da cobertura do evento logo na primeira página que é quase toda ocupada por uma imensa fotografia do público presente ao evento, mas pode frustrá-lo ao folhear as páginas internas, da 11 a 15 pois não apresentam uma cobertura à altura do evento. O jornal centra-se nas figuras principais da abertura oficial,</p>	<p>1998_32</p> <p>A</p> <p>1998_40</p>

revelando assim um plano americano que foca o presidente Jorge Sampaio ao lado de um casal convidado na página 11, repetindo o mesmo enfoque jornalístico na página 12, ao apresentar o mesmo presidente desta vez ao lado do então presidente do Brasil (Fernando Henrique Cardoso) e sua esposa, que possivelmente também ocorreu no mesmo momento da abertura oficial.

A página 13 traz uma fotografia panorâmica da área de alimentação da Expo 98 e uma legenda que nada tem a ver com a imagem: “Antes do jantar, o casal Soares, acompanhados por Diogo e Maria José Freitas do Amaral, admirou o recinto (foto Ramiro de Jesus). Onde estão os casais a admirarem o recinto? E nesta linha questiona-se aqui, quem é Ramiro de Jesus? Oficialmente não está creditado na ficha técnica do jornal por isso desconhece-se a sua origem. A fotografia não é nada de especial, qualquer pessoa poderia ter feito igual, com o mesmo ângulo pois não revela nenhuma criatividade na sua captação.

A página 14 intitulada “Visões da Expo” apresenta quatro fotografias panorâmicas do local em diversos pontos e uma de plano mais fechado focando a torre Vasco da Gama. Pelo intertítulo conhece-se o seu autor, novamente assinado por Ramiro de Jesus. O mesmo autor assina também a única fotografia da página 15 na qual apresenta o público mas que não possui um bom enquadramento ou qualquer indicação criativa. Diante da informação de que o evento apresentava só no grande palco mais de um espetáculo por hora, e na agenda do primeira dia de abertura ao público aconteceria seis grandes apresentações, aliados aos pavilhões distribuídos nos mais de 60 hectares de área, questiona-se aqui a eficiência de

	<p>uma cobertura foto-jornalística que deveria ser digna de pontos fortes mas que infelizmente não se efetivou.</p> <p>Comparativamente a cobertura por ocasião da visita ao Papa a Portugal, nota-se visivelmente que as prioridades do jornal não estavam fortemente focadas para o público em geral, mas para pequenos apreciadores de personalidades VIPs.</p>	
30.09.1998	<p>Saltando para o encerramento da Expo 98, volta-se a observar a cobertura foto-jornalística após 132 dias de duração do megaevento. Já na primeira página não há nenhuma fotografia junto ao tímido título de chamada para a notícia na página 13. O encerramento do evento que movimentou os setores do país, como turismo, educação (visita de estudos), serviços e uma diversidade de eventos culturais apresenta pequena reportagem que, supostamente, parece valer-se de fotografias de arquivo pois não apresentam legendas e podem ter sido tiradas em qualquer altura do evento. A escolha do editor focou-se em uma geral da área de lazer, em frente ao setor de alimentação, uma geral do vulcão de água na área externa dos pavilhões, um flagrante de um olharopo e uma fachada de uma arquitetura que não se percebe o porque de ali estar, a não ser se ler o texto, pois não há referência alguma como a indispensável legenda.</p>	<p>1998_41</p> <p>A</p> <p>1998_43</p>
<p>2001</p> <p>28,5x40cm</p> <p>tablóide</p>	<p>De acordo com levantamentos da história do jornal, consta sua venda no dia 21 de Novembro de 2001 ao grupo espanhol Prensa Ibérica, detentor do título até o presente momento, mesmo após o fecho do jornal em 2005.</p>	
<p>Lote de</p> <p>Outubro</p>		

23.10.2001	<p>O jornal apresenta uma linha editorial enxuta na área do fotojornalismo, como se observa nesta edição que trata de uma cobertura especial sobre um grande temporal vivido no Norte do País. Com as primeiras cinco páginas dedicadas à catástrofe, o jornal apresenta fotografias que revelam os estragos em diversos pontos, como a ribeira, os trilhos do metro, a cheia em estabelecimentos da baixa, o avanço das águas nas marginais e até mesmo o estrago olfativo de hidrocarburetos espalhados pela chuva. Surpreende o cuidado também das demais fotografias que ilustram as notícias ao longo das 44 páginas desta edição, com destaque para um ângulo certo de Luis Costa Carvalho, na página 10 e que traz no foco central caloiros à serenata.</p>	<p>2001_00</p> <p>A</p> <p>2001_05</p>
26.10.2001	<p>A edição do jornal que traz 40 páginas apresenta uma variedade de fotografias de uma equipa que se esmera em cobrir as mais rotineiras pautas do dia, como a imagem do elétrico, captada por Pedro Granadeiro e que apresenta grande criatividade na escolha do ângulo, da abordagem do tema e do equilíbrio de brancos, resultado numa belíssima composição foto-jornalística. O jornal apresenta também um tímido suplemento especial com 4 páginas sobre o tema da Água, apresentando no conjunto três fotografias distintas sobre uma exposição patente no Porto.</p>	<p>2001_06</p> <p>A</p> <p>2001_12</p>
28.10.2001	<p>Esta edição conta com uma produção fotográfica pertinente ao melhor do que há no fotojornalismo digital, com imagens bem cuidadas, num equilíbrio de textos e imagens agradáveis ao olhar humano. Pode-se considerar que neste período e através da observação deste lote, o jornal trilhava um bom caminho em termos de fotojornalismo ativo, sendo indiscutível a qualidade de</p>	<p>2001_13</p> <p>A</p> <p>2001_16</p>

	seus profissionais no empenho das notícias a retratar.	
Lote de Novembro	Na consulta a este lote, consta no Arquivo Municipal de Gaia apenas os exemplares do dia 22 de Novembro em diante, até dia 30, que encerra o mês. Desconhece-se a razão pela qual os números anteriores a 21 de Novembro não estejam na caixa do respectivo mês e na qual estão acomodados os exemplares. Foi possível localizar os jornais anteriores na Biblioteca Municipal do Porto, em perfeito estado de conservação e passível de consulta.	
22.11.2001	Assina como diretor interino António Soares, na edição do primeiro dia em que o jornal oficialmente passa a pertencer aos novos proprietários, nomeadamente integrantes do Grupo Prensa Ibérica. Entretanto talvez por ainda estar a ajustar os devidos créditos a empresa, no que diz respeito à ficha técnica, nota-se na página 16 que o título ainda está sob gestão da GildaPress – Gestão Editorial, S.A., tendo Gilda Quintas e Casimiro Teixeira, no Conselho de Administração. Não consta, entretanto, os créditos dos trabalhadores de outras áreas, como é de praxe ser publicado, ainda mais nesta altura. O jornal não apresenta nem sequer um editorial para explicar aos leitores sobre a mudança de proprietários. Nesta edição destacam-se os principais fotojornalistas que fizeram parte dos últimos anos de jornal nas bancas. Luis Costa Carvalho, Pedro Granadeiro, Ricardo Meireles, Jorge Miguel Gonçalves, Hugo Delgado, entre outros, com trabalhos excepcionais no cotidiano do jornal.	2001_17 a 2001_35
23.11.2001	Nesta edição, o jornal já apresenta uma ficha técnica mais encorpada, com os devidos créditos aos profissionais, entre eles os da redação, edição, revisão, fotografia, secções, agenda, publicações especiais, serviços de apoio, produção e inclusive correspondentes de Aveiro, Braga,	2001_36 A 2001_38

	Bragança, Chaves, Coimbra, Famalicão e Santo Tirso, Guimarães, Lisboa, São João da Madeira, Vale do Sousa, Viana do Castelo, Vale do Tâmega, Ponte de Lima, Viseu, além de colaboradores. No registo o capital social está apontado com o valor de 300.000 euros, ainda sob o domínio da Gilda Press (acionistas com mais de 10% do capital social).	
24.11.2001	Talvez por estar num momento de transição, a ficha técnica do jornal continua a variar de dia para dia, nesta edição, repete o texto do dia 22, desconsiderando todos os demais empregados creditados no dia anterior, dia 23 de Novembro. A edição traz fotos de muito boa qualidade em termos de fotojornalismo, com os créditos dos respectivos autores logo ao lado do fio da imagem. É interessante apontar uma foto que apresenta um salto na criatividade para tratar de um assunto tão banal quanto o aumento do preço dos combustíveis, em que anteriormente não obteve grande empenho do repórter, mas que nesta edição ganha a sua graça, publicada na página 19, de autoria de Luis Costa Carvalho. Até dia 30 deste mês o jornal continua a publicar uma ficha técnica reduzidíssima, ainda sob a gestão de GildaPress. É de se observar que a falta de um editorial que participe o leitor sobre as altas mudanças que estavam a ocorrer no jornal tenham sido omitidas ao longo destes dias observados, uma vez que sempre e até o momento, alterações como esta eram, no passado, alvo de esclarecimentos e transparência para o leitor, o que nesta avaliação causa certa inquietação quanto às razões do silêncio. Não se nota, entretanto, alterações aparentes ao nível editorial e gráfico da gestão anterior.	2001_39 A 2001_43
25.11.2001	Nesta edição encontramos um bom exemplo de como o	2001_44

	<p>fotojornalista – neste caso, Hugo Calçada, pode encontrar formas de tratar um tema delicado, como o alcoolismo, sem valer-se da manipulação da imagem. O contra luz de um humano a beber um cálice de bebida o preserva de ser reconhecido e é a principal imagem da notícia “Vidas medidas aos copos”, que também apresenta mais duas opções mas desta vez sem recurso algum para ocultar as fontes, que se identificam.</p>	
26.11.2001	<p>Mais um exemplo de preservação da fonte é encontrado nesta edição, na página 3, quando a repórter fotográfica Ana Pereira vale-se da mão da entrevistada para lhe ocultar a face, o que preserva sua identificação a grosso modo, e numa outra imagem, deixando apenas parte do rosto à mostra de outro entrevistado sem identificação.</p>	2001_45
2003 29x40 cm	<p>Obs: observação pertinente aos suplementos avulsos do jornal durante o mês corrido.</p>	
01.10.2003	<p>Em Outubro de 2003, o jornal era dirigido interinamente por Fátima Dias Iken, e neste dia 1º anuncia a sua saída. O CP era vendido na banca ao preço de 0,60 € e especificamente nesta edição publicava 44 páginas, com formato de 29x40 cm, capa colorida e fotografias (sem crédito dos autores). Acrescido de um suplemento interno de Desporto, com 12 páginas (numeradas em algarismos romanos) e suplemento avulso com 24 páginas sobre o Dia Internacional do Idoso, tamanho 21x29,5 cm; , sob a editoria de Carlos Pontes, Miguel Soares e Virgínia Capoto.</p> <p>A edição traz fotografias coloridas na capa e páginas 2, 13, 14, 15, 16, 29, 30, 32, 43, 44, V, VI, VII, VIII, assinada pelos fotojornalistas Jorge Miguel Gonçalves, Luis Costa Carvalho e Ricardo Meireles. A qualidade de</p>	<p>2003_00 a 2003_11</p>

	<p>impressão, por sua vez, traz um exemplar com a página 2 fora de registro.</p> <p>O suplemento especial sobre Idosos traz ficha técnica, embora não esteja creditado os autores das fotografias, apenas nas páginas 20 e 24, assinadas por M.S. Apresenta retratos, ambientes, ações de trabalho, convívio, lazer, desporto e a condição de solidão que enfrentam, o que resulta bem a foto-reportagem de uma maneira geral.</p>	
02.10.2003	<p>O jornal circula sob a nova direção do jornalista Rogério Gomes e já há créditos das fotografias logo na primeira página desta edição. O editorial na contra-capa é repectivo à nova gestão e traz um coluna assinada por Rogério Gomes, com fotografia de Ricardo Meireles. O retorno de Rogério Gomes ao jornal acontece de maneira distinta de sua primeira experiência como funcionário da empresa, na década de 80 quando desenvolvia somente a função de chefe de redação.</p> <p>Ao folhear o lote de Outubro não se percebem consideráveis mudanças, o que demonstra que a linha editorial não foi alterada e manteve-se a mesma até aquele momento.</p>	<p>2003_12</p> <p>a</p> <p>2003_16</p>
01.12.2003	<p>Objetivando encontrar elementos para análise da terceira revolução no fotojornalismo vivenciado no jornal <i>O Comércio do Porto</i>, tem-se neste lote a constatação de um salto qualitativo na produção de fotografias jornalísticas e publicação em maior quantidade de páginas de fotografias coloridas, entretanto, a grande parte do jornal ainda é restrita a reproduções de fotografias em preto e branco.</p> <p>A primeira edição do mês com formato de 28,5 x 40 cm apresenta fotografias coloridas na capa e em algumas internas, não só destinada ao desporto como também para</p>	<p>2003_17</p> <p>A</p> <p>2003_50</p>

	<p>a Cultura. As fotografias estão assinadas sempre no canto superior direito das mesmas e encontra-se grande amostra de agências, fotojornalistas da casa e de arquivo e referência do autor, outras somente identificadas como arquivo.</p> <p>Editorialmente o jornal tem como notícia principal o sorteio do Campeonato da Europa Portugal'2004, em futebol e dispensa reportagens especiais das páginas 2 a 5, com fotografia colorida na 2 e em preto e branco nas demais. Curiosamente as fotografias desta cobertura são todas de agências de notícias, não tendo uma sequer do próprio jornal.</p> <p>Uma vez que o desporto sempre foi uma boa aposta do jornal <i>O Comércio do Porto</i>, é de se estranhar que diante de um acontecimento desta envergadura, apareçam apenas fotografias de agências. O que faz pensar quais eram os contornos que o departamento fotográfico estivessem vivenciando. O expediente comprova a reduzida equipa de fotografia composta por Jorge Miguel Gonçalves, Luis Costa Carvalho e Ricardo Meireles, sob a direção geral de Antonio Matos, diretoria de Rogério Gomes.</p> <p>A nível de ficha técnica observa que o jornal apresenta nesta edição um número considerável de editores chefes (4), redatores (16) e colaboradores (32), repórteres fotográficos (3), para uma tiragem de 30 mil exemplares com 44 páginas mais 12 do suplemento de Desporto.</p> <p>Suplemento da edição 75</p> <p>Logo ao abrir o lote de Dezembro de 2003 encontra-se um suplemento (revista) especial do jornal produzido por ocasião da Super Liga e Liga de Honra (Futebol)</p>	
--	--	--

	<p>2003/2004 e que sabe-se na impressão que pertence à edição de número 75 e não pode ser vendida separadamente, embora este número não tenha sido encontrado porque o lote de Dezembro de 2003 começa na edição de nº 183 e termina de nº 213.</p> <p>Trata-se de uma revista com 32 páginas, com medida de 21x29,5 cm, impressa em papel couché e totalmente colorida, com fotografias de qualidade profissional nos artigos dos clubes portugueses e notícias do desporto, todas assinadas por fotojornalistas das agências Lusa e ASF. Não se encontra expediente na revista que possa apontar os créditos a equipa responsável por sua produção, nem se conhece a autoria dos textos.</p>	
<p>07.12.2003</p>	<p>A edição de domingo está encorpada, com 48 páginas, mais 32 do suplemento “Metro do Porto”, mais 8 do suplemento de “Desporto” que recebe numeração romana e mais 8 do suplemento “Navegação e Transportes” que também apresenta numeração própria para o caderno. Para além da capa e contra-capas, o jornal traz outras páginas internas a cores, a saber (e sem considerar as de anúncios): 14, 16, III, V, VI, 34 e 35, totalizando 9 páginas de conteúdo jornalístico com impressão a cores.</p> <p>É discutível a escolha do editor ao dispensar quatro páginas de um assunto, na secção Porto Metropolitano, com cinco fotografias do mesmo personagem entrevistado, o então presidente da Câmara Municipal de Vila do Conde. São retratos muito bem conseguidos, ora em plano americano ora em plano fechado e ora em close, mas será que não enfada ver a mesma pessoa em tantas páginas? Não há alternativas para compor uma reportagem especial de entrevista para além de repetir imagens muito semelhantes do entrevistado? Embora esta</p>	<p>2003_51</p> <p>A</p> <p>2003_83</p>

	<p>seja uma das práticas mais comuns na área de edição para o estilo entrevista, pode-se dizer que também é uma excelente oportunidade do próprio profissional destacado para cobrir o assunto puxar um pouco para a criatividade. Aqui até consegue, o que não se pode negar, há qualidade na escolha dos ângulos e expressões, mas não deixa de ser massante.</p> <p>Ao olhar para o conjunto de autores das fotografias, nota-se nitidamente o talento de Pedro Granadeiro, Luis Costa Carvalho e Paulo Freitas com fotos bem elaboradas em termos de ângulo e enfoque do assunto, para além de ilustrações de José Reisinho (que só nesta edição assina dois desenhos ilustrativos de notícias).</p> <p>No caderno especial do Metro do Porto, o fotojornalista Ricardo Meireles, que assina a maioria das fotografias produzidas, revela-se extremamente atento às pautas e apresenta uma variedade de tomadas nas quais aproveita de sua criatividade e oferece ao leitor um leque de estilos e enquadramentos muito bem conseguidos, o que já não acontece no caderno de Navegação e Transporte e nem se pode conhecer quem assina as quase idênticas fotografias ilustrativas.</p>	
<p>09.12.2003</p>	<p>O lote de Dezembro de 2003 está recheado com suplementos avulsos, podendo ser possível perceber a linha editorial do jornal para além da cobertura diária. E, paralelamente, perceber o nível profissional dos fotojornalistas em suas pautas especiais. Nesta edição, em particular, não se percebe nada de extraordinário em termos criativos do fotojornalismo no suplemento “Patologia e Reabilitação de Edifícios”, com 16 páginas totalmente coloridas em papel couché de boa qualidade. Está bem cuidado, com enfoques em fachadas de edifícios</p>	<p>2003_84</p> <p>A</p> <p>2003_90</p>

	<p>e retrato em plano americano na entrevista. O exemplar do jornal em si já traz uma espetacular fotografia na capa, sobre um prédio desabado no Porto. O repórter, neste caso Jorge Miguel Gonçalves, teve o cuidado em se posicionar em um local acima do prédio e pegou um ângulo privilegiado do objeto da matéria, prosseguindo na página seguinte, de número 2, um detalhe mais aproximado do objeto, o que resulta em uma cobertura curta e eficaz. Também assinala que este período, o crédito fotográfico já era tratado com maior seriedade e respeito ao trabalho dos profissionais, levando sempre sua assinatura no canto superior direito da foto publicada.</p>	
<p>11.12.2003</p>	<p>O suplemento avulso desta edição, colorido e também com 16 páginas, aborda o tema “Dependências”. Tratado como “dossier”, o suplemento está ricamente explorado com retratos de entrevistados, em plano americano mas com enfoque criativo, close, perfil, mapa ilustrativo. É uma pena a ficha técnica não vir com o fotojornalista responsável, o que subentende-se que ou o trabalho ficou por conta do único profissional da redação, jornalista Maria Gomes Coelho, ou da produção.</p> <p>Na edição normal, o jornal traz também ilustração de Rui Reinho para compor o entendimento de uma notícia da área de polícia. A charge de F’Santos é publicada na página 19, de Opinião e faz dura crítica à exposição de urânio e suas vítimas na Bósnia. Na página 20, uma fotografia que chama a atenção é de policiais de costas para a via pública, mas o título anuncia que há novo comandante na Brigada de Trânsito da GNR, o que não condiz exatamente com a pauta, mas que pode ser compreendida, entrelinhas, na maneira de apresentar uma imagem quase neutra e icônica quando não se tem a foto</p>	<p>2003_91</p> <p>A</p> <p>2003_112</p>

	<p>adequada da cobertura. O engraçado é levar o crédito da Lusa, nem o jornal e nem a agência tinham a foto do novo comandante. Ainda nesta edição pode-se confirmar o grande espaço que o fotojornalismo encontra neste período na área de Cultura, como podem ser observados os exemplos a seguir, até com direito a páginas coloridas, o que anteriormente não ocupava a totalidade de suas páginas.</p> <p>Aliás, é bom destacar que a edição do jornal nunca esteve com tantas páginas coloridas em seu interior, como se observa nesta edição. Das 48 páginas, mais 8 de Desporto com numeração romana, levam impressão a cores a capa e a contra-capas, além das páginas 2, 13, 14, 16, IV, V e VI, 33, 34 , das respectivas seções: Destaque, Porto Metropolitano, Regiões, Desporto, Cultura) e as demais continuam com o mesmo no padrão a branco e preto.</p>	
<p>14.12.2003</p>	<p>Uma das apostas do jornal <i>O Comércio do Porto</i>, como observa-se claramente ao pesquisar as edições finais, reside na oferta de produtos editoriais exclusivos, em menor formato e impresso em papel couché, que vão sendo inseridos com certa periodicidade como suplementos, e impressos a cores. O que entende-se ser a tradicional escolha da direção em manter as diretrizes de apresentar um jornal com algumas nuances de cor e não em toda a sua edição, o que acredita-se ser provavelmente pelo custo da produção a cores ser mais alto. É de conhecimento este ser um período de crescente crise para o setor da comunicação, com o surgimento de diversos periódicos, de distribuição gratuita, em formato <i>online</i>.</p> <p>Nesta edição, o que constata-se é que suas 52 páginas, acrescidas dos suplementos, o “Navegações & Transportes”, com 8 fotos, “Desporto”, com 12 e</p>	<p>2003_113</p> <p>A</p> <p>2003_144</p>

	<p>“Prazeres da Vida”, com 16 páginas apresentam um leque de assuntos variados.</p> <p>A qualidade foto-jornalística desta edição é consideravelmente superior aos períodos que o jornal vivenciou anteriormente e que nomeadamente foram alvos desta pesquisa e estudo, entretanto, assim como observam-se excelentes fotografias também notam-se algumas claramente desconexas com os estilos até então explorados, e que não resultam como ícones do fotojornalismo.</p> <p>Na reportagem principal da edição, disposta nas páginas 2 a 5, secção “Destaque” e que trata do tema sobre a Educação Especial, a cobertura fotográfica faz jus à pauta, revelando imagens que, sem sombra de dúvidas, causam impacto e mechem com emoção do leitor, de autoria de Humberto Almendra.</p> <p>O enquadramento que parece ter pretendido ser criativo mas que não resultou bem está exemplificado na página 18, da secção Regiões, de autoria de Lume Felix. Este tipo de estilo, de entortar a foto, requer exato conhecimento técnico para ousar boas fotografias, principalmente na área jornalística, o que, infelizmente, nem todo fotógrafo consegue e como é o caso aqui.</p> <p>Na página 19 e ainda na secção “Regiões” é possível reconhecer através dos créditos de autor, que o jornal já apresentava jornalistas multimídias, pois Miguel Angelo assina texto e foto de tema sobre Paços de Ferreira. A fotografia é outro bom exemplo de que o fotojornalista precisa ser criativo, mas não abusivo em seu enfoque. Colocar o objeto da notícia de maneira irreal não condiz com as bases do fotojornalismo, que primam por imagens</p>	
--	--	--

	<p>o mais próximas da realidade aparente.</p> <p>O repórter fotográfico Pedro Granadeiro percebe melhor sobre a criatividade e ousadia foto-jornalística sem ferir seus princípios, como apresenta-se o exemplo da página 30, da secção de Cultura. Aliás e é bom destacar aqui que, embora o Desporto possa ter sido uma das editoriais com mais espaço no jornal, em termos de autoria, perdeu em grande escala os fotojornalistas da casa, dando lugar os monstros sagrados das agências.</p> <p>É possível comprovar nesta edição o apoio a novas iniciativas do setor, como o lançamento da fotobiografia da jornalista Helena Vaz da Silva (falecida em 12 de Agosto de 2002, aos 63 anos), através dos investigadores sociais Edgar Morim e Eduardo Lourenço, que foi lançado na Fundação Calouste Gulbenkian, de autoria de Alberto Vaz da Silva e Fernando Dacosta. Infelizmente a notícia da página 31 não traz nenhuma imagem da fotobiografia e nem outra.</p> <p>O suplemento “Navegações & Transportes” apresenta fotografias coloridas, entretanto poderia ter explorado mais o potencial destas áreas, visto que o Porto é uma cidade portuária, com rio e mar. Apresenta fotos apenas nas três primeiras páginas, sendo as demais destinadas a anúncios publicitários.</p> <p>O suplemento “Prazeres da Vida” é de muito bom gosto em termos visuais pois apresenta diagramação que valoriza as fotografias, principalmente na capa, nomeadamente aberta com um retrato moderno e forte apelo que o estilo glamouroso provoca. Editorialmente assinada pelo “Departamento de Publicações Especiais” e com um corpo de 5 redatores chega a ser um fiel retrato</p>	
--	--	--

	da imprensa cor-de-rosa, com direito a entrevista com modelos, coberturas de festas, notícias de lojas de decoração, receitas da culinária portuguesa, indicações turística entre outras temáticas do gênero. Infelizmente não há indicações dos autores das imagens.	
15.12.2003	O dia em que a mídia impressa saía com a manchete da captura de Saddam Houssein, uma segunda-feira, o jornal <i>O Comércio do Porto</i> era apresentado em 44 páginas, contrapondo o noticiário internacional com imagens mais amenas e nem menos de forte impacto com a cobertura local. Na secção “Porto Metropolitano”, página 6, abre uma fantástica fotografia de Pedro Granadeiro à altura da notícia que a sustenta, o recorde de Pais Natal que consagra o desfile do Porto no Guinness Book, como o maior gênero a nível mundial. Em menor escala, outra excelente fotografia do mesmo autor traz o presidente da Câmara do Porto em plena comemoração e entre os adeptos, com criativo enfoque e escolha de foco, centrado no político. A mesma secção ainda apresenta outras fotos de qualidade acrescida que podem ser observadas nas páginas 8 e 9, uma por uma boa escolha de momento, já que a notícia era um cão adestrado, realizada por Humberto Almendra, e outra de espetáculo de dança que vale-se e bem do aproveitamento do movimento, de autoria de Fernando Fontes. No mesmo estilo utilizado por Granadeiro, Ricardo Meireles não deixa por menos e apresenta uma fotografia de uma cobertura de evento da Cruz Vermelha, desfocando o primeiro plano e fechando o foco no centro, em apenas um personagem.	2003_145 A 2003_153
19.12.2003	Esta edição de sexta-feira apresenta novamente um caderno especial, ou suplemento, desta vez sobre a Foz do Porto, também em formato menor que o jornal e em papel	2003_154 A

	<p>couché. As 24 páginas do suplemento são coloridas e a linha editorial segue um roteiro de gastronomia, clínicas, galerias de arte, academias de ginástica, clube de tênis, lojas tradicionais, serviços de estética,</p> <p>Na edição normal do jornal encontra-se um registro muito interessante em termos de bastidores da equipa que se reúne para um jantar de final de ano e aparecem flagrados em diversas fotografias que estampam toda a página 55 (a edição vem com 56 páginas), totalmente coloridas. Jovens de vários departamentos estão em clima de descontração e contam com a presença dos representantes do Grupo Prensa Ibérica, Carlos Fernandes Pato, do Conselho de Gerência e Orlando Santana, delegado-geral e da diretoria, composta por Antonio Matos e Rogério Gomes. O local escolhido foi o Tromba Rija, em Vila Nova de Gaia e esticou para o Batô, em Leça da Palmeira (Matosinhos).</p>	<p>2003_160</p>
<p>21.12.2003</p>	<p>A edição de 60 páginas traz alguns suplementos internos de igual formato que o jornal, como “Navegação e Transportes” , (8 páginas coloridas), “Especial de Natal” (4 páginas coloridas e dispostas no miolo do jornal) e o avulso “Solidário”, este último totalmente colorido e em papel couché, com 104 páginas.</p> <p>A grande “revista” do dia trata da responsabilidade social das organizações e está ricamente explorada com textos e fotografias triviais e especialmente produzidas para o caderno, embora algumas notícias mais pareçam anúncios publicitários. O suplemento apresenta muitos rostos de solidariedade e planos gerais de instituições e relações humanas do grande Porto. Na ficha técnica assinam 10 gestores de processo e 5 jornalistas. Não há referência dos fotojornalistas, nem as fotos levam crédito no canto</p>	<p>2003_161</p> <p>A</p> <p>2003_192</p>

	superior direito, nem na legenda e muito menos junto com o jornalista responsável pela notícia.	
22.12.2003	<p>Esta edição, com 56 páginas, traz um suplemento avulso sobre o distrito de Coimbra, totalmente colorido, com 8 páginas e ao verificar as notícias do jornal convencional, sabe-se que deveria ter circulado no passado dia 21, fato pelo qual merece uma nota de esclarecimento na página 11.</p> <p>Numa época em que a mídia apresentava ao mundo informações de que Lady Diana estava grávida quando sofreu o acidente em que foi vítima fatal, como pode ser visto na secção Sociedade, página 21, a edição normal do jornal, que apresenta 56 páginas, já traz bons exemplos da fotografia na área política, por exemplo, desta vez sob o olhar de Paulo Freitas, logo a estampar a primeira página e nas páginas internas, como a 10. Salta aos olhares mais atentos o talento de Pedro Granadeiro, mais uma vez surpreendendo o leitor com boa foto, desta vez na área do Desporto, o que lhe confere desembaraço em qualquer assunto a cobrir, como pode ser visto na foto da página 40. Já a ficha técnica do jornal apresenta somente dois fotojornalistas creditados em sua equipa: Jorge Miguel Gonçalves e Luís Costa Carvalho. Para uma edição com tiragem de 30 mil exemplares e em contrapartida aos diversos colaboradores nos quais facilmente se identificam os nomes dos fotojornalistas Pedro Granadeiro, Paulo Freitas, Humberto Almendra, Lume Félix, entre outros possíveis.</p> <p>Com uma lindíssima fotografia do casario de Coimbra, a revista não traz nada de excepcional, sendo a cidade um ícone de uma das melhores de Portugal, mesmo porque boas fotografias ficam em estado reduzidíssimo na</p>	<p>2003_193</p> <p>A</p> <p>2003_213</p>

	edição, o que lamentavelmente cede espaço para abrir fotos de bonecos. Em papel couché e ao folhear as páginas, tem-se a sensação de estar manuseando os atuais anúncios publicitários que depositam nas caixas de correio. É extremamente simplista no seu ponto de vista editorial e fotojornalístico. Como percebe-se ser de praxe, devido às mesmas diretrizes em suplementos anteriormente estudados, o jornal não cita o nome dos fotógrafos em sua ficha técnica, apenas os jornalistas.	
24.12.2003	Mais uma edição, 48 páginas, que traz suplemento especial, desta vez encartado entre as páginas do jornal, com o mesmo papel e tamanho, em 12 páginas, algumas coloridas e com fotografias repetidamente retratadas dos entrevistados e algumas gerais do objeto, o rio Douro. Novamente não se conhece os seus autores. Um dado curioso é que em algumas fotografias, como as da página 38, há citação de “Direitos Reservados” em algumas fotografias, o que deveria ser acrescentado a quem, por exemplo, neste caso, o da Casa da Música, que pode ter fornecido as fotografias, além do nome de seu autor, o que sinalizaria ao leitor a sua exata origem.	2003_214 A 2003_226
28.12.2003	Esta edição traz mais dois suplementos especiais “Navegações & Transportes”, que continua com a mesma fraca linha editorial na cobertura foto-jornalística e “Aveiro”, que infelizmente não foi localizada no lote do arquivo, para além da chamada na primeira página.	2003_227 A 2003_236
29.12.2003	Nas páginas internas do jornal encontram-se algumas fotografias bem elaboradas em ângulos e enquadramentos, como as de Luís Costa Carvalho, publicadas nas páginas 37 e 38, na secção de Cultura.	2003_237 A 2003_243
30.12.2003	Os novos estádios do Bessa e do Braga, inaugurados no	2003_244

	<p>dia 30, ganham não só fotografias na primeira página desta edição como um caderno especialmente produzido para o leitor visualizar e perceber todo o contexto de sua produção. Uma rica reportagem fotográfica coberta pelos fotojornalistas Paulo Freitas e Ricardo Meireles, que inclusive emplacam cada qual um dos estádios, que são seguramente ampliadas em formato de poster, ocupando toda a extensão de duas páginas (unidas) do jornal, o que demonstra claramente a sua qualidade original para grandes impressões.</p>	<p>A 2003_258</p>
31.12.2003	<p>A edição traz uma revista avulsa sobre Design, com 8 páginas, formato menor que o jornal, colorida e não há nada de excepcional em termos de fotojornalismo, além das triviais fotografias gerais de locais e retratos de entrevistados.</p>	<p>2003_259 A 2003_264</p>
2004		
02.06.2004	<p>Ao debruçar sobre o mês que trouxe à Portugal a sede do campeonato europeu de futebol, para estudar sua cobertura na área de fotojornalismo, encontra-se um verdadeiro legado da história do jornal <i>O Comércio do Porto</i>, que, por ocasião de seus 150 anos, publica uma revista de 150 páginas, colorida, do mesmo tamanho do jornal, recheada de depoimentos de várias personalidades do País e do Norte, aliado à uma retrospectiva interessante sobre a história do periódico desde a sua fundação.</p> <p>Interessante destacar que, como este lote foi um dos últimos a serem vistos nesta pesquisa, tem-se a sorte de trazer à tona dados da história do jornal sobre a própria perspectiva de seus gestores, que não interferiram inicialmente na amostragem prevista e colhida nesta tese,</p>	<p>2004_00 A 2004_21 Especial 150 anos 2004_22 A 2004_105</p>

	<p>mas que apontaram indicativos para uma incursão mais profunda e alargada de anos de edições, e que acrescentam assim novas perspectivas do que em 2004 a linha editorial considerava importante registrar.</p> <p>São estas boas surpresas que os estudos das ciências da informação aplicam, que traz valor acrescentado à pesquisa, pois é importante estar atento ao conjunto de uma obra e objeto, ao estudá-los, valendo-se também de uma certa intuição ao ingressar no de campo de trabalho. Desta maneira, como se trabalhou do começo para o fim, agora fica mais claro e seguro finalizar a defesa das hipóteses levantadas e exaustivamente sondadas ao longo destes meses de apontamentos, registros, entrevistas, pesquisa e estudo sobre o Jornal.</p> <p>Antes de entrar na análise do suplemento especial, dá-se a conhecer que esta edição de 64 páginas, traz informações na página 2 que comprova a hipótese de que o Jornal <i>O Comércio do Porto</i>, embora no final de seus 151 anos de atuação, estava a viver a terceira revolução na área do fotojornalismo porque lança neste dia o seu espaço na internet e, necessariamente, estava apto para o suporte digital, o que inclui necessariamente a área de imagem.</p> <p>O anúncio do lançamento do site previa maior interactividade com o público leitor, acenando positivamente à sua participação através de críticas e sugestões, promovendo inclusive inquéritos e pesquisa de opinião. Na linha editorial, Rogério Gomes destacava que o objetivo era alcançar os leitores que estão em outras geografias que não o Norte de Portugal, marcando os 150 anos de periódico. O diretor ainda destaca, na notícia da página 2, a promoção de conferências sobre temas importantes para a região, sob a batuta do <i>Clube O</i></p>	
--	---	--

	<p><i>Comércio do Porto</i> e também edições de livros sobre a história do jornal e da região, com diferentes áreas de cobertura.</p> <p>Na página 4, última da secção Destaque - toda ocupada pelas notícias de comemorações dos 150 anos do jornal, uma fotografia de Luís Costa Carvalho traz o artista plástico José Rodrigues a trabalhar na obra que seria estampada na capa do suplemento organizado pela equipa do jornal nas comemorações de mais um aniversário e que vem encartado juntamente com o jornal.</p> <p>As coberturas regionais continuam a ter força fotojornalística na linha editorial do jornal, como se observa na página 12, sob o olhar de Jorge Miguel Gonçalves, que emplaca três boas fotos da festa do Senhor de Matosinhos, que condizem muito com a realidade, a peregrinação dos fiéis, as indispensáveis farturas e os brinquedos para a criançada. Sente-se a falta na cobertura da feira popular que acontece em simultâneo, pelas ruas próximas à Igreja.</p> <p>O espaço de opinião, publicado na página 20, muitas vezes ocupado com ilustrações de desenhos ou charges, confere nesta edição notoriedade ao fotojornalismo, trazendo uma grande foto de Tiago Petinga, da Agência Lusa, de uma manifestação popular que condiz totalmente com o título “Por uma Europa mais Solidária”, e que preenche os olhos do leitor mais exigente.</p> <p>Na ficha técnica e comparativamente ao ano anterior, 2003, o jornal apresenta mais um crédito ao departamento fotográfico, desta vez ao profissional Pedro Ferrari, como editor, mantendo no quadro de efetivos os fotojornalistas Jorge Miguel Gonçalves e Luis Costa Carvalho.</p>	
--	---	--

	<p>Fechando a edição, o jornal traz as tirinhas de Onofre Varela, “Bitaites & Basófiás”, conforme ele disse na entrevista e que pode ser comprovado na contra-capa desta edição, numa crítica sobre a União Europeia, que, curiosamente, se fosse publicada nos dias atuais (Abril de 2013) não estaria desatualizada.</p> <p>Ao se fazer uma busca na rede pelo conteúdo gerado através de seu endereço eletrônico divulgado na altura, www.ocomerciodoportop.pt a página solicitou password para acesso, mas o site está fora do ar para o público pois não é encontrado nos motores de busca.</p> <p>Revista dos 150 anos</p> <p>A seguir, as observações pertinentes ao suplemento especial de aniversário de 150 anos do jornal <i>O Comércio do Porto</i>, o “diário decano da Imprensa continental”, analisados através dos depoimentos e retrospectiva histórica publicada na sequência:</p> <p>O especial de 150 anos de jornal é aberto com um texto de Jorge Sampaio, desejando vida longa ao empreendimento em tempos de grandes desafios. “(...) é preciso que ela (Comunicação Social) assuma o seu papel fundamental numa sociedade democrática, com consciência crítica, a qual deve começar logo pela reflexão sobre a sua própria missão”, reforça Sampaio.</p> <p>O editorial vem a seguir, na página 4, assinado pelo então editor Rogério Gomes e outro texto assinado pelo diretor geral António Matos. Por maiores dificuldades que o jornal possa ter enfrentado ao longo de seu percurso .</p> <p>Das páginas 6 a 29, o suplemento carrega nos depoimentos de diversos profissionais de Portugal,</p>	
--	--	--

	<p>reserva espaço da 30 a 32 para depoimentos de ex-jornalistas da casa, apresenta uma página exclusiva sobre o Grupo EPI, 34, outra exclusiva das Franciscanas de Nossa Senhora, publicada na página 36, seguida por retrospectiva do jornal desde 1854, que estampa as páginas 38 e 39, repassando sobre o primeiro número na página 40 e da 42 à 148, o especial destina espaço para a História do Comércio e principais acontecimentos retratados pelo jornal.</p> <p>A edição especial deste suplemento vem assinada por Miguel Soares e Sousa Pereira, fotografias de Humberto Almendra, Ricardo Meireles, Jorge Miguel Gonçalves, Pedro Granadeiro, Pedro Ferrari, Luis Costa Carvalho e arquivo. A obra original da capa é do artista plástico José Rodrigues.</p> <p>As frentes ouvidas pelo jornal são compostas pelos ícones da política, como presidentes de Câmaras das cidades da região do Porto, governador civil – e religião até a página 11. Nas páginas 12 e 14 há depoimentos de ex-diretores do jornal como Silva Tavares, Joaquim Queirós, Manuel Teixeira, Alberto Carvalho, José Rebelo, David Pontes, António Soares, Fátima Dias Iken.</p> <p>A partir da página 15, os depoimentos são filtrados por ícones de entidades públicas e privadas, ligadas ao comércio ou ao serviço, de personalidade de áreas como o desporto, o ensino. Coutinho Ribeiro, conhecido pelo “Sãobentogate”, Luís Humberto, Mário Dorminsky e Manuel Serrão são os ex-jornalistas que toparam prestar depoimentos para as comemorações dos 150 anos de jornal.</p> <p>O Grupo Empresarial Prensa Ibérica, através de Francisco</p>	
--	--	--

	<p>Javier Moll de Miguel - seu único dono -, tem sua missão exposta na página 34, na qual enaltece os títulos de que detém no mercado espanhol e português, este último conquistado pela aquisição dos jornais “O Comércio do Porto” (Norte) e “A Capital” (Lisboa), em 2001. O GEPI, fundado em 1978, foi o precursor dos grupos de imprensa regional em Espanha, e atualmente é detentor de vários periódicos, inclusive de outro conceituado jornal centenário, o “Faro de Vigo”, hoje com 160 de existência.</p> <p>Todos os depoimentos são acompanhados por retratos, com close ou plano americano.</p> <p>É interessante observar quais foram os factos que marcaram o mundo no ano da fundação do jornal, em 1854, sob os critérios da linha editorial de 2003. Nas páginas 38 e 39, o jornal dá a conhecer uma série de acontecimentos, destacados pelos meses em que ocorreram:</p> <p><u>Janeiro</u></p> <p>Dia 6 – Nasce o detetive Sherlock Holmes</p> <p>Dia 21 – Criação da Comissão Central para a Exposição Universal de Paris, presidida por Marquês de Ficalho</p> <p><u>Fevereiro</u></p> <p>Dia 17 – Grã-bretanha reconhece a independência do Estado Livre de Orange (África do Sul)</p> <p>Dia 27 – O compositor Robert Schumann é salvo de uma tentativa de suicídio no Reno; em Portugal são criadas comissões distritais para o estudo da cultura do arroz</p> <p><u>Março</u></p>	
--	--	--

<p>Dia 2 – Aprovado em Portugal o regulamento das exposições anuais de gado</p> <p>Dia 5 – O general Justo José de Urquiza toma posse como presidente da Argentina</p> <p>Dia 12 – Guerra da Crimeia (1854-1856) – Reino Unido e França aliam-se à Turquia contra a Rússia</p> <p>Dia 15 – Nasce Emilio von Behering, um dos criadores da sueroterapia e que viria a conquistar o Prêmio Nobel da Medicina</p> <p>Dia 24 – O presidente da Venezuela José Gregório Monagas decreta a abolição da escravatura neste país sul-americano</p> <p>Dia 27 – França e Inglaterra, aliadas da Turquia para manter o regime de império Otomano, declaram Guerra à Rússia</p> <p><u>Abril</u></p> <p>Dia 2 – Começa a circular em Paris o semanário “Le Figaro”</p> <p>Dia 14 – Na cidade de São Salvador começam a ocorrer abalos sísmicos e quatro dias depois a cidade estava quase totalmente destruída</p> <p>Dia 16 – Devido ao terremoto em San Salvador, transfere-se a capital para Cojutepeque</p> <p><u>Mai</u></p> <p>Dia (?) – d. Pedro V começa a sua viagem à Europa, em companhia do irmão Infante D. Luís. Futuro rei de Portugal</p>	
--	--

<p><u>Junho</u></p> <p>Dia 2 – Foi fundado o Jornal “Comércio do Porto”</p> <p>Dia 6 – Criação do Curso Administrativo Português</p> <p><u>Julho</u></p> <p>Dia 1 – Uma centena de comerciantes de Buenos Aires fundam a atual Bolsa da capital argentina</p> <p>Dia 3 – Nasce o compositor checo Leos Janacek</p> <p><u>Agosto</u></p> <p>Dia 2 – Autorização de importação de milho estrangeiro até 15 de Setembro devido a fraca produção cerealífera</p> <p>Dia 20 – Morre Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, filósofo alemão</p> <p><u>Setembro</u></p> <p>Dia 6 – Promulgada nova regulamentação dos celeiros comuns</p> <p>Dia 15 – D. Pedro V e o infante D. Luís chegam ao Tejo, a bordo do vapor Mindelo, regressando da sua primeira viagem que teve como destino a Grã-Bretanha</p> <p>Dia 17 – Alexandre Herculano recusa fazer parte da comissão central do Partido Progressista</p> <p><u>Outubro</u></p> <p>Dia 8 – Fundação da Benemérita Sociedade Portuguesa Beneficente do Pará</p> <p>Dia 8 (não se sabe de qual mês) – Caminhos de Ferro em Portugal</p>	
---	--

<p><u>Novembro</u></p> <p>Dia 6 – Nasce John Phillip de Sousa, em Washington DC, compositor que ficou famoso pelas marchas militares norte-americanas</p> <p><u>Dezembro</u></p> <p>Dia 8 – O Papa Pio IX promulga o Dogma da Imaculada Conceição</p> <p>Dia 9 – Morre o portuense, escritor, dramaturgo e político Almeida Garret, em Lisboa</p> <p>Dia 20 – Nasce Arthur Rimbaud, poeta francês</p> <p>O “despertador de espíritos de maiores conhecimentos (...) do centro comercial das províncias do Norte”, como classifica a linha editorial do suplemento ao referir-se à primeira edição do jornal <i>O Comércio do Porto</i>, em 2 de Junho de 1854, abre a série de artigos sobre a história do periódico a partir da página 40.</p> <p>Seguem nesta linha reproduções de antigas páginas do jornal que acompanham os textos , antigos desenhos que retratam personalidades históricas, como o de Almeida Garret (página 44), históricas fotografias de locais da região, de seus fundadores, de redatores e chefes de redação do passado, dos correspondentes que cobriam territórios europeu e brasileiro, de colaboradores consagrados da literatura portuguesa que colaboraram com o jornal através de trechos de suas obras, das instalações do empreendimento, de obras produzidas exclusivamente (ilustrações, desenhos etc) para as edições do jornal, reproduções fotográficas de estruturas arquitetônicas que já nem fazer parte do cenário portuense nos dias atuais, como o memorável Pálácio de</p>	
--	--

	<p>Cristal, entre outras pérolas.</p> <p>Na página 57, por exemplo, vem-se a conhecer que o hino do jornal, composto por João Carlos de Sousa Morais, foi um tributo singelo do artista pela publicação que se transformou em patrimônio do País, conforme pode ser vista a reprodução da pauta.</p> <p>Apoios imensuráveis também estampam as páginas desta retrospectiva, como o contributo do empresário Francisco Soares Basto, que confiou ao jornal mil escudos através de testamento para a direção do jornal distribuir por instituições de instrução (página 58), o dobro da quantia deixada a cada um dos irmãos, o que certifica a confiança da iniciativa privada e dos leitores a uma empresa que se dedicava à causas com todo empenho e voluntarismo, como as escolas móveis agrícolas (página 60), ensino preconizado por Bento Carqueja e que foi publicado em livro, edições especiais (página 61) como <i>O Lavrador – complemento das Escolas Móveis Agrícolas “Maria Cristina”</i>, criado em Setembro de 1903, com tiragem mensal de 400.000 exemplares mensais, distribuídos por todo o País e ilhas.</p> <p>Paralelamente, o suplemento também revela obras exclusivamente produzidas para ilustrar as notícias do jornal. “Dentre os inúmeros colaboradores que os números especiais ilustrados tiveram destacam-se os do Rei D. Carlos, Guerra Junqueiro, J. Mousinho de Albuquerque, Júlio Brandão, Ramalho Ortigão, Trindade Coelho, Wenceslau de Moraes, Alfredo Keil, José Malhoa, Leitão de Barros e Rainha D. Amélia”, além de autênticas “obras de arte” na área da publicidade, como destaca a abertura da notícias sobre o tema na página 62 e</p>	
--	---	--

	<p>prossegue na página 63.</p> <p>As grandes reportagens e causas que o jornal foi abraçando ao longo de sua história, em diversas áreas como a literatura, o humor, a música, também merecem destaque neste suplemento especial (página 66), a modernização dos transportes e do sistema de abastecimento de água (página 68) os espaços criados para crianças desfavorecidas (página 70), bem como a fundação da Creche <i>O Commercio do Porto</i>, em 1910 (página 71).</p> <p>Entre as memoráveis retrospectivas do jornal, encontra-se uma pérola na página 72 que traz uma fotografia do imponente Castelo de Cristal (“um ex-libris” da cidade do Porto) que o Estado Novo tratou de derrubar e erguer em seu lugar o atual Pavilhão dos Desportos “Rosa Mota”, o que as más línguas da época chamaram de “penico” (<i>sic</i> leitor do Arquivo).</p> <p>Também e efetivamente, os ícones da literatura portuguesa que contribuíram com o jornal não foram esquecidos, como o novelista e satírico Camilo Ferreira Botelho Castelo Branco, e os escritores Teixeira de Pascoais, Arnaldo Gama, Maria Amália Vaz de Carvalho, Pedro Ivo, Alfredo Alves, Alberto Pimentel e Matos Angra, como a retrospectiva da página 73 fideliza e na 74 conclui ao inserir artigo sobre Ramalho Ortigão.</p> <p>Outro facto curioso da história do jornal é a nomeação de algumas ruas com o seu nome, como a que principia na Rua de Ferreira Borges e termina na Rua Nova da Alfândega (aliás Rua da Nova Alfândega) ou a Rua da Ferraria na qual seus moradores solicitaram à Câmara Municipal do Porto o nome da mesma rua para Rua do</p>	
--	---	--

	<p>“<i>O Commercio do Porto</i>”, ou no município de Ovar, com imagens que destacam o assunto em detalhe e no cenário urbano, como pode ser visto na página 79.</p> <p>Na vanguarda de ações ligadas à instrução nacional, o <i>Jornal O Comércio do Porto</i> instituiu concursos nacionais como o Prêmio Camões, com a finalidade de distinguir anualmente alunos aprovados no Liceu Nacional, auto lavrado pela Câmara Municipal do Porto em 1 de Dezembro de 1880; Prêmio <i>O Commercio do Porto</i>, confiados aos alunos de instrução secundária do Porto que mais se distinguiram em seus exames, sendo a primeira entrega no Palácio da Bolsa a 20 de Dezembro de 1981, sobrevivendo até 14 de Dezembro de 1884; além da associação ao Ateneu Comercial do Porto para a instituição do Prêmio Xavier da Mota, em homenagem ao correspondente e sócio benemérito de O Ateneu. Estas iniciativas podem ser conferidas na página 80.</p> <p>O desastre que vitimou milhares de pessoas que intentaram uma travessia tumultuosa em cima da ponte das barcas, que ligava o Porto à Vila Nova de Gaia em 29 de Março de 1809, também é resgatada nesta edição especial e apresenta a reprodução de uma gravura que contempla uma visão panorâmica do Rio Douro e as duas ribeiras, como pode ser visto na imagem da página 88. Outros temas que marcaram a história do Norte também vem estampados neste especial</p> <p>O suplemento não deixa de prosseguir com o resgate das construções que unem as duas cidades (Porto e Gaia) nas páginas seguintes, 90 a 94 apresentando a história e as fotografias da Ponte Pênsil, concluída em 1842, das ferroviárias Maria Pia e S. João e a Ponte Luiz I, e as</p>	
--	--	--

	<p>mais recentes Ponte da Arrábida e do Infante.</p> <p>A partir do raio x da personalidade de Bento Carqueja, estampada na página 95, o especial apresenta algumas notícias que ficaram marcadas na história do jornal, do Norte e de Portugal, sempre ilustradas com imagens dos acontecimentos. Mosaicos e insights, como o resgate da fundação da Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, concretizada no dia 1 de Outubro de 1882, num ato de justiça após um mês da morte do escritor Antonio Rodrigues Sampaio e fazendo jus aos profissionais de Imprensa e de Letras.</p> <p>As reportagens que foram notícias no passado, como guerras, cheias, melhorias do distrito, catástrofes, mortes, o Estado Novo, a censura, o fim da ditadura, vão sendo atualizadas por outras mais recentes já no final do especial de 150 anos de CP, como a denominação do Porto como património cultural, classificação atribuída em 1996 pela UNESCO, a invicta como a capital europeia da cultura, em 2001, a chegada do metro, das inaugurações dos estádios para o mundial, todas elas ilustradas com as melhores imagens que o jornal poderia recuperar para a memória dos portuenses e da Imprensa em geral. Do retrato aos planos gerais, panorâmicos, dos detalhes aos ângulos mais elaborados, das gravuras às imagens digitais, dos desenhos à diagramação eletrónica, das personalidades que figuraram as mais variadas áreas do norte de Portugal aos ilustres desconhecidos na multidão, a fotoreportagem deste especial de aniversário não deixa a desejar em nada. Está tudo muito bem produzido e alinhavado de forma a prender a atenção do leitor do começo ao fim, que relaxa qualquer semblante ao ter contato com memórias tão peculiares de um povo.</p>	
--	--	--

06.06.2004	<p>Entre as comemorações dos 150 anos de fundação, o jornal <i>O Comércio do Porto</i> pode incluir a citação de sua importância histórica filtrada no roteiro da série “A Ferreirinha”, de Jorge Paixão da Costa e Francisco Moita Flores, exibida na RTP. Com uma grande foto na primeira página, a reportagem apresenta a cobertura nas interiores 46 e 47, com uma série de fotos da produção na qual um dos personagens históricos retratados, Azevedo (Manoel Wiborg), sobrinho de Camilo Castelo Branco (João Reis), segura uma réplica de um exemplar do jornal ao dar-lhe boas notícias. Sob o olhar do fotojornalista Pedro Ferrari, a cobertura apresenta sete tomadas, da cena 12/11 aos detalhes, dos cenários aos intervalos das gravações e apresenta fotos exclusivas, na Aldeia de Provezende (Sabrosa/Douro).</p>	<p>2004_106</p> <p>A</p> <p>2004_120</p>
12.06.2004	<p>O jornal abre sua primeira página com um viva ao Euro 2004 em forma de ilustração, campeonato oficialmente aberto com o jogo do dia: Portugal-Grécia, no estádio do Dragão e uma chamada para a revista especial de 96 páginas com toda a programação e informações sobre o mundial e estrutura portuguesa para o receber através dos diversos estádios construídos e remodelados pelo país.</p> <p>A página 2 é aberta com a notícia e fotografia da promoção do jornal na produção de 16 volumes sobre a História Oficial do FC Porto, vendidos juntamente com o exemplar, em série, às segundas-feiras. A iniciativa também está ligada a forte cobertura para o Mundial de 2004, com um leque de assuntos ligados ao tema que estampam as páginas de 3 a 15, intitulada como secção “Destaque”, com fotografias dos profissionais da casa, de agências e do arquivo, numa edição sabatina de 64 páginas.</p>	<p>2004_121</p> <p>A</p> <p>2004_154</p>

	<p>Na página 3 há um editorial de Rogério Gomes, ilustrado com um retrato seu, no qual ele apresenta a linhas gerais da cobertura de um dos eventos mais ímpares de Portugal, realizado na primeira década do milênio. Para se ter uma ideia, conhece-se que só no Estádio do Dragão a estimativa era de acomodar 457 jornalistas com computadores nos joelhos e 404 outros mais “afortunados” com melhor espaço, na cobertura do jogo programado para o dia desta edição, totalizando 861 credenciados.</p> <p>A revista Euro 2004, medindo 29x35,5 e totalmente colorida, com papel mais espesso que o jornal, apresenta 96 páginas coloridas, com editorial assinado por Bernardino de Barros, que trata desde o logotipo do Euro, a logomarca da bola oficial, referência sobre os jogos que antecederam ao mundial, o detalhamento dos clubes, equipas e técnicos, até os estádios (e raio x de cada obra) e informações de cada cidade a sediar jogos (acessos, história, clima, curiosidades), bem como uma série de fotografias do último campeonato europeu. Não há créditos nas fotografias, mas sabe-se que foram produzidas para a revista em parceria com o jornal A Capital (o crédito está ao lado das marcações das páginas), de propriedade do mesmo grupo detentor do título <i>O Comércio do Porto</i>, Prensa Ibérica. A ficha técnica vem na página94, no rodapé, com crédito fotográfico para “Arquivo”, além de coordenação, textos, grafismos e aguarelas originais (ilustrações das cidades) do pintor José Mello.</p> <p>Ao longo do mês de Junho, o jornal prossegue com suas investidas em suplementos especiais, coloridos, menores que o jornal e vendidos juntamente com seus exemplares,</p>	
--	--	--

	<p>como o Dia do Médico (19 de Junho), Patologia e Reabilitação de Edifícios (dia 21), Prazeres da Vida (dia 27) fechando o mês com o Dependências. A cobertura na área do desporto aumentou consideravelmente em virtude do campeonato mundial sediado em Portugal, como era previsível .</p>	
<p>2005 -Julho 29x40 cm</p>		
<p>29.07.2005</p>	<p>Última publicação do jornal O Comércio do Porto, com direção de Rogério Gomes, vendido a 0,70€ ano CLII número 58. Tiragem de 30 mil exemplares.</p> <p>Através dos créditos devidamente inseridos nas fotografias é possível conhecer os repórteres fotográficos que trabalhavam para o jornal na altura de seu fecho, embora na ficha técnica apareçam somente creditados Pedro Ferrari (editor), Jorge Miguel Gonçalves, Pedro Granadeiro, Marta Azevedo e Luis Costa Carvalho, há trabalhos de Fernando Fontes, Cláudia Ribeiro, Lume Félix, Paulo Freitas, Armênio Belo e Paulo Jorge Magalhães. No crédito de fotografias de Arquivo aparecem os nomes de Estela Silva, Hugo Delgado e Alfredo Cunha. Na área de agências noticiosas, o jornal apresenta trabalhos da Lusa, Reuters/EPA e ASF, nomeadamente de André Kosters, Miguel Almeida, Tiago Petinga (Lusa); Tim Shaffer (Reuters/EPA); Hugo Philpott e Rungroy Yongrit (EPA); Vitor Garcez, Sérgio Santos, Miguel Nunes e Eduardo Oliveira (ASF).</p> <p>O jornal também estava na rede através do endereço: www.ocomerciodoportop.pt (atualmente fora do ar.</p>	<p>Inserir fotos no/do arquivo</p> <p>2005_00</p> <p>A</p> <p>2005_??</p>
	<p>Desde o nome do jornal, vazado nas cores preta e azul até</p>	

	<p>seu formato tabloide e diagramação moderna , O Comércio do Porto trazia um corpo de profissionais que cumpria o papel de registrar os acontecimentos a nível regional, como inicialmente foi proposto pelo grupo de Bento Carqueja, 151 anos depois de sua fundação.</p> <p>Dirigido por Rogério Gomes, o jornal abre sua última edição impressa com uma foto de Jorge Miguel Gonçalves sobre a problemática do Bolhão e uma chamada para as páginas 2 a 5 sobre as forças nortenhas na defesa da manutenção do jornal e preocupação de diversos segmentos como a presidência da república, políticos, artistas, empresários, desportistas solidários com o título mais antigo de Portugal Continental. (Ver foto ficha técnica).</p> <p>Na ficha técnica é possível saber que os editores responsáveis eram António Barroso e Pedro Bessa.</p> <p>O fotojornalista Pedro Ferrari assina a cobertura sobre o fecho do jornal, com fotos nas páginas 2, 3 e 4, de ambiente interno do jornal.</p> <p>Detentores de 15 jornais em Espanha, o Grupo Prensa Ibérica deixa o mercado português e procura compradores para os dois jornais, O Comércio do Porto e A Capital, postos à venda sem passivo de longo prazo.</p> <p>O crédito era claro: Grupo Prensa Ibérica – New D – Notícias do Douro, Lda. (O Comércio do Porto); Imprensa – Sociedade Jornalística e Editorial Lda (A Capital).</p> <p>O fecho afetaria diretamente 150 trabalhadores jornalistas das duas publicações, de acordo com o Sindicato dos Jornalistas de Portugal. Na edição é possível saber que</p>	
--	---	--

	<p>desde 2001 surgiram notícias que apontavam para o encerramento do jornal . De acordo com o que apresenta o jornal, em 21 de Novembro o Grupo Prensa Ibérica assumia o comando e em 2003 o jornal foi reformulado e modernizado, valorizando sua vocação regional.</p> <p>Um dos grandes sucessos de venda registrou-se com a série História Oficial do Futebol Clube do Porto e do Guia Porto In.</p> <p>(???) Mais de 100 trabalhadores, entre jornalistas, administradores, gráficos e comerciais.</p> <p>Várias opiniões foram colhidas neste apanhado sobre o fecho do jornal, entre elas a do ex-colaborador do jornal e então presidente da Câmara do Porto, Rui Rio, que criticava as opções editoriais do jornal dizendo que as mesmas seguiam “uma forte partidarização”, no texto de Rômulo Jonatas; tendo Carlos Magno afirmado que o jornalismo está em vias de extinção. Pinto da Costa, presidente do FCP alfineta “O jornalismo sério e honesto incomoda muita gente”. Luis Felipe de Menezes, então presidente da Câmara de Vila Nova de Gaia, que aponta uma solução junto à Junta Metropolitana do Porto e do jornalista Miguel Sousa Tavares, implacável ao definir o fecho do jornal: “perder-se-a um arquivo de memória do Porto”.</p>	
	<p>Análise geral - fotos 29.07.2005</p> <p>A capa traz uma fotografia colorida sobre a interdição da ala sul do Mercado do Bolhão, tradicional do Porto, onde aparecem vendedores em protesto, assinada por Jorge Miguel Gonçalves. Um sentido de oportunidade correto, que demonstra a visão e preparo profissional do fotojornalista ao captar um primeiro plano com boa</p>	<p>2005_00</p> <p>a</p> <p>2005_55</p>

	<p>perspectiva humanística.</p> <p>Embora esta foto é da manchete do dia, centralizada na capa e com título vazado na cor vermelha, com indicação para a leitura da reportagem é para as páginas 6 e 7, entendemos que ofusca o principal assunto desta edição, que é o fecho do jornal, embora exista uma pequena chamada para as páginas 2 a 5, destinadas a apresentar explicações da situação do jornal entre opiniões variadas de personalidades locais.</p> <p>As páginas 2 e 3 trazem fotografias de Pedro Ferrari que retratam alguns ambientes do jornal, em preto e branco. Nas páginas 4 e 5, ainda prosseguindo com a reportagem sobre o fecho do jornal, a foto-jornalística de Pedro Ferrari traz a visita de político à redação (página 4) e ambiente da secção de desporto; e de jornais na banca com a sombra de um leitor em primeiro plano, fotografia de Fernando Fontes que estampa a página 5.</p> <p>As páginas 6 e 7 trazem fotografias a preto e branco, de autoria de Jorge Miguel Gonçalves, sobre a manifestação de comerciantes do Bolhão.</p> <p>A edição, com 52 páginas, ainda traz algumas páginas e trabalhos fotográficos que não seguem o padrão dos créditos dos autores acima do fio da imagem, como na página 15 e no suplemento sobre a Festa da Cerveja, com 4 páginas.</p> <p>As fotografias coloridas só entram na capa e contra-capas, páginas 2, 51 e no suplemento especial sobre a Expofacit 2005. Numa análise rápida e quantitativa, temos nesta edição a distribuição das seguintes páginas para as respectivas secções:</p>	
--	--	--

<p>Seções do Jornal em 2005</p> <p>Destaque – páginas 2 a 5</p> <p>Grande Porto – 6, 7 e 9</p> <p>Blogosfera – página 8</p> <p>Norte – páginas 10 a 12</p> <p>Opinião – 13 e 14</p> <p>Especial – 15</p> <p>Política – 16 a 19</p> <p>Sociedade – 20 a 23</p> <p>Economia – 24 a 26</p> <p>Suplemento – 1 a 4</p> <p>Internacional – 27 e 28</p> <p>Desporto – 29 a 35</p> <p>Cultura – 36 a 38</p> <p>Classificado – 39</p> <p>Publicidade – 40 a 45</p> <p>Televisão – 46</p> <p>Férias – 47</p> <p>Roteiro – 48</p> <p>Passatempo – 49 e 50</p> <p>Agenda – 51</p> <p>Contra-capa (sem secção identificada) – 52</p> <p>Esta avaliação tem o intuito de demonstrar a importância</p>	
--	--

<p>das secções através da quantidade de páginas destinadas a sua cobertura.</p> <p>A tiragem registrada no último dia de edição era de 30 mil exemplares, sob a direção geral de Antonio Matos.</p> <p>Incidência de fotografias publicadas na última edição do jornal, incluindo publicidade:</p> <p>Página – quantidade de fotos – Cor - * (muito boas) – S/c (sem crédito)</p> <p>1 – 1 – cor *</p> <p>2 – 1 – cor *</p> <p>3 – 2 *</p> <p>4 – 2</p> <p>5 – 1</p> <p>6 – 1 *</p> <p>7 – 2</p> <p>8 – 1</p> <p>9 – 2</p> <p>10 – 1</p> <p>11 – 1</p> <p>12 – 1</p> <p>13 – 2 *</p> <p>14 – 2</p> <p>15 – 2 – cor – s/c</p> <p>16 – 2 *</p>	
--	--

17 – 1	
18 – 1	
19 – 1 – S/c	
20 – 4 – 3 s/c	
21 – 1	
22 – 1 *	
23 – 1	
24 – 1	
25 – 1	
26 – 0	
Suplemento – 1 – 2 – cor – s/c	
- 2 – 4 – cor	
- 3 – 2 – cor	
- 4 – 1 (publicidade) - cor	
27 – 2	
28 – 1	
29 – 1 (fotomontagem)	
30 – 2	
31 – 1	
32 – 2	
33 – 1	
34 – 1	

	<p>35 – 1</p> <p>36 – 2 *</p> <p>37 – 2</p> <p>38 – 2 *</p> <p>39 a 45 – 0</p> <p>46 – 3 – s/c</p> <p>47 – 4 – s/c</p> <p>48 – 1 – s/c</p> <p>49 – 1 – s/c</p> <p>50 – 0</p> <p>51 – (imagem de mapa) - cor</p> <p>52 – 1 e charge – cor</p> <p>Nesta avaliação temos a incidência de 75 fotos (14 coloridas), uma charge (Onofre Varela) e uma ilustração. As melhores fotos (qualidade técnica e profissional na abordagem do tema) numa análise subjetiva são de autoria dos fotojornalistas Fernando Fontes, Cláudia Ribeiro, Pedro Granadeiro, Jorge Miguel Gonçalves, Pedro Ferrari, Lumi Félix, Hugo Delgado, Alfredo Cunha e Luís Costa Carvalho. A secção de desporto, publicada da 29 a página 35, apresenta fotografias com créditos de agências de notícias, integralmente.</p> <p>Nesta edição há referências importantes sobre a movimentação do jornal nos últimos anos de publicação em termos de gestão, como de que em Julho de 2001 surgiram notícias que apontavam para o encerramento do jornal, sobre as negociações da Lisgráfica com o Grupo</p>	
--	--	--

	<p>Editorial Prensa Ibérica. Em 25 de Agosto de 2001, a Lisgráfica declarava à rádio que os espanhóis haviam se retirado das negociações, o que poderia levar ao fecho do jornal. A 13 de Setembro de 2001, o Grupo Prensa Ibérica acaba por adquirir o título, com 60 trabalhadores dos quadros da New D. Em Maio de 2002, a diretoria interina era a jornalista Fátima Dias Iken. Em Outubro de 2003, o jornalista Rogério Gomes assume a direção e o jornal apresenta mudanças editoriais e gráficas.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Esta análise gerou outra de superfície que incide sobre os anos consultados na data de 13 de Novembro (escolhida ao acaso). Ver Grelha de análise de superfície (fluxo de imagens). 	
	<p>Final da pesquisa</p> <p>Ao concluir a análise das fotografias que foram produzidas ao longo dos 151 anos do jornal <i>O Comércio do Porto</i>, rever as referências historiográficas sobre fotojornalismo e entrevistas com ex-funcionários (em suas diferentes gestões) paralelamente à este estudo iconológico e iconográfico, pode-se assegurar que o jornal vivenciou as quatro revoluções do fotojornalismo, não precisamente no mesmo <i>timing</i> proposto por Jorge Pedro Sousa, mas certamente que acompanhou as evoluções, mais lenta no início de sua história, com forte atuação na 1 e 2ª revolução, e mais tardiamente no final, já que a era digital é da década de 1990 e as notícias confirmam que só entrou em rede em 2004, um ano de ser fechado, com rico acervo e digno de sua história.</p>	
	<p>Mônica Delicato, Porto, 2013</p>	

Apêndice 6: Grade de perguntas ao grupo Prensa Ibérica

A/c: Dr. Pedro Costa

- 1- O Jornal *O Comércio do Porto* foi adquirido, em Novembro de 2001, pelo Grupo Prensa Ibérica, por quanto?
- 2- Qual o principal objetivo na aquisição de um título português, com mais de um século de história?
- 3- A compra incluiu todo o espólio do jornal? Em que consistia o espólio, nomeadamente? (documentação; exemplares do jornal; arquivo fotográfico; obras de arte – gravuras, ilustrações; livros; publicações especiais; etc)
- 4- Onde se encontra este espólio atualmente?
- 5- Onde se encontra e em que estado de conservação está o espólio do fotojornalismo do jornal? É possível ter acesso ao arquivo para estudos?
- 6- O Grupo tem intenções de disponibilizar ao público consulta do espólio fotográfico do jornal, conforme ocorre com o arquivo dos exemplares do jornal através de seus originais ou em outro formato, por exemplo, o digital? Por que?
- 7- Quais foram os avanços/investimentos (linha editorial, equipamentos, recursos humanos, entre outros possíveis) realizados durante a gestão do grupo?
- 8- Aumentou ou diminuiu o quadro de funcionários durante a gestão?
- 9- O departamento fotográfico já estava na era digital quando o grupo adquiriu o jornal?
- 10- A administração valorizava o fotojornalismo? Se sim, de que maneira?
11. Qual a percepção da administração sobre o trabalho dos fotojornalistas?
- 12- Qual era o quadro de funcionários (quantidade) e especificamente da redação (incluindo jornalistas, editores, chefes de redação, chargistas, fotógrafos e diagramadores) na altura de seu fecho?
- 13- A concorrência era forte? O jornal havia entrado na era digital um ano antes de fechar, resistia aos avanços do setor?

- 14- Qual a principal razão do fecho do jornal *O Comércio do Porto*, em 2005?
- 15- Houve interesse de venda ou proposta de compra após o fecho do jornal? Se houve, porque não se concretizou?
- 16- Há alguma possibilidade do jornal ser reativado pelo Grupo Prensa Ibérica? Porque?

Apêndice 7: Grade de perguntas a diretores

Observação: As perguntas são genéricas, entretanto, podem apresentar variações devido ao período de trabalho de cada profissional entrevistado.

A abertura explicativa sobre o estudo e abordagem é comum a todos os entrevistados até a pergunta 4 e inclui breve currículo de todos. O corpo de perguntas varia de acordo com a função desenvolvida e estes pontos devem ser considerados.

Considerando o halftone até a imagem digital e as evoluções do fotojornalismo, é possível afirmar que as mudanças alteraram a rotina de trabalho, o modo de produção, tornando-se necessária a adaptação às novas tecnologias e técnicas, conferindo melhor valorização profissional e mais-valia ao produto editorial. Considerando também os diversos acontecimentos históricos que o Jornal acompanhou em seus 151 anos de existência, fatores de pressão e mudanças possivelmente externos e internos, esta parte da tese procura conhecer a realidade a nível de direção em determinados períodos de tempos, com base na localização de fontes fidedignas e através de entrevistas.

Tendo em conta o seu período de trabalho, dentro deste contexto e diante do conceito das quatro revoluções do fotojornalismo, defendido por Jorge Pedro Sousa, e que esta tese pretende verificar suas ocorrências no jornal O Comércio do Porto, que são:

Pré-revolução – Experimentação – aproximadamente de 1842 até 1919

Primeira Revolução - Fotojornalismo Moderno – aproximadamente de 1920 a 1959

Segunda Revolução – Evolução da Atividade – aproximadamente de 1960 a 1989

Terceira Revolução – Digital – a partir de 1990 até os dias atuais

responda as seguintes perguntas:

01. Nome:

02. Idade:

03. Formação:

04. Período de trabalho no jornal/Cargo:

05. Participou de alguma mudança de gestão de grupo do jornal?

06. Qual era o perfil do público ao qual o jornal *O Comércio do Porto* se dirigia?
07. Qual era a linha editorial do jornal e principal característica?
08. Com base na história do jornal *O Comércio do Porto*, como era o modelo de negócio e qual o acréscimo ou mudanças que pode ter sido diretamente responsável?
09. Considerando que a maioria das publicações jornalísticas portuguesas editava-se em Lisboa, capital e centro político do País, considera que o jornal produzia maior diversidade de títulos em função desta premissa? Qual ou quais eram as editorias mais fortes?
10. Quais foram as suas maiores dificuldades encontradas e as suas respectivas soluções ou indicações adotadas?
11. Poderia relatar quais foram os momentos mais importantes observados na área do fotojornalismo?
12. O jornal *O Comércio do Porto* desenvolveu projetos específicos que valorizaram o fotojornalismo? Se sim, quais?
13. É capaz de indicar quais eram as maiores dificuldades do departamento fotográfico do jornal?
14. O jornal disponibilizava equipamentos aos profissionais de imagem e suporte de trabalho para sua deslocação?
15. Os profissionais da área de fotojornalismo eram bem remunerados? Cumpriam qual carga horária de trabalho?
16. Como analisa a situação de um jornal tradicional, com mais de 150 anos de existência, em plena era digital, chegar ao ponto de fechar as suas portas?
17. Acredita que o fecho do jornal deixou uma lacuna na imprensa nacional? Porque?
18. Vivenciar este fecho causou-lhe grande pesar? O que mais lhe custou desta experiência? Poderia descrever como foi dar esta notícia à equipa? Quantos trabalhadores foram dispensados?

19. Houve tentativas de reabertura do jornal após seu fecho em 2005 ou foi o ponto culminante?

20. Tem conhecimento ou participou do *blog* que foi criado por ex-trabalhadores do jornal? Se sim, qual a sua opinião sobre esta iniciativa, considerando que resistiu a atualizações periódicas durante 5 anos desde a sua criação em 2005, até seu último post em 2010?

21. Gostaria de expressar algo mais sobre o jornal?

Breve currículo

Apêndice 8: Grade de perguntas a chefes de redação

Considerando o halftone até a imagem digital e as evoluções do fotojornalismo, é possível afirmar que as mudanças alteraram a rotina de trabalho, o modo de produção, tornando-se necessária a adaptação às novas tecnologias e técnicas, conferindo melhor valorização profissional e mais-valia ao produto editorial. Considerando também os diversos acontecimentos históricos que o jornal acompanhou em seus 151 anos de existência, fatores de pressão e mudanças possivelmente externos e internos, esta parte da tese procura conhecer a realidade a nível de chefia de redação e edição em determinados períodos de tempos, com base na localização de fontes fidedignas e através de entrevista.

*Tendo em conta o seu período de trabalho, dentro deste contexto e diante do conceito das quatro revoluções do fotojornalismo, defendido por Jorge Pedro Sousa, e que esta tese pretende verificar suas ocorrências no jornal *O Comércio do Porto*, que são:*

Pré-revolução – Experimentação – aproximadamente de 1842 até 1919

Primeira Revolução - Fotojornalismo Moderno – aproximadamente de 1920 a 1959

Segunda Revolução – Evolução da Atividade – aproximadamente de 1960 a 1989

Terceira Revolução – Digital – a partir de 1990 até os dias atuais

responda as seguintes perguntas:

01. Nome:

02. Idade:

03. Formação:

04. Período de trabalho no jornal/Cargo:

05. Participou de alguma mudança de gestão de grupo do jornal?

06. Qual era o perfil do público ao qual o jornal *O Comércio do Porto* se dirigia?

07. Qual era a linha editorial do jornal e principal característica?

08. Com base na história do jornal *O Comércio do Porto*, como era o modelo de negócio e qual o acréscimo ou mudanças que pode ter sido diretamente responsável?
09. Considerando que a maioria das publicações jornalísticas portuguesas editava-se em Lisboa, capital e centro político do País, segundo alguns estudos apontam, considera que o jornal produzia maior diversidade de títulos em função desta premissa? Qual ou quais eram as editorias mais fortes?
10. Quais foram as suas maiores dificuldades encontradas e as suas respectivas soluções ou indicações adotadas?
11. Durante o seu trajeto no jornal, como estava o mercado de trabalho e a situação dos jornais do Porto, havia muita concorrência e boas oportunidades de trabalho?
12. Poderia nos relatar quais foram os momentos mais importantes observados na área do fotojornalismo durante o seu percurso no jornal?
13. O jornal *O Comércio do Porto* desenvolveu projetos específicos que valorizaram o fotojornalismo? Se sim, quais?
14. É capaz de indicar quais eram as maiores dificuldades do departamento fotográfico do jornal? Quais eram os equipamentos utilizados pelos profissionais naquele período?
15. O jornal disponibilizava equipamentos aos profissionais de imagem e suporte de trabalho para sua deslocação?
16. Os profissionais da área de fotojornalismo eram bem remunerados? Cumpriam qual carga horária de trabalho?
17. Se vivenciou o período da introdução da cor no fotojornalismo, como pode compará-lo à fotografia jornalística a p&b anteriormente em uso? Perdeu-se algo com esta evolução?
18. Os fotojornalistas tinham autonomia para sugerir pautas e participar de reuniões de agenda?
19. Em sua concepção, com a introdução do sistema digital, a fotografia ocupou maior e mais espaço nas páginas dos jornais?
20. Quais os critérios que definiam as fotos de uma edição diária? E de uma notícia?

21. Como era o sistema de arquivo das fotos?
22. Sofreu algum tipo de pressão durante seu percurso no jornal?
23. Como recebeu a notícia do fecho do jornal em 2005, após 150 anos de existência, em plena era digital e sendo um dos ícones da comunicação social no Porto?
24. Acredita que o fecho do jornal deixou uma lacuna na imprensa nacional? Porque?
25. Tem conhecimento ou participou do *blog* que foi criado por ex-trabalhadores do jornal? Se sim, qual a sua opinião sobre esta iniciativa, considerando que resistiu a atualizações periódicas durante 5 anos desde a sua criação em 2005, até seu último *post* em 2010.
26. Em sua opinião qual formação deverá ter um fotojornalista hoje em dia?

Breve currículo

Apêndice 9: Grade de perguntas a fotojornalistas/editores

Considerando o halftone até a imagem digital e as evoluções do fotojornalismo, é possível afirmar que as mudanças alteraram a rotina de trabalho, o modo de produção, tornando-se necessária a adaptação às novas tecnologias e técnicas, conferindo melhor valorização profissional e mais-valia ao produto editorial. Considerando também os diversos acontecimentos históricos que o jornal acompanhou em seus 151 anos de existência, fatores de pressão e mudanças possivelmente externos e internos, esta parte da tese procura conhecer a realidade vivenciada ao nível de fotojornalistas e editores de fotojornalismo em determinados períodos de tempo, com base na localização de fontes fidedignas e através de entrevista.

*Tendo em conta o seu período de trabalho, dentro deste contexto e diante do conceito das quatro revoluções do fotojornalismo, defendido por Jorge Pedro Sousa, e que esta tese pretende verificar suas ocorrências no jornal *O Comércio do Porto*, que são:*

Pré-revolução – Experimentação – aproximadamente de 1842 até 1919

Primeira Revolução - Fotojornalismo Moderno – aproximadamente de 1920 a 1959

Segunda Revolução – Evolução da Atividade – aproximadamente de 1960 a 1989

Terceira Revolução – Digital – a partir de 1990 até os dias atuais

responda as seguintes perguntas:

1. Nome:
2. Idade:
3. Formação:
4. Período de trabalho no jornal/Cargo:
5. Quais foram os equipamentos utilizados durante este período?
6. Os equipamentos fotográficos eram de propriedade do Jornal ou próprio?
7. Se vivenciou o período da introdução da cor no fotojornalismo, como pode compará-lo à fotografia jornalística a p&b anteriormente em uso? Perdeu-se algo com esta evolução?

8. Poderia relatar quais foram as mudanças técnicas vividas no fotojornalismo durante a sua trajetória de trabalho como editor de fotografia do jornal *O Comércio do Porto*? Em quais períodos aconteceram?

- a considerar: implantação da cor, sistema digital etc

9. A 3ª revolução do fotojornalismo, a era digital, provocou alterações nas rotinas de trabalho (na Redação e em campo)? Quais?

10. A evolução do fotojornalismo para o sistema digital trouxe novas técnicas fotográficas? Se sim, quais as mais imprescindíveis?

11. Em sua concepção, a terceira revolução do fotojornalismo alterou a linha editorial do jornal? A fotografia ocupou maior e mais espaço?

12. A mudança do sistema analógico para o digital exigiu maior empenho por parte dos profissionais? Gerou dificuldades? Quais?

13. Como entende a “manipulação” na fotografia a nível técnico? Costumava valer-se das variadas opções disponíveis para obter melhores resultados?

14. Houve maior reconhecimento da categoria diante das evoluções do fotojornalismo uma vez que os profissionais foram obrigados a buscar mais conhecimentos?

15. O que é uma boa foto-jornalística?

16. O que tinha em atenção redobrada quando recebia a agenda (pauta) e diante da cobertura?

17. Discutia previamente a agenda (pauta) com editores e jornalistas ou simplesmente a cumpria? Participava das reuniões de agenda?

18. Quais foram os momentos mais difíceis de coberturas? Porque?

19. Qual foi a foto que lhe deu maior satisfação em fazer? Porque?

20. Tinha preferência em cobrir determinada área? Se sim, porque? Quais eram os eventos mais peculiares para cobrir?

21. Como procurava orientar e conduzir sua equipa? Quais eram as maiores dificuldades do departamento?

22. Como era composta a editoria (quadro geral) e qual era a carga horária dos profissionais? Eram bem remunerados?
23. Segmentava a equipe por áreas de cobertura (seções de desporto, cultura, política etc) ou submeti-a à cobertura geral?
24. Quais os critérios que definiam as fotos de uma edição diária? E de uma notícia?
25. Sofreu algum tipo de pressão durante seu percurso no jornal?
26. Estilos fotográficos * – tem apreciação por algum em especial?
27. Os seus trabalhos eram assinados?
28. Era sindicalizado?
29. Como desenvolvia o sistema de arquivo das fotos?
30. Se esteve no jornal no período de seu fecho, como se sentiu diante desta situação?
31. Tem conhecimento ou participou do *blog* que foi criado por ex-trabalhadores do jornal? Se sim, qual a sua opinião sobre esta iniciativa, considerando que resistiu a atualizações periódicas durante 5 anos desde a sua criação em 2005, até seu último post em 2010.
32. Como entrou para o fotojornalismo e porque?
33. Continua a exercer a profissão nos dias atuais?
34. Como percebe e observa o momento atual do fotojornalismo?
35. Em sua opinião, quais são os grandes nomes do fotojornalismo e porque?
36. Que formação deverá ter um fotojornalista hoje em dia?

Obs:

Alguns estilos fotográficos:

- - fotodocumentalismo
- - *feature photos* (peculiares)

- - *spot news* (única)
- - cronofotografia (sequência de movimentos)
- - *straight photography* (nitidez, precisão e não manipulação)
- - foto-jornalística (exclusiva)
- - foto aérea
- - *candid photography* (não posada, não protocolar)
- - *picture story* (exercício do pensamento)
- - *photo opportunities* (limitações e controle)
- - foto glamour
- - foto-choque
- - *photo vulgaris*

Obs: As perguntas pertinentes aos editores de fotojornalismo são específicas para sua função e não foram direcionadas aos repórteres fotográficos

Apêndice 10: Grade de perguntas a chargista

Diante do processo jornalístico e linha editorial dos veículos de comunicação impresso, virtual e até mesmo televisivo, o trabalho de caricaturista e chargista pode ser considerado um suporte ilustrativo que caminhou lado a lado com o fotojornalismo? Guardadas as devidas proporções e não deixando de considerar que o desenho, e conseqüentemente, a charge e a caricatura, já eram artes reconhecidas antes da invenção da fotografia, considerando também os diversos acontecimentos históricos que o jornal acompanhou em seus 151 anos de existência, fatores de pressão e mudanças possivelmente externos e internos, esta parte da tese procura conhecer a realidade a nível de profissionais de imagem (ilustração, caricatura, charge) em determinados períodos de tempo, com base na localização de fontes fidedignas e através de entrevista.

*Tendo em conta o seu período de trabalho, dentro deste contexto e diante do conceito das quatro revoluções do fotojornalismo, defendido por Jorge Pedro Sousa, e que esta tese pretende verificar suas ocorrências no jornal *O Comércio do Porto*, que são:*

Pré-revolução – Experimentação – aproximadamente de 1842 até 1919

Primeira Revolução - Fotojornalismo Moderno – aproximadamente de 1920 a 1959

Segunda Revolução – Evolução da Atividade – aproximadamente de 1960 a 1989

Terceira Revolução – Digital – a partir de 1990 até os dias atuais

responda as seguintes perguntas:

1. Nome:
2. Idade:
3. Formação:
4. Período de trabalho no jornal/Cargo:
5. O fotojornalismo exerce influência no trabalho criativo da caricatura e da charge? Se acredita que sim, até que ponto?

6. Embora sempre imprescindíveis na produção jornalística, acredita que a charge e a caricatura foram preteridas ao longo do tempo em função da evolução na área do fotojornalismo?

7. Durante o seu percurso profissional, deparou-se com a responsabilidade de segurar uma edição do jornal exclusivamente com a charge ou a caricatura no que diz respeito à imagem como suporte jornalístico – e por consequência, substituindo a fotojornalística?

8. Em sua opinião, qual foi o período áureo da caricatura e da charge nos veículos de comunicação? Porque?

Apêndice 11: Grade de perguntas a arquivistas

A/c: Marta Azevedo:

1. Como era desenvolvido o sistema do arquivo fotográfico do jornal *O Comércio do Porto* durante o tempo em que você trabalhou lá?
2. Em que consistia o trabalho de edição? Era edição de imagem ou edição eletrônica (diagramação/paginação), ou ambas?
3. Era responsável pela agenda do departamento de fotografia ou da redação? Havia reunião de agenda? Os fotojornalistas participavam? Como eram distribuídas as agendas entre os fotojornalistas?
4. Como reagiu ao receber a notícia do fecho do jornal em 2005?
5. A Marta participou do blog alojado no <http://www.ocomerciodoportoblogspot.pt/> , que, ao que se percebe, está linkado a alguns ex-trabalhadores do jornal, como é observado. Confirma? Qual foi o objetivo desta iniciativa, que foi mantida de 2005 a 2010 e porque parou de ser atualizado?

A/c: Gilberto Pereira:

1. Como era desenvolvido o sistema de arquivo fotográfico do jornal quando entrou?
2. Há cuidados especiais para cada tipo de sistema de arquivo (negativos, papel, digital)?
3. O sistema de armazenagem precisava ser mais criterioso em termos de conservação do negativo do que do papel?
4. Os negativos eram acomodados em envelopes?
5. E eram arquivados com aproximadamente cinco negativos cada?
6. O trabalho de arquivo era elaborado antes de ir para o editor? Era organizado entre o fotógrafo e o arquivista?
7. O processo de impressão, nessa época, era foto-impressão?

8. Depois das imagens serem utilizadas no processo de impressão, elas retornavam para o departamento fotográfico para serem arquivadas?
9. O Gilberto também trabalhava no arquivo dos exemplares do jornal?
10. O jornal no final já estava no sistema digital, inclusive, de imagens?
11. O processo de chumbo foi até quando?
12. Em 1980 alterou para qual sistema?
13. E a redacção foi informatizada mais ou menos nessa altura?
14. E quando foi que o fotojornalismo passou a ser, também, digital? Foi no fim, não foi?
15. O arquivo era responsável pelo que tinha sido publicado?
16. Quando o jornal fechou, o arquivo, então, estava todo organizado?
17. O jornal trabalhava bastante com o arquivo ou com fotos de arquivo?
18. O Gilberto recebia os estudantes em visita ao jornal?
19. Acontecia do jornal trocar fotos nas publicações?
20. Quem fazia a legenda?
21. Era o próprio jornalista que, no caso, diminuía o texto, se fosse preciso e fazia a legenda?

Apêndice 12: Grade de perguntas a gráfico

Diante do ofício da tipografia, o halftone foi o rebento para o que viria a ser o fotojornalismo mais tarde, com novas técnicas de aplicação e evolução que culminaria na imagem digital nos meios impressos. Até os dias atuais mantém-se com maestria de quem conduz o fiel espelho da realidade e pode presenciar em primeira-mão a obra pronta.

Com base em sua experiência, responda as seguintes perguntas:

1. Nome:
2. Idade:
3. Formação:
4. Período de trabalho no jornal/Cargo:
5. O trabalho de tipografia acolheu os primeiros rebentos do fotojornalismo. Como foi a sua experiência neste sentido? Pode-se afirmar que diante do processo inicial até a era digital a evolução do fotojornalismo esteve ligada ao ofício de tipógrafo? Se acredita que sim, porque?
6. Como eram produzidas as primeiras imagens no jornal?
7. Quais foram os processos evolutivos da fotografia jornalística que vivenciou?
8. Diante dos variados processos que a tipografia conheceu com a evolução da fotografia, o que se ganhou e o que se perdeu?
9. Era vulgar os fotojornalistas acompanharem o processo de produção tipográfica para ver a obra pronta antes de encerrar o expediente? Ou este cuidado era apenas do editor?

Apêndice 13: Transcrição de entrevista com Costa Carvalho

Entrevista com José Rodrigo Carneiro da Costa Carvalho

Chefe de Redação e Diretor Adjunto

Mônica Delicato: Participou de alguma mudança de gestão do jornal?

COSTA CARVALHO:

Sim, quando eu fui para *O Comércio do Porto* nos finais de 1973, foi porque *O Comércio do Porto*, passou de empresa familiar, pertencia à família Bento Carqueja, passou para o Banco Borges e Irmão.

Essa foi a alteração significativa, foi o 1º jornal a deixar de ser uma espécie de jóia de família na medida em que o Jornal de Notícias, embora tendo passado também a uma sociedade, ainda conservava o Diretor que era o Sr. Manuel Pacheco de Miranda, como acionista e como Diretor, ao passo que no jornal *O Comércio do Porto* a mudança foi total. Nenhum dos elementos da família, inclusive o Seara Cardoso, que era um ramo da família Bento Carqueja, continuou a ser Diretor, houve mudança não só de dono, como houve mudança de direção.

Mônica Delicato: Essa mudança alterou a linha editorial?

COSTA CARVALHO: Não, não, por uma razão simples, inclusive quem foi para Presidente do Conselho de Administração acumulava também as funções de Diretor, e era uma pessoa que era um funcionário bancário, embora lá do escol do Banco Borges e Irmão, era um indivíduo que de jornalismo não sabia em consciência distinguir um maço de papel dum maço de jornais, para ele era igual ao litro.

Consequentemente, não houve alteração. A alteração que se possa ter verificado, nomeadamente, no jornal *O Comércio do Porto*, foi de certo modo ditada por mim, até na passagem do *standard* para o tablóide.

Mônica Delicato: Ah, sim, teve uma alteração a nível...

COSTA CARVALHO: Uma alteração do tamanho...

Mônica Delicato: ...do tamanho do jornal?

COSTA CARVALHO: Sim, do tamanho, que era o maior que havia aqui no Porto, em mancha gráfica, era o maior, maior não só na mancha gráfica mas até em todo o tamanho.

E com surpresa minha, destituído das condições não só a nível de capital humano seja a nível ortográfico, destituído da qualidade que tinha, por exemplo, o *Jornal de Notícias* e nomeadamente *O Primeiro de Janeiro*.

Mônica Delicato: Qual era o perfil do público nesse período?

COSTA CARVALHO: Era acima de tudo um público muito conservador. Aliás, o próprio Eça se refere ao jornal *O Comércio do Porto*, chamando-lhe sempre “o bojudo Comércio do Porto”.

É uma coisa característica que eles mantiveram, inclusive todo o funcionamento do jornal *O Comércio do Porto* se fazia quase que numa espécie de uma sacristia, tudo aquilo era soturno, o que se diz mesmo de soturno, não havia, digamos, que nem o arejamento que foi dado nos anos 60 e no qual eu estive também no *Jornal de Notícias*, nem posteriormente quando fui para *O Primeiro de Janeiro*, que era o mais bem equipado jornal que havia no Porto.

Mônica Delicato: Essa mudança trouxe alguma diferença a título de investimentos (departamentos)?

COSTA CARVALHO: Não, não houve nada. Temos que fazer isso no enquadramento político, na altura estavam em grande marcha a construção de auto estradas e o Banco Borges e Irmão naturalmente que quis entrar naquilo, pressionando o poder político com a posse de um jornal. Sejamos justos, não houve qualquer intenção porque eles atacaram o jornal *O Comércio do Porto*, exactamente porque seria aquele que em princípio estaria mais domesticado para essa função. É evidente que se me disserem assim, mas então colaborou nesse jogo?

Não, exactamente por não colaborar nesse jogo é que mais tarde se vem a levantar conflitos.

Agora a intenção primária, e isto é exactamente essa, ter uma posição de influência ou pelo menos de tentativa de pressão sobre o Governo, através de um jornal que era o mais antigo do Porto, que era de 1853.

É preciso ter em atenção que *O Primeiro de Janeiro* é de 1868 e o *Jornal de Notícias* é só 1888, conseqüentemente, eles foram buscar os veteranos, digamos assim, dos jornais portugueses, não considero o *Açoriano Oriental* - na medida em que era numa ilha e além de ser numa ilha teve interrupções várias; ao passo que *O Comércio do Porto* editou-se ininterruptamente desde 1853.

Mônica Delicato: Considerando que a maioria das publicações jornalísticas portuguesas editava-se em Lisboa, capital e centro político do País, considera que o jornal produzia uma maior diversidade de títulos em função dessa premissa ou quais eram as editoriais mais fortes no jornal?

COSTA CARVALHO: Não, sejamos justos, vou falar pela 1ª vez numa questão que eu considero muito importante. Há um banco que nessa altura estava num lugar cimeiro que era o Grupo Borges, dos Quina, como digo e volto a repetir, eles compraram aquilo com uma intenção meramente política, não foi comercial.

Conseqüentemente eles não procuraram, em circunstância nenhuma, manter ou alterar o esquema que estava, na medida em que eles consideravam que para um regime conservador ou pelo menos com limitações várias de publicação, não iriam entrar no conflito editorial.

Não havia, em circunstâncias nenhuma, uma orientação interna que dissesse, nós vamos para aquele rumo, ou vamos adoptar este outro rumo.

Não, o que havia exactamente era o seguinte, já isto poderá dizer concretamente, foi-me proposto pelo Director, eu não ponho nomes, pelo Director e também pelo Presidente do Conselho de Administração, funcionário bancário, embora quadro elevado, que a partir do momento em que eu tivesse a 1ª página pronta, ou seja, os títulos, etc., não lhe telefonava a ele, porque ele fazia o horário de funcionário bancário, às 18h ia para casa.

Mônica Delicato: E o jornal fechava à noite...

COSTA CARVALHO: E eu ficava, eu é que era o Director, ele estivesse ou não estivesse, eu, para todos os efeitos, é que dizia o que é que ia sair no jornal, então eu tinha a obrigação de telefonar para um determinado indivíduo em Lisboa, cujo nome também não interessa, para dizer o que é que eu tinha na 1ª página e eu recusei-me naturalmente. Recusei-me porque ou era o Director que estava lá, ou tinha que comunicar a Lisboa para ver se ele concordava ou não, quer dizer já era uma espécie de Direcção à distancia, recusei-me.

É evidente que a partir daí os conflitos foram, sinceramente, grandes, e acabaram por, inclusive levar à minha demissão poucos meses depois. Já estamos em 74 e mete-se o 25 de Abril, e a partir daí é evidente que a rebeldia se reforçou em mim...(risos) basta dizer isto, no dia em que houve, no 25 de Abril ...

Mônica Delicato: O Sr. estava no jornal nesse...?

COSTA CARVALHO: Eu não saí do jornal. Eu entrei a uma 3ª feira e apareci em casa aqui na Rua Nª Sra. de Fátima, na 6ª feira, sem comer e sem dormir. Tá bom?

E entretanto o Director que estava a dormir tranquilamente foi por mim acordado às 7 da manhã e o homem desapareceu, pura e simplesmente, apareceu no jornal por volta das 4 horas (risos), e apareceu por volta das 4 horas no jornal para muito aflito ir à tipografia e andava a ver tudo o que fosse, que era na altura trabalhava-se com zinco, atenção, as fotos eram passadas a zinco, e então andava a ver as páginas, aquelas que tivessem legendas ou aqueles cartazes “Abaixo à banca” e “Viva o Comunismo”, ele andava a retirar aquilo, e eu atrás dele a pôr outra vez nos calços as gravuras (risos), de maneira que está a ver o que é que foi de pandega aquilo, não é?

Lembro-me perfeitamente, o homem fechou-se, comunicava comigo pelo telefone, não era pessoalmente, só por uma razão muito simples é que 15 dias antes - eu não sabia o que é que se estava a passar, eu não sabia, naturalmente embora tivesse...não tinha possibilidade de o saber...eu soube que ia haver qualquer coisa um ano antes, na Guiné, quando fui lá em serviço e me comunicaram “só avançamos sobre o Terreiro do Paço”, aquilo para mim era uma bravata como outra qualquer, não é?

E a verdade é que se concretizou porque já estava formado o movimento, lá dos Capitães do 25 de Abril, portanto e quem me disse isto foi o Otelo, o Monge, e todos aqueles que acabaram por ser presos e implicados na questão do 25 de Abril. Mas em questões militares, porque a queixa que eles apresentavam maior é que ganhavam menos que os tipos que estavam em Angola e em Moçambique, era a grande razão da revolução. Eu ria-me daquilo tudo.

Ah...e então 15 dias antes do 25 de Abril, providencialmente, não sei porquê, ia matando o Director e Presidente do Conselho de Administração porque ele disse “Não foi para isto que nós o contratámos.” Eu fui contratado a ganhar o dobro do que ganhava no *Jornal de Notícias*, 11 contos no *Jornal de Notícias*, fazendo parte da Chefia de Redacção e 22 contos para *O Comércio do Porto*.

Foi a primeira transferência que houve neste País, tipo Ronaldo ou coisa que o valha...(risos) e então ele disse “Não foi para isso que o contratámos.” e eu perguntei-lhe “Então fui contratado para que?” “Foi contratado para obedecer, para cumprir as ordens da Administração e de quem comprou o jornal.” e eu disse “Pois então eu recuso-me... eu recuso-me a obedecer seja o que for.” e ele disse “Então está despedido.”

E eu disse “Ótimo.” e sai lá da cadeirinha, abri a porta, fechei a porta mas houve assim daqueles relâmpagos como aconteceu a S. Paulo a caminho de Damasco, caiu uma faísca em cima, abri a porta e disse “Olhe, dou-lhe os meus parabéns.” e ele “Parabéns porquê?” “Porque é a 1ª vez que toma uma decisão sem falar aos Quinas.” e o homem ia morrendo.

Tive que estar a dar água e não sei quantos mais, que o homem ia-me morrendo, passado 15 dias, aconteceu o 25 de Abril.

Juro que não sabia de nada. Mas que lhe mandei uma estocada que o ia matando, ia matando o homem.

Consequentemente, isto quer dizer que apenas eu tive 3 meses, de Janeiro até Abril, são 3 meses e qualquer coisa, para tentar modificar toda a mentalidade de feitura, de concepção, etc. do *O Comércio do Porto*. O 25 de Abril não deixou.

Mônica Delicato: E depois voltou a trabalhar lá? Já com outro grupo?

COSTA CARVALHO: Não, com...

Mônica Delicato: O mesmo?

COSTA CARVALHO: Não, nessa altura aquilo estava perfeitamente indefinido, estava perfeitamente indefinido, porque houve entretanto a nacionalização, consequentemente, tudo aquilo se baralhou.

Tanto assim que quando eu volto, no 2º mandato, chamamos assim, vou como Director Adjunto, a proposta foi como Director, mas quem estava como Director até era meu compadre e eu disse “Não, eu não vou tirar-lhe o lugar. Eu prefiro ser Cristo que Deus.”, de maneira que o Joaquim Queiroz, aí eu ponho o nome ao meu compadre, ele: “Não, mas você é que sabe disto...”. “Não, não, eu não...” nunca desloquei ninguém não vou deslocar...eu fico como seu Director mas com uma condição: Director Adjunto e chefe de redacção, ganhado com mesmo” e assim fui para lá. E é evidente, quem é

que estava nessa altura no Conselho de Administração, já lhe digo, eram 2 indivíduos do CDS e um do PS, que era da altura da coligação PS e CDS. Acabei por ser demitido. Porquê?

Não estava em causa a minha competência, não estava em causa o meu saber, o que é quando não ia lá cumprimentar o Conselho de Administração, que eu disse é evidente que não vou cumprimentar senão eles: “Olhe, então vá acolá ao café e traga-nos um cafezinho ou qualquer coisa”. (risos)

Fui demitido, fui demitido não só por isso, é evidente que eu felicitei lá o Presidente do Conselho de Administração, que era do CDS, dizendo “Olhe, muito obrigado” Ele não percebeu e eu: “Não, pelo dia da demissão.” e ele: “Porquê?”. “Porque hoje é o 28 de Maio.” O homem ia morrendo também.

Não o que houve aí foi exactamente um mês antes, eu tinha recebido um telefonema de pressão, foi o único que recebi, porque o indivíduo não tinha sido prevenido, ia bater com a cabeça na parede, nunca me deixei pressionar, o homem caiu nesse erro, era ele Ministro, era Ministro e telefonou-me “Barata... eu que tinha aqui... peço desculpa estar a incomodá-lo, mas é só uma coisa, aqui um nosso deputado não sei quantos fez hoje uma intervenção brilhantíssima na Assembleia da República e eu permitia-me sugerir... mas eu peço desculpa...” “Oh Sr. Ministro esteja à vontade.” “Olhe era por assim uma sugestão apenas...”. “E porque não? E porque não? Porque é que não hei-de pôr assim, mas com uma condição.” “Ah, então V. Exa. o fará, mas qual é a condição?”. “A condição é a seguinte, quando o Sr. tiver uma portaria, uma proposta, um decreto-lei, uma lei ou qualquer coisa, antes de a mandar cá para fora, consulte-me, que é para ver se eu concordo”. (risos) A partir daí não podia esperar a não ser o enterro, de maneira que, conclusão, mete-se o 25 de Abril, antes do 25 de Abril, estou a falar muito claramente, o Partido Comunista teve a preocupação, como aquilo era uma estrutura extremamente frágil, de meter lá os seus elementos...

E eu só me apercebi depois, na contagem, porque começaram a entrar, a entrar e não mediram a relação de forças, havia indivíduos realmente, não estou aqui a acusar nem o Partido Comunista nem nada, é uma verdade, que tinham exactamente a missão de baralhar aquilo tudo.

De tal maneira baralharam que, inclusive, eu fui chamado duas ou três vezes de fascista, eu julgo a dizer “faz isto” e eles a dizerem “fascista”, estavam sempre em reuniões

plenárias, eram as célebres reuniões gerais, as PGA's e as PGD's, tudo o que era PG, etc. e tal e que passavam até às duas da manhã a fumar e a beber e a dizer que estavam a discutir o futuro do jornal e eu chegava lá e eu dizia “acabou, vamos fazer o jornal” e eles “Fascista”. “Não é fascista é fazemos isto, que é o jornal” (risos), e andávamos naquela luta permanentemente.

E evidentemente que não permitiu sequer haver qualquer planificação e qualquer mudança de estrutura e de mentalidades, sobretudo. *O Comércio do Porto* era para além do bojudo era de sacristia, era um jornal...

Mónica Delicato: Essas foram as maiores dificuldades que encontrou?

COSTA CARVALHO: As maiores dificuldades. Inclusive, aquilo quando há pouco falei na palavra soturno, ela não corresponde bem, bem ao que era o ambiente, tudo aquilo se processava na sombra. Havia fulanos a conspirar em todos os cantos (risos) e esquinas e eu tinha uma dificuldade imensa em pô-los a correr de lá para fora.

Depois, com o 25 de Abril, naturalmente, que não havia nem rei nem roque como se costuma dizer, aquilo era o desgoverno total, como se diz o desgoverno total, esse conselho de administração foi precedido de uma junta militar até, estiveram a comandar o jornal (risos)... militares... indivíduos que eu nem como pequeno-almoço gosto deles, que não fui tropa, de maneira que a partir daí, os indivíduos viram-se gregos, eu é que os comandava, não posso, para mais da manutenção militar, indivíduos que tinham um papel administrativo lá no quartel da Póvoa habituados a fazer encomendas de batatas e cenouras, viessem comandar um jornal.

Eu então que ando aqui nisto há quase 20 anos, vem este tipo agora dizer-me o que é fazer um jornal, por amor de Deus. Esta a minha 1ª passagem pelo *O Comércio do Porto*. A 2ª passagem, como digo, volto como Director e acumulo, aí já não era a parte militar a comandar mas era, nitidamente, uma facção política em que CDS e PS estavam lá representados no Conselho de Administração.

Conselho de Administração esse que nada fez em consenso para valorização do jornal *O Comércio do Porto*, até em termos de organização, não só da redacção, mas de uma coisa muito importante que seria haver um centro de documentação, centro de documentação esse que lhe posso dizer, com toda a consciência e conhecimento de causa, que inclusive nem sequer arquivo fazia da censura, não fez.

E se existe no *Jornal de Notícias*, que é o único em Portugal que ainda tem qualquer coisa da censura, é feito a partir de 1966, graças a mim. E isso ainda existe, espero que ainda exista.

E foi isso que deu até origem ao livro do César Príncipe sobre a questão da censura. É colectânea da parte daquilo. Porque a censura tinha dois processos de actuação, digamos, antecipava-se e dizia o que é que não podia sair, dizia por escrito e havia o telefonema diário, que era 2 ou 3 vezes, conforme o necessário, uma linha directa da censura para a chefia da redacção e eu normalmente é que atendia a censura.

Era eu. Consequentemente, tudo o que andam para aí a dizer de baratucho etc. e tal é de graça porque não percebem nada, nem a chefia da redacção nessa altura, e isto é um ponto importante, nem a chefia da redacção dava sequer satisfações fosse a quem fosse a não ser ao Director.

E mesmo ao Director, desconfio que ele não ligava nada àquilo, era o Sr. Manuel Pacheco de Miranda, uma jóia de Director mas só queria saber era se o jornal realmente estava pronto, estava a sair, porque o *Jornal de Notícias*, nos anos 60, de último que estava no *ranking* como agora se diz, passou para ser o 1º do País.

Mônica Delicato: Em função à editoria de desporto?

COSTA CARVALHO: Não.

Mônica Delicato: Não?

COSTA CARVALHO: Graças a uma camada nova que entrou, uma camada nova de juventude que se deu muito bem com os que estavam lá, eu quando entrei. basta dizer, eu quando entrei fui o 12º elemento da redacção, está bom? 12º!

E houve acolá uma das virtudes que o Sr. Manuel Pacheco de Miranda tinha era que ele podia não saber escolher, mas sabia onde é que estava a escolha. Isso que era uma virtude excepcional.

Excepcional mesmo, ele dizia-me. Basta dizer, ele era tão franco, tão franco, quando eu fui com ele em 1973 à Guiné, ele respondeu “Vamos à guerra” e eu “Vamos à guerra oh Sr. Director, eu não fui tropa.”. “Está bem, mas você sabe...” e agora repare na franqueza de que se usava então, ele diz: “Você sabe perfeitamente que você é que é o jornalista, eu vou lá porque o Spínola me convidou, e eu não sei escrever, eu sei, você está aqui porque eu é que lhe pago, de maneira que vai comigo...”. “Ah eu vou como

cronista, então?”. “ Você vai como cronista.”. Olhe, foram 10 dias maravilhosos, nunca me ri tanto na minha vida porque ele era uma excepcional companhia, era rir, rir. Consequentemente, isto para dizer o seguinte, acho que este ponto que é importante, eu entrei como 12º elemento, como é que esse entrava no jornal?

Mônica Delicato: O recrutamento era como?

COSTA CARVALHO: O recrutamento. O recrutamento fazia-se por amizades.

Mônica Delicato: Eram indicações?

COSTA CARVALHO: É. Eu entrei lá porque um determinado jornalista sabendo que eu tinha acabado de casar e ele era colega lá no trabalho com a minha mulher, falou-me se eu queria ir para o jornal.

Mônica Delicato: Sim, convidou-o a trabalhar?

COSTA CARVALHO: Mas como colaborador desportivo. Eu entrei em 59 como colaborador desportivo. E depois pelo desporto, acabei por passar para o quadro, por uma razão muito simples, porque um parto correu mal e então eu é que fui parido para o jornal.

Mônica Delicato: E o jornalismo ganhou?

COSTA CARVALHO: Não sei se ganhou ou perdeu, a verdade é que posso-lhe dizer a data 31 de Maio de 1961, estive 2 anos, e o chefe da secção desportiva de quem eu era um mero colaborador, a esposa foi internada o parto correu mal, e eu naquele dia cheguei às 6 horas à redacção e o chefe de redacção pergunta-me “O que veio cá fazer?” “Vim ver se há serviço.”. E ele disse. “Há, há, sente-se aí e faça você hoje a página desportiva.”, e eu não percebia nada daquilo, está a ver como se faz um jornalista? Eu que não percebia nada daquilo.

Sentei-me e esperei agora o que (...) daqui, não sabia nada... nada, não tinha a mínima orientação sobre o que é que fosse fazer um jornal. Felizmente tive um chefe de tipografia, o Sr. Manuel Ferreira, que me disse não se preocupe com o tamanho, com os títulos nem nada, veja só que nós lá dentro damos um jeito.

Mônica Delicato: Fundamental um apoio, não é?

COSTA CARVALHO: Eu nem os conhecia, e assim foi, ao outro dia eu fiz uma página ou duas páginas não sei como, sei que apareci em casa eram 4 ou 5 da madrugada...

Mônica Delicato: E gostou?

COSTA CARVALHO: Não, não gostei, tive tanto medo...

Mônica Delicato: Era muito crítico?

COSTA CARVALHO: Não sabia, eu não sabia em consciência o que era aquilo. E ao outro dia quando fui exactamente às 6 horas perguntar, fizeram-me a pergunta "Quer entrar na redacção?"

Eu disse "Eu preciso de ganhar a minha vida" "Então a partir de hoje, 1º de Junho de 1961. É assim que se fazia o recrutamento no jornalismo. E vai-me dizer e então com os fotógrafos?

Exactamente a mesma coisa. Mais, no fotógrafo até se podia acontecer aquilo que também já acontecia nas redacções, é que estivessem lá o avô, o pai e o filho, porque eram empresas familiares e conseqüentemente aquilo que eu chamo...

Mônica Delicato: Também valorizavam isso?

COSTA CARVALHO: Eram empresas fetofílicas, ou seja, viradas para o feto, tudo tinha que nascer no ventre da mãe. E nós sabíamos que nascíamos lá e morriamos na empresa. A alteração social e política que há é que não permitiu isso.

Mônica Delicato: Certo. Mas a filosofia de trabalho era essa?

COSTA CARVALHO: Era. Eu posso-lhe dizer que nas minhas mãos eu fiz também fotógrafos, era assim que se chamava, também fiz fotógrafos, havia indivíduos que nunca pensaram, alguns deles até tipógrafos, a quem eu ia dando serviço, através da secção desportiva, porque era preciso fazer da parte da manhã isto ou aquilo... "Oh pá, você não quer ir ganhar mais uns tostões?" e eles iam lá, coitados, às vezes apareciam com foto, mas a mais das vezes não tinham fotos.

Um outro aspecto importante é que nessa altura o chamado repórter fotográfico, os fotojornalistas de hoje, nessa altura não podiam ser, eles recebiam encomenda, eles já iam orientados e tinham quem programar o cérebro para aquilo que o chefe de redacção pretendia, "Você vai e tira esta foto."

Mônica Delicato: Seguia uma agenda?

COSTA CARVALHO: Não há agenda... não...

Mônica Delicato: Uma pauta, não é?

COSTA CARVALHO: Eles eram formatados para aquilo que o chefe queria.

Mônica Delicato: Era aquilo e acabou, não tinha discussão, não é?

COSTA CARVALHO: Não, era: “eu quero esta foto...”

Mônica Delicato: Então ele ia e fazia, cumpria a pauta.

COSTA CARVALHO: Ele comporia aquilo que o chefe de redacção pretendia.

Mônica Delicato: E qual o equipamento que usavam naquela época? Era o analógico?

COSTA CARVALHO: Não. Era...

Mônica Delicato: Inicialmente, não?

COSTA CARVALHO: Aquilo era aquelas máquinas, ter uma Leica naquela altura não era para todos. Havia um indivíduo só no Porto que tinha uma Leica, trabalhava para todos os jornais, não era funcionário... Sabe quem é que é, não sabe?

Mônica Delicato: Não.

COSTA CARVALHO: Não sabe, pronto, Era o tio Herman. O tio Herman é que socorria muita gente e agora vou-lhe contar um episódio. Verão, Julho, porta do Notícias mas ainda havia futebol e aqui no campo do Bessa, que é o Estádio do Boavista, que chama-se campo do Bessa, como eu também tinha dificuldade no desporto porque estava o futebol parado, eu disse a um indivíduo que era o que revelava os rolos fotográficos dos repórteres “Você não quer ir amanhã... tem aí uma máquina? E ele: “Eu arranjo uma máquina”. E eu: “Então olhe, vá ao campo do Bessa, fazer lá um... aquilo ao menos para eu ter aqui para encher o jornal.” e ele foi, e com tanta sorte minha que o árbitro morreu, durante o jogo, com uma síncope, e eu esfreguei as mãos, não tinha o totoloto, não acerto eu mas nisto acerto eu...

Mônica Delicato: E a foto?

COSTA CARVALHO: De maneira que esperei quando ele chegou “Então temos foto?”. “Foto?”. “Sim, foto.” para dar a ideia de como é que eles estavam formados para... Bom, não tinha foto, estive lá mas não teve foto.

Mônica Delicato: Ai, perdeu a foto...

COSTA CARVALHO: Não, não perdeu, ele ficou na foto...

Mônica Delicato: Não fez?

COSTA CARVALHO: Ele, “eu falo ao meu tio Herman “Estou aqui com um problema, não tenho esta foto.”. ‘Ai, eu por acaso estive lá e tenho fotos”. ’’Então não lhe compro a foto, compro-lhe o rolo que era para os outros não terem todos, tenho o rolo.

Mônica Delicato: Aproveitava todo o material?

COSTA CARVALHO: Ora, exacto. Toca a revelar, o meu fotógrafo estava a ajudar a levar o morto por isso que ele não trouxe a fotografia, estava a segurar a padiola dos bombeiros para levar e eu tive que dizer, ó meu meu caro, vou-lhe dar uma lição de fotojornalismo: “Você tirava fotos, fotos, fotos, calcava o indivíduo que era para ver se ele estava bem morto e não sei quantos mais, e depois sim, e depois podia pegar no caixão, mas antes não.”

Mônica Delicato: Não podia largar do ofício.

COSTA CARVALHO: De maneira que isto é dar-lhe uma ideia de qual era. Primeiro lugar, eles estavam formatados para fazer exclusivamente o que lhe mandavam.

Mônica Delicato: Eram fotógrafos?

COSTA CARVALHO: Eram fotógrafos. Segundo lugar não tinham sequer o rasgo bastante para se independentarem naquele momento... se libertarem, a partir do momento em que o serviço, o acontecimento se sobrepusesse à vontade do próprio chefe de redacção, porque ele ia buscar qualquer coisa que o chefe de redacção não tinha previsto, mas o imprevisto para eles não contava, não estava na agenda o imprevisto.

Olhe outro exemplo, já no jornal *O Primeiro de Janeiro*: há uma senhora. que faz 103 anos, e ele vai formatadinho para os 103, e chega muito contente à redacção e diz “Sabe uma coisa?”. “Temos fotos?”. “Temos sim, Sr.” “É que foi lá uma Sra. de 106 anos de propósito para dar um beijinho à não sei quantos ...” “E você tem a foto?” “Não, não tenho.” “Olhe meu caro, a de 103 você pegava e metia-a debaixo da cama que já não interessava nada, a de 106 é que era importante.”. (risos)

Mônica Delicato: É um bom exemplo de como eram os fotógrafos...

COSTA CARVALHO: E estamos nos anos 80.

Mônica Delicato: Ah, sim?

COSTA CARVALHO: Atenção que estamos nos anos 80. Esse indivíduo continua a dizer aí que eu que sou indivíduo intratável só porque lhe dei uma lição de fotojornalismo (risos).

Mônica Delicato: Na 2ª vez que participou do jornal, notou alguma evolução nesta área do fotojornalismo? Ou ainda não?

COSTA CARVALHO: Na segunda vez, digamos que pouco ou nada evoluído, na medida em que as próprias condições físicas do jornal não favoreciam.

Mônica Delicato: Mas não tinha um prédio lá na...?

COSTA CARVALHO: Todo um prédio mas todo aquele prédio estava mau, não era só mal construído mas pronto, aquilo nunca foi, nunca podia ser para um jornal.

Tem a redacção no 1º andar, no 2º andar tinha não o quê, a tipografia estava no último andar e o elevador normalmente não funcionava, de maneira que andava a subir aquela escadaria toda, para baixo e para cima. A secção de gravura estava num recanto qualquer metido, a parte do laboratório dos fotógrafos no outro lado, aquilo funcionalmente era o pior que se pudesse...

Mônica Delicato: Mas havia laboratório?

COSTA CARVALHO: Não, todos tinham, todos eles tinham já nos 60 e 50, já tinham laboratório, nem que fosse um botecoquinho o mais acanhado...

Mônica Delicato: Certo, a camara escura.

COSTA CARVALHO: Posso-lhe dizer que no *Jornal de Notícias*, se tivesse aquelas duas cabines juntas...

Mônica Delicato: Era pequenino, não é?

COSTA CARVALHO: De tal maneira que no Verão trabalhavam em cuecas e tronco nu... Não, isto não é anedota, é verdade, é preciso ter em atenção, eu não falo de cor pelo seguinte, eu era o indivíduo que corria todas as secções, sabia tudo o que estava cá, porque estando nessa altura como chefe da secção desportiva e depois tendo sido promovido para a chefia, por mal dos meus pecados, porque nunca tive oportunidade e quando as tive era eu que as criava, fui fazer uma pesca de sardinha mas era, marcava a

mim próprio porque senão eu continuava a levantar as maiúsculas e a baixar as minúsculas e a ver os erros dos outros.

Então impunha-me serviço a mim próprio, daqueles complicados e não sei quantos mais.

Passei a noite toda a olhar, fui até Vigo, quando cheguei às 11 da manhã com fome e com frio, isto foi em Novembro, depois fiz uma reportagem sobre Vigo, toda a gente isto é que é bom, fiz dezenas e centenas de entrevistas...mas repare, não havia sequer estímulo bastante interno para que houvesse aquilo que obrigou o *Jornal de Notícias* a dar um pulo, a tal ponto que em 68 e 69 se dizia, “O *Jornal de Notícias* é uma galinha com um ovo de avestruz lá dentro”, quer dizer estava para rebentar.

Os outros, repare, os outros mantiveram naquele hand-hand, naquela monotonia, isto é para ir fazendo e não para ser feito, e é completamente diferente a mentalidade.

Quando se quis impor esta mentalidade depressa e bem, eu lembro-me na primeira passagem pelo *O Primeiro de Janeiro*, o actual Director de um jornal aqui do Porto que me perguntava assim “Mas este ritmo é para manter?” eu disse “Não, não é para manter, é para aumentar.” Nunca mais me tornou a perguntar. Isto dá-lhe a ideia do que era efectivamente a mentalidade, toda a gente estava acomodada, isto nunca mais acaba, nós é que vamos acabar primeiro, conseqüentemente não mexamos.

Aquilo era garantido, tanto, digo eu, *O Primeiro de Janeiro* que era o brinquedinho do Sr. Manuel Pinto de Azevedo como no jornal *O Comércio do Porto* que aquilo era a família Bento Carqueja, só não era no *Jornal de Notícias* porque quando, e agora está o aspecto também interessante, quando fizeram a proposta também para eu entrar para o jornal, no dia 1º de Junho de 1961, eu trabalhava, tinha um trabalho e disseram-me assim, mas cuidado não deixe o outro trabalho porque o *Jornal de Notícias* provavelmente fecha no fim do ano. Outro aspecto é que a maior parte foi essa geração de 60 que se libertou do emprego que tinha e passou a fazer do jornal o emprego.

Mônica Delicato: Dedicado exclusivamente?

COSTA CARVALHO: O jornal era o biscate, o jornal era o gancho. Era mais qualquer coisinha que se ia buscar com sacrifício. Inverteu-se exactamente a posição.

E porquê? Eram funcionários da Câmara, eram funcionários de Tribunal e eram indivíduos que também trabalhavam na rádio, a partir das 6 horas que era quando começava o jornal, atenção, o jornal começava a ser feito a partir das 18 horas...

Mônica Delicato: Durante o dia estavam a buscar as notícias?

COSTA CARVALHO: Porque não havia, porque tinham emprego...

Mônica Delicato: Chegavam à tarde e tinham que correr atrás da notícia?

COSTA CARVALHO: Demaneira que a partir daquela hora...

Mônica Delicato: Uma dificuldade, não é?

COSTA CARVALHO: Não tinham dificuldade nenhuma, porque também todo o aspecto social era comandado, não valia a pena fazer reuniões porque nos jornais não havia ninguém. De maneira que era tudo depois das 18 horas, não valia a pena.

Só há essa alteração que é feita pelo *Jornal de Notícias* que começa a ter um corpo exclusivo de três ou quatro indivíduos, e eles começam a aperceber-se, essa empresa e tal, mas afinal isto já podemos fazer coisas porque afinal vai aparecendo gente.

De outro modo era como a televisão hoje, hoje a televisão é que determina qual é a hora, naquela altura os jornais é que determinavam os acontecimentos. Tudo o que fosse para trás não tinha existido, ou quando existia quando existia havia sempre uma possibilidade de salvo através da agência noticiosa que naquela altura era a ANI e depois passou a ANOP agora LUSA, de maneira que eles iam tapando esse buraco.

E quantas vezes sucedia do jeito, uma questão de camaradagem, “Oh pá quem é que vai...?”. “É o fulano...” então telefonava “Oh pá, se não te importas, depois dá-me umas notinhas sobre aquilo, que eu vou ao cinema.”. Era a agência noticiosa, era um indivíduo que depois dava aos outros os elementos.

Então ia ao cinema ou coisa que o valha, de maneira que havia isso é quebrado pelo *Jornal de Notícias*, isso naturalmente se me disser no jornal *O Comércio do Porto*. No jornal *O Comércio do Porto* havia um indivíduo que tinha uma camisaria, outro indivíduo que tinha uma mercearia, havia um indivíduo que era enfermeiro, havia um indivíduo... aquilo não havia ninguém...

Mônica Delicato: Com dedicação exclusiva ao jornal?

COSTA CARVALHO: Não, só vai surgir depois na minha 2ª passagem. Antes aquilo era confuso.

Mônica Delicato: Certo, entendi. Eles levavam o trabalho mais a nível de free lancer.

COSTA CARVALHO: Nem sequer isso.

Mônica Delicato: Nem sequer isso... porque não se configura assim?

COSTA CARVALHO: Não, nem sequer porque não tinham qualquer poder de iniciativa. Não procuravam nada. Era apenas a partir das 18 horas e depois o chefe é que ia dar o serviço. Porque se o chefe não desse o serviço aquilo ficava tudo berimbau.

Mônica Delicato: E na 2ª vez que trabalhou era diferente?

COSTA CARVALHO: Na 2ª parte já era diferente.

Mônica Delicato: Mais profissional?

COSTA CARVALHO: Já eu tinha determinado a lei, é assim, conseqüentemente, até porque houve melhoria de condições através dos contratos colectivos que permitiu, digamos, que o indivíduo dizer :“Eu então fico só como jornalista.”.

Mônica Delicato: E aí então existiam os fotógrafos exclusivos do jornal?

COSTA CARVALHO: Aí já começa, aí temos que conversar um bocadinho sobre isso. A exclusividade do fotógrafo era sempre relativa. Primeiro, porque não havia controlo do seu serviço, não havia. O que eu quero dizer, ele era o dono e o Senhor da película.

Mônica Delicato: Não era do jornal, era do fotógrafo?.

COSTA CARVALHO: Não, porque não havia arquivo, nem havia controlo, conseqüentemente, ele tanto fazia para o jornal mas depois podia vender fora. Fazia fotos para o jornal e depois se fosse uma empresa ou fosse isto ou fosse aquilo depois naturalmente que ia lá. Estou a falar com toda a realidade e eu sabia disso mas o que é que eu podia fazer? Não podia fazer nada. Porque se houvesse um controlo, tudo arquivadinho, não...

Mônica Delicato: Ah entendi, sim, o arquivo era pessoal do profissional.

COSTA CARVALHO: O filme era revelado e eles ficavam com a película. Então facilmente eles podiam negociar a película ou até vendê-la para outra revista, até para a concorrência, vender outra película daquele serviço que foi marcado pelo jornal.

Mônica Delicato: Acha que isso é uma...?

COSTA CARVALHO: Uma prática corrente.

Mônica Delicato: Mas correcta ou não?

COSTA CARVALHO: Incorrecta, sem qualquer dúvida, é incorrecta. Eu não podia, era a mesma coisa que eu fazer um texto para o meu jornal, aquele que me pagava e depois ir colocar com umas alterações e colocar noutra.

Não, isso é uma questão de ética e uma questão de deontologia, são duas coisas que não podem conflitar em circunstância nenhuma, ética e deontologia. A deontologia que é a ética aplicada à profissão e isso era sagrado.

Mônica Delicato: Quer dizer que nesse segundo tempo de trabalho o sistema de arquivo era inexistente, praticamente?

COSTA CARVALHO: Não existia.

Mônica Delicato: Embora tivesse lá...

COSTA CARVALHO: Não por não haver (...)

Entrevistadora: Disse que tinha lá uma galeria com obras e tudo onde guardavam os jornais, mas na área de fotografia não havia arquivo?

COSTA CARVALHO: Mas guardar os jornais como?

Mônica Delicato: Os exemplares que eram publicados eram arquivados, não?

COSTA CARVALHO: Sim, mas no jornal *O Comércio do Porto*, mesmo depois de ter mudado de instalações, sobretudo quando mudou de instalações deixou de ter colecção. Ela está ou estava na Faculdade de Letras, foi lá depositada e depois informaram-me que estaria na Maia, na biblioteca da Maia.

Mônica Delicato: E também na Vila Nova de Gaia, que é onde eu tenho consultado.

COSTA CARVALHO: É provável, porque inclusive *O Comércio do Porto* tinha uma biblioteca preciosíssima, em termos, sobretudo da paratextual do século XVII. Obras originais, primeiras edições e era talvez a biblioteca mais rica também em termos de literatura do século XIX e princípio do século XX. Chegava a ter primeiras edições de 3 e 4 volumes...

Onde é que pára isso? Onde é que para, como eu contei, onde é que param os livros do Aurélio da Paz dos Reis? Onde é que pára o painel do Veloso? Que era todo em azulejo e que só havia era o cartão que estava lá, onde é que pára? Onde é que param as pinturas de Bordalo Pinheiro, as primeiras páginas? Tudo isso desapareceu.

Mônica Delicato: E o arquivo fotográfico na época não existia?

COSTA CARVALHO: Nunca existiu. Então se lhe estou a dizer que inclusive nem sequer havia o arquivo das censuras, é que nem sequer havia arquivo de censura, como não havia arquivo de autógrafos. Um jornal como *O Comércio do Porto*, que foi o primeiro, ou melhor, onde normalmente um escritor do século XIX, como o Camilo Castelo Branco, como o Arnaldo Gama, antes de lançarem os livros, os publicavam em folhetim, onde é que estão os originais?

Onde é que estão os manuscritos? Em nenhum lado. Porquê? Agora vou-lhe dizer porquê, também, não custa nada e se calhar ainda, não deve haver muitos jornalistas que já morreram porque isso ficava de posse do tipógrafo ou do jornalista.

Aquilo eram roubos sistemáticos do património da empresa, não tenha qualquer dúvida, esta é que é a verdade.

Mônica Delicato: E não havia um controlo sobre isso?

COSTA CARVALHO: Não havia controlo absolutamente de nada. Vá-me aí a qualquer jornal e peça mesmo no *Jornal de Notícias* autógrafos, manuscrito, nos anos 50, 30, 40... não há... não há porque desapareciam, pura e simplesmente, não desapareciam, apareciam era em mãos de outrem, aquilo não era considerado pertença do jornal, era considerado um domínio público, quem chegasse primeiro é que ficava com aquilo.

Mônica Delicato: Complicado.

COSTA CARVALHO: Muito complicado.

Mônica Delicato: Teve conhecimento então quando o jornal fechou em 2005. Sabe porque fechou?

COSTA CARVALHO: Não, sinceramente, a minha participação no *O Comércio do Porto* aí nessa altura foi uma participação voluntária, a pedido do então Director, que me pedia se eu escrevia umas coisinhas para lá. Foi graciosa, ainda publiquei 8 ou 9 artigos que era acima a Baixa sobre a questão das remodelações do Porto etc. e tal, e foi

meramente graciosa, nunca falei com o Director, ele apenas me preveniu que estava mau etc. e tal e daí ter-me dito “Veja se me dá uma ajudinha...”, de resto não sei, sinceramente, não sei o que é que se passou, sei apenas que aquilo era um grupo galego que tinha adquirido lá as ações do jornal, antes desse Director tinha estado lá outro que era, de quem sou muito amigo e que entrou exatamente com o Pina e tinha estado lá como Administrador e como Director, mas nunca fiz abordagem deste género na medida em que eu não estando lá não tinha nada que ir interessar-me por aquilo ou tentar exercer qualquer influência ou pressão. Não sei o que é que se passou, só o próprio é que em consciência poderá dizer, se é que pode, se é que sabe também. Aí podemos pôr um nome que é o Ricardo Gomes.

Mônica Delicato: Acredita que ficou uma lacuna na imprensa nacional com o fecho do jornal?

COSTA CARVALHO: Bom, eu tenho uma concepção muito *prafrentex* dessas coisas. Não vale a pena as pessoas estarem a bater com a cabeça na parede quando o rumo é este. Não tenhamos qualquer dúvida.

O jornal com o suporte de papel tem os dias contados.

Não vale a pena estarmos aqui a chorar porque o jornal já teve um tamanho, já teve dois tamanhos, já foi escrito em pedra, já foi escrito assim, já foi escrito assado, não vale a pena, isso é um suporte. Agora, o que eu não adianto, o que eu não concebo é que me venham perguntar, como numa conferência qualquer que fui convidado a assistir, um jornalismo antigo e o jornalismo actual.

Mas o jornalismo não é actual nem antigo é jornalismo, por amor de Deus. Sempre foi à mesma maneira, enquanto o ser humano não mudar, enquanto for o ser humano a fazer. Se for um cão, aí eu já digo que há uma diferença. Bom, agora estão a discutir o problema...

Ai ele fazia-se desta maneira. Mas isso não é alteração no ser humano, é alteração no suporte, é alteração na tecnologia, é alteração nas técnicas, é alteração nisto. O ser humano continua a pensar da mesma maneira.

Ou não é verdade? Agora a maneira, a curiosidade pela notícia, a influência da notícia, essa sempre houve e há-de continuar a haver.

Agora, como é que o jornalista deve adaptar-se isso já é um caso diferente... diferente, por isso é que eu leio. É diferente agora...

Mônica Delicato: Tem que se actualizar, não é?

COSTA CARVALHO: A pessoa tem que se adaptar à modernidade e não estar ainda a chorar, que é a coisa que eu mais detesto é encontrar indivíduos da minha geração ou posterior e dizerem “No meu tempo...” “Oh pá, no teu tempo, valha-me Deus, no teu tempo eras mais novo, pá,” ou não é verdade? “Oh pá mas naquela tempo...” “Oh pá, naquele tempo...”’.

Mônica Delicato: Acha que o fecho do jornal foi uma consequência...

COSTA CARVALHO: O fecho do jornal é culpa minha. Eu assumo essa responsabilidade. O fecho do jornal, o jornal começar a fechar mais cedo é culpa minha, culpa minha, eu vou-lhe dizer porquê. Quando eu há pouco falei do Sr. Manuel Ferreira, o chefe da tipografia, quando eu estava a chefiar a redacção, toda aquela tipografia ficava bem-disposta. “Hoje vamos mais cedo para casa”’.

Mônica Delicato: Linha dura de Direcção?

COSTA CARVALHO: Não, era mais neste sentido, é que a realidade é esta, o tipógrafo, tal como o jornalista trabalhava em dois locais, numa tipografia privada e no jornal. Começava a trabalhar às 8 da manhã, oh Dra. Mónica, vamos lá ver se compreendemos, e acabava às 3 ou às 4 da manhã e ia a pé depois para descansar 3 horas, ia a pé, atravessava a ponte e ia para Avintes, debaixo de chuva, até porque não havia transportes... ia a pé.

De maneira que aquele desgraçado quando lhe apareceu o Costa Carvalho, que eles adoravam-me, digo sinceramente, eles adoravam eu dizia assim “Meus caros, aqueles indivíduos já estão fartos de trabalhar, vamos acabar o jornalzinho cedo. Às 2 da manhã eles estavam a sair, dava-lhes mais 2 horas de descanso.

O jornal estava pronto normalmente entre a 1 e as 2, depois começou a recuar... começou sempre a recuar, porquê?

Porque no jornal, quando entrava a equipa das 5 horas ou das 6 horas, aquilo tinha uma equipa de dia, que era a secretaria da redacção de que faziam parte ilustres jornalistas, o César Príncipe, o Fernando Martins, fina flor, quando chegavam...eu cheguei a ser

chamado à Direcção porque quando chegavam não tinham nada que fazer, os quatro ou cinco elementos da secretaria já tinham feito tudo.

Está aperceber a ideia?

Eu sou o culpado disso, culpado exactamente de dizer assim "O jornal tem que acabar cedo, porque se não acabar cedo perdem-se comunicações, perde a distribuição, perde isto e perde aquilo..." e sabe quem é que me ensinou isso, vou-lhe dizer, quem é que me ensinou quem é que me deu a grande lição da minha vida como jornalista, foi o chefe da gravura, o Sr. António Rodrigues, põe o nome, eram 2 da manhã e eu disse: "Oh Sr. Rodrigues tenha paciência ainda precisava de mais esta gravura...", e ele disse; "Eu faço a gravura mas o meu patrão não deixa." "Então o Director ainda falei agora e ..." e ele: "Não, não, o meu patrão é aquilo." E indicou-me. Sabe o que era o patrão dele? O relógio, e tinha razão. É que realmente se ele atrasasse meia hora ia significar um atraso de 2 ou 3 horas na distribuição do jornal e é preciso ter em consideração que nessa altura o jornal aqui do Porto para chegar a Bragança, sabe quanto tempo é que demorava?

Mônica Delicato: Não.

COSTA CARVALHO: No mínimo 7 horas! O *Jornal de Notícias* chegava a Bragança como jornal da tarde.

Mônica Delicato: Era impresso lá?

COSTA CARVALHO: Não.

Mônica Delicato: Ah, chegava para ser distribuído?

COSTA CARVALHO: Distribuído na frota do jornal, ia por aqui fora quando chegava às 2 da tarde já não era matutino, era o vespertino, chegava lá. Era preciso ter isso em consideração.

Os tempos são completamente diferentes e esta gentinha nova não mete isso na cabeça. Não consegue meter na cabeça que um jornal ou se antecipa a ele próprio, ou seja, está cá fora mais cedo, está fresquinho, possibilita quanto muito poderá a existência se se justificar duma 2ª edição, coisa que agora nunca se fez, isso acabou... acabou, porquê? Vou-lhe dizer também porquê.

Porque enquanto os jornais não se convencerem também que têm que voltar para que tudo ser diferentemente igual... diferentemente igual... enquanto não fizerem aquilo

que estão a fazer os jornais gratuitos que é ter ardinhas a anunciar e a entrarem nos transportes e não sei quanto mais, os jornais querem, exactamente, é acabar.

Porque o jornal era vendido, era na rua, e eles sabem perfeitamente que por efeito do marketing e tal, os próprios indivíduos dos quiosques se quiserem eliminar um jornal, poem-lhe outro à frente ou poem-no acolá, não vale a pena virem com os marketings e com isto e com aquilo.

Qualquer indivíduo pode matar um jornal no seu quiosque, basta pô-lo numa posição subalterna ou pô-lo num lugar...

Mônica Delicato: Até isso tem que se ter em conta.

COSTA CARVALHO: Até isso tem que ser visto e não está a ser visto em circunstância nenhuma.

Não está a ser visto inclusive o seguinte, é que para se defenderem os jornalistas hoje em dia, tem que ser feito aquilo que havia que eu consegui implementar, que era os chefes de redacção e os Directores, assim como fazem as entidades patronais, reunirem de vez em quando e dizer "Que estratégia é que nós vamos adoptar?", na defesa da própria classe.

Enquanto cada um andar à marrada ao outro, na questão da concorrência, que só vai servir é para destruir o jornal, eles diziam assim "Não, aquele Sr. Ministro...". Vamos à censura, no tempo que havia ditadura, os jornais também tinham uma lista negra, a censura tinha lá a lista negra dos que não podiam ser publicados, os jornais tinham a lista daqueles em que não deviam falar. Eles aprendiam: iam bater lá à porta "Não apareceu o meu nome no jornal?" (...) e o Administrador da CUF, não lhe púnhamos o nome, e ele coitado, para ele era uma ofensa, não é? Era matá-lo. Se agora fizessem isso com os Ministros, que convocam assembleias, conferências de imprensa para entregar um papel, naquele tempo não faziam. Naquele tempo não faziam, sabe porquê? Porque se for ao livro negro da censura verá numa das notas da censura, relativamente à situação de 60, sabe o quê?

Entretanto nestes anos 60 entraram nos jornais umas camadas novas a soldo de Moscovo, eu ainda ando à procura dos rublos, muito mais bem formada, mais educada, com muito mais conhecimentos, é a própria censura a reconhecer.

Está lá, se quiser ler, vale a pena, para perceber a minha linguagem, vá consultar, tem na biblioteca o livro negro da censura e verá lá, exatamente, uma possibilidade de apurar. Inclusive relativamente às fotos, o que é que saía, o que é que não podia sair. Muita gente esquece-se desse problema.

É que a foto, já se sabia quando havia foto, eles sabiam o que era e diziam assim “Se houver foto disto, mandar cá.” Atenção que o funcionamento da censura, primeiro não havia lápis azul era lápis vermelho, era no Porto era lápis vermelho, não era lápis azul, lápis vermelho, estão as cópias... as provas de censura no *Jornal de Notícias* que provam que nunca esteve lá nenhuma coisa a azul... vermelho, vermelho que não era vermelho... atenção, não se podia dizer lápis vermelho, vermelho era comunismo... era encarnado, era o lápis encarnado, assim já não tinha conotação, é por isso que os do Benfica lhe chamam ainda, adoptando-se a linguagem do Estado Novo, chamam encarnados ao Benfica e não vermelho, quando aquilo é vermelho, já reparou? Estúpidos (risos).

E então vinha lá era, telefone, está lá, e tem que ir ao *Jornal de Notícias* pedir para consultar a censura, se tomava à mão e dizia lá quem é que tinha telefonado, a hora a que tinha telefonado o censor, se houver isto... se houver aquilo... tal. Depois iam 3 provas de granel, ou seja, da notícia, iam à censura que era em Sta. Catarina e eles se libertavam, punham um carimbo estava livre, se tinham cortes vinham com os respectivos cortes e o carimbo com cortes, suspenso.

Suspenso, o que era? Suspenso era uma maneira de anular a notícia, nem a tinham cortado, nem a tinham impedido, estava lá uma semana ou qualquer coisa a notícia perdia a actualidade e depois era para deitar fora, era o troco.

Mas nesse processo é importante ler a questão da censura para perceber que muitas das coisas que se passavam, tanto a nível de escrita como também no respectivo (...) e é bom não esquecer que *O Comércio do Porto* foi suspenso, porquê? Por não ter publicado na 1ª página o aniversário do Sr. Dr. Oliveira Salazar e as fotografias do Sr. Dr. Oliveira Salazar, está bom? Tem ou não importância a fotografia?

Mônica Delicato: Claro. É fundamental.

COSTA CARVALHO: Mais a mais sabendo-se que Sua Exa. o Sr. Presidente do Concelho, e não pôr a fotografia de Sua Exa. o Presidente do Conselho? Porque era uma

coisa que eles... eles não obrigavam a dizer bem do Sr. Presidente do Conselho, agora o que não se podia era dizer mal.

Tanto assim que o meu único chefe de redacção, também já morreu, infelizmente, que era uma pessoa realmente excepcional (...) “Ouça lá eu confio em si, não chama nomes ao Salazar?”. “Não, isto até é uma notícia de desporto.”. “Ah então está bom.” De maneira que é um bocado hilariante mas ao mesmo tempo definidor da mentalidade da época, das condições da época, é um estudo sociopolítico, socioprofissional, importantíssimo, mas que tem que ser enquadrado em tudo isto.

Se não for enquadrado está sujeita, primeiro a não compreender aquilo que está a fazer e isso é mau, desculpe, é mau uma pessoa fazer uma coisa sem saber o que está a fazer, e depois não transmite ao destinatário, não transmite exactamente também essa preocupação, esse entendimento. É todo um conjunto que está por trás disto, uma envolvência que não pode ser nem desligada deste nem daquele, está tudo em rede, como agora se diz, está tudo em rede.

Mônica Delicato: Falando em rede, teve conhecimento de um grupo de ex-funcionários dos jornal, que abriu um blog depois que o jornal fechou?

COSTA CARVALHO: Não. Não, não nem sequer tive conhecimento. Aliás é típico no jornalismo, isso dá ideia de que nem sequer tentam fazer a mobilização de quadros ou seja o que for, porque são grupos, são grupos que funcionam nesse esquema, nós, meia dúzia, nós, a gente... nós, a gente vamos fazer isto...

Ora a partir do “nós, a gente” não dá, não dá porque ocultam com algum propósito, isto é sempre o principio de Lasswell a pessoa faz alguma coisa sempre com uma finalidade e eles ao fecharem-se nesse grupinho, não comunicarem, que é típico na classe...

É típico na classe, infelizmente, e a começar pelo Sindicato que mata os profissionais como eu, a partir do momento em que estão reformados, nem sequer comunicam com eles, enterra-os, quando, se calhar, a mais-valia, a tal mais-valia de que tanto se fala estivesse nos reformados, até por aquilo que foram e pelo nome que possam representar, e não ligam nada, não lhes interessa, interessa é cada um, nós é que fizemos isto, o passado não conta.

Mas a propósito do quê?

Não conta porquê? É errado. Está-me a dar uma novidade. Não tive conhecimento.

Mônica Delicato: E com a larga experiência que o Dr. tem, inclusive depois que saiu do jornal foi para a Assembleia da República e é Professor. Hoje e analisando o que o fotojornalismo passou desde a era analógica até a digital, inclusive para o formato em rede, qual é a formação básica que percebe ser a melhor para um bom profissional?

COSTA CARVALHO:A primeira condição, uma ampla e sólida cultura, primeiro ponto. Segunda, o manejo das tecnologias. Terceira, ter conhecimento mínimo de economia e acima de tudo de constituição de empresa, que esses direitos comerciais e não sei quantos mais, porque a tendência é cada vez maior é para que cada um possa ser um informador ou se não for, ser um filtro no meio desta confusão.

Estamos numa espécie de dilúvio, tem que haver um farol pelo menos orientador daquilo, porque as pessoas tendem, todas elas, a deixar-se arrastar e eu como professor vejo que o aluno, estou a falar a nível universitário, que o aluno abre o computador e a primeira coisa que lhe aparece, esta é que é boa, inclusive a nível de Direito, se for o Direito Brasileiro também não interessa, também lá vai. Já tive disso em demonstrações.

Em terceiro lugar ou quarto lugar, uma forte consciência ética. A forte consciência ética tem a ver com a parte cultural, ou seja, em circunstância nenhuma a pessoa pode ter erros de plágio. e acima de tudo aproveitamento do trabalho dos outros, apropriando-se disso. Tem de criar uma espécie de vínculo de confidencialidade e de confiança com os indivíduos que forem usuários do seu sistema, do seu blog, ou seja do que for. Tem que haver esse princípio.

Alta cultura, conhecimento e manejo das tecnologias, ter umas noções, naturalmente, daquilo que se diz hoje, o multimédia, tem que saber misturar, ele hoje tem que ser um misto de repórter fotográfico, um misto de som, um misto disto, um misto daquilo, há imensa obras sobre isso, eu tenho algumas. E depois disso tudo, aquele que tem uma formação cultural, uma formação específica da componente da ética é importantíssimo, não é nem pode ser a torto e a direito, pois o vale tudo a partir do momento em que eu salvo a minha pele, isso não é democracia, eu chamo-lhe a isso “democracia”, que é completamente diferente. Cada um tratar da sua pele é dermocracia, não é democracia.

Mônica Delicato: Muito obrigada.

Apêndice 14: Transcrição de entrevista com Manuel Teixeira

Entrevista com Manuel Teixeira

Jornalista e Diretor do Jornal

MANUEL TEIXEIRA: Comecei a colaborar com “O Comércio do Porto” em 1973, no jornalismo. Ainda era um jovem universitário e comecei em 73, por uma circunstância que vale a pena anotar: é que em 1973, o jornal que pertencia à família, aos sucessores da família dos fundadores venderam o jornal a um grupo económico-financeiro. Ao grupo chamado grupo “Quina”, que era dono do Banco Borges & Irmão e era um dos grandes grupos económicos do Estado Novo. Portanto, antes da revolução democrática de 74. E, portanto, foi aí, foi em 1973 que o jornal fez uma enorme rutura, entre aquilo que era o seu passado de um jornal de família para passar com os respetivos sucessores e herdeiros, à medida que se iam sucedendo, e a família desfez-se do jornal, vendendo-o a um grupo económico.

O jornal passou, a partir de 1973, em finais de 73, a pertencer a um dos grandes grupos económicos, que era, grupos económicos suporte do Estado Novo, ao tempo do Marcelo Caetano. Já tinha o Salazar abandonado o Governo, 68, e portanto, cinco anos depois houve uma grande viragem e esse grupo económico, chamado grupo “Quina”, o dono do Banco Borges & Irmão, que está na origem do atual BPI, decidiu em apostar na imprensa, que era uma tática do regime de então. Ia com grupos de confiança. O grupo comprou, ao mesmo tempo, “*O Comércio do Porto*”, no Porto, *O Comércio de Lisboa*, que existia em Lisboa e o *Diário Popular*.

Comprou 3 jornais. Com essa compra, esse grupo económico nomeou para diretor e presidente do Conselho de Administração um homem das Finanças, um financeiro que depois foi membro do Governo, de vários Governos e que está hoje ainda no ativo na Banca, nos Bancos portugueses, o Dr. Alípio Pia. É uma pessoa ainda viva. E foi esse Presidente do Conselho de Administração e diretor do jornal que decidiu abrir o jornal a gente jovem. Renovar o jornal. A renovação passava por admitir jovens universitários, que não estava na tradição do jornal. Os jornalistas eram essencialmente gente que tinha interrompido os estudos ou que eram talentosos por natureza, mas não tinham uma formação académica específica.

E ele decidiu injetar “sangue novo” no jornal. E recrutou seis jovens estudantes universitários, em cujo grupo eu me inseri. Essa era uma das mudanças que o jornal

sofreu. Outra das mudanças era no seu grafismo. E dentro do seu grafismo uma forte aposta na imagem, na fotografia. Até ali o jornal publicava muito poucas fotografias. Quem for ver o jornal de 73 para trás, verificará que o jornal é dominado por texto.

A partir de 73 ele começa a privilegiar a fotografia, justamente com isto. Ora, nós estamos no final de 73 e alguns meses depois, meio ano depois, há revolução do 25 de Abril. Quando há a revolução do 25 de Abril, já o jornal dava grande ênfase à fotografia.

Para se ver como passou a ser relevante a fotografia, com a entrada do jornal nesse grupo económico, foi nessa altura que o jornal fez novos laboratórios de fotografia e comprou um novo equipamento de passagem da fotografia à gravura, porque na altura a passagem era feita da fotografia em papel.

Na altura, foi a partir daí que o jornal apostou em equipamentos de imagem, fazendo novos laboratórios de fotografia...comprando novos equipamentos de passagem da fotografia à gravura, porque a impressão, a impressão ainda era a quente, em chumbo, portanto ainda eram os métodos clássicos, aumentou o número de fotógrafos, que até ali havia apenas 2 fotógrafos, passou a haver 5. Foi nessa altura. Foi alargado o quadro de fotógrafos, que passaram a ser repórteres fotográficos. Até ali chamavam-se fotógrafos pura e simplesmente. E o jornal passa a ter muito mais fotografia do que tinha. E é também aí que, pela primeira vez, o jornal assina, passa a assinar para com as agências internacionais as assinaturas de fotografia para a informação internacional.

E a transmitir, de Lisboa para o Porto, fotografias em tempo quase real, porque antes elas vinham de comboio, as fotografias vinham, na prática só davam para o dia seguinte. Se houvesse um acontecimento hoje à tarde, as fotografias de hoje já não vinham a tempo da edição. Já só chegavam amanhã, porque vinham de comboio para cima...e então o jornal investiu numa máquina de agulhas, chamada “Telecópia”.

Lembra-se do nome? A primeira maquineta que transmitia fotografia à distância dentro do jornal. Era uma máquina de agulhas que fazia a reprodução devagarinho. Demorava cada fotografia para aí uns 5 ou 6 minutos. Portanto, está aqui uma revolução da imagem da fotografia.

Quando chegamos à revolução de 1974, já o jornal dava muita ênfase à imagem. E quem consultar jornais da revolução para cá, começa a ver logo no 25 de Abril que o jornal tem várias fotografias da revolução em Lisboa. Logo no dia 25. A revolução é no

dia 25 de Abril e, na edição do dia 26 já aparecem várias fotografias. Porque só foi possível, porque o jornal já tinha a tal “telecópia”.

Mônica Delicato: Já tinha se antecipado.

MANUEL TEIXEIRA: Já tinha antecipado e comprado esse equipamento. Funcionava ligado ao telefone, ligava-se à linha do telefone e esse número ligava para a máquina diretamente. Atendia-se o telefone, “É para mandar uma fotografia.”, carregava-se no botão e a maquineta começava a reproduzir a fotografia. É muito importante ver, porque isto parece que foi há 300 anos. E se for, julgo que há uma máquina dessas no Museu da Imprensa, cá no Porto. A primeira máquina de transmissão de fotografias à distância. Bom.

A partir daí, o jornal vai incrementar sempre, a fotografia e, cada vez mais, é-lhe dado mais relevo. Até, porque, toda a abertura, acaba a censura com a revolução, etc., etc., etc. e, portanto, a fotografia passou a ser um elemento comum da informação. Mesmo assim os textos continuavam a dominar, como aliás ainda hoje continuam a dominar. Mas foi sempre em crescendo.

Quando chegamos aos anos 80, o jornal teve uma alteração gráfica de toda a sua primeira página e as páginas interiores. e uma das preocupações foi exatamente passar a privilegiar a fotografia na primeira página, também dentro! Mas na primeira página foi retirado texto e a primeira página passou a ser praticamente dominada por títulos e fotografias. O que representa uma outra revolução, no início dos anos 80.

E quando eu chego a diretor do jornal, justamente no início da década de 80, introduzi um outro elemento gráfico paralelo à fotografia, que foi a caricatura. O jornal, paralelamente, passou a ilustrar os seus textos com fotografia e/ou caricatura ou com as duas coisas. Foi contratado um primeiro caricaturista, que tinha essencialmente duas funções: uma, fazer através da imagem a interpretação dos acontecimentos e, portanto, o desenho, a caricatura transmitia subliminarmente uma certa leitura dos atores da comunicação de imagem. Essa era uma das funções. A outra, era suprir a fotografia quando ela não existia.

Portanto, era importante que houvesse uma leitura de imagem para o consumidor e, portanto, passou a haver ali, digamos, uma complementaridade de imagem. Em meados da década de 80. Já na segunda parte da década de 80, é introduzido um novo conceito de imagem que é a infografia. À fotografia e à gravura, o jornal assistia o *design*, como

imagem de explicação da notícia ou do acontecimento. Por exemplo, a trajetória de um acidente automóvel, como é que o carro vinha, onde é que bateu, para onde saltou, onde ficou. Fazendo uma espécie de filme do acontecimento. E é, numa nova revolução, na comunicação gráfica de imagem. Portanto, três momentos distintos:

A fotografia no seu apogeu; a fotografia e a caricatura, ou tudo o que dizia respeito ao *cartoon* como complemento, o cartoonismo, e a terceira, como complemento, a infografia, o *design*. Bom! De facto, isto foise desenvolvendo até eu sair do jornal, mesmo, mesmo no final, ao virar da década de 90, ao entrarmos na década de 90. E os meus sucessores não alteraram este rumo. O jornal foi sempre dando. muito ênfase à fotografia, até que veio a fotografia a cores, a impressão a cores, e o jornal acompanhou essa revolução. Foi a passagem para a cor.

Mônica Delicato: Mas já não era na época do Manuel?

MANUEL TEIXEIRA: Já não era na minha época.

Mônica Delicato: A cor entra depois?

MANUEL TEIXEIRA: A cor entra no final do meu reinado. Ainda entra comigo. A cor ainda entra comigo. Mas apenas para a primeira e para a última página. Porque a máquina de impressão não tinha capacidade para imprimir fotografias a cor para textos no interior do jornal. Era...

Mônica Delicato: Capa e contra capa?

MANUEL TEIXEIRA: Capa e contra capa, isso entra no final da década de 80. Depois, progressivamente com a passagem, com as alterações de impressão, dos modelos de impressão: passou da impressão a quente para a impressão a frio, também esses modelos foram progredindo. Nomeadamente a cor.

Mônica Delicato: Conheceu profundamente o jornal, não?

MANUEL TEIXEIRA: Como ninguém.

Mônica Delicato: O perfil de público manteve-se igual quando era um grupo familiar e depois passou ao grupo Quina? A linha editorial foi alterada nesse período?

MANUEL TEIXEIRA: O jornal sofreu algumas alterações editoriais mais durante o meu reinado, que foram muitos anos, mas apenas de pequena monta, a saber. O jornal,

ainda no Estado Novo, não era um jornal alinhado pelo regime, mas também não era um jornal que fizesse questão de ser um jornal de oposição frontal ao regime.

Portanto, era um jornal que se procurava manter independente até porque ele era de uma família notável do Porto e portanto procurava manter-se independente. Quando ele passou para o grupo económico, para um grupo financeiro e económico-financeiro, o Grupo Quina, efetivamente desenhava-se ali como objetivo ser um suporte mais sólido do próprio regime...

Só que foi muito pouco tempo. Porque o jornal foi vendido a esse grupo no último trimestre de 73 e logo em finais de Abril, em 25 de Abril de 1974, alterou-se tudo, portanto, não houve tempo para ele fazer, para ele se apresentar como...esse curto espaço de tempo não dá para definir uma linha de apoio ao regime. Ele manteve, durante esses cinco ou seis meses, ele manteve, ou sete meses, ele manteve uma certa linha de continuidade do passado, embora com forte tendência para a modernização porque havia bastante dinheiro.

Quando chega o 25 de Abril, o jornal aderiu, com uma grande ênfase, aos ideais da revolução, e como a revolução, nos primeiros anos, no primeiro ano, basicamente, sobretudo 74-75, foi muito abrasiva, o jornal teve um curto período de tempo em que virou completamente à esquerda e era dominado pelo partido comunista. Mas como tinham um público muito conservador de tradição, começou a perder leitores e internamente os próprios trabalhadores e os próprios jornalistas entenderam que o jornal se estava a desviar do seu caminho e travaram esse caminho e o jornal realinou com, digamos, a sua linha tradicional. A ser um jornal conservador. E durante o ano de 75, que foi o ano mais abrasivo da revolução, a partir do Verão de 75, porque em 75 houve um marco muito importante na revolução, em 11 de Março de 1975 são feitas as nacionalizações, e nas nacionalizações também é nacionalizada a comunicação social. O jornal também foi nacionalizado.

Não se chamava tecnicamente nacionalizado porque ele era nacionalizado por via indirecta, através da Banca. Como ele era propriedade de um banco, do Banco Borges e Irmão, o Banco Borges e Irmão foi nacionalizado, e por arrastamento as suas empresas. Uma delas era o jornal. Ele, entre 11 de Março de 75 e o Verão de 75, ele é fortemente de esquerda e perde imensos leitores. E é a partir do Verão de 75...e portanto, há ali um período em que o jornal é fortemente de esquerda, depois do 25 de Abril.

Mas recupera a sua linha no Verão de 75 e recupera a sua linha conservadora. Ora, todo o país estava em brasa à esquerda e portanto, o jornal passou a ser um refúgio dos leitores que não se reviam na imprensa de esquerda, que era toda. Que passou a ser na prática o único jornal conservador em Portugal, na prática, grande jornal, havia o *Jornal Novo*, chamado mesmo *Jornal Novo*, procurou ir ocupar esse espaço, mas não tinha grande expressão como tinha este jornal que já era um jornal centenário, mais que centenário.

Mônica Delicato: Mas ele foi censurado na época da ditadura

MANUEL TEIXEIRA: Ele foi censurado na época do Estado Novo, durante o Estado Novo foi censurado várias vezes, justamente porque era um jornal que não tendo a pretensão de ser um jornal de oposição, todavia também não era um jornal do regime e foi fortemente também censurado já depois do 25 de Abril, foi censurado no sentido das interferências do governo, os militares nomearam um conselho de administração militar, por exemplo, o jornal esteve na administração logo a seguir ao 25 de Abril, um capitão. Quem o administrava era um capitão, quando foi feita a nacionalização, acto contínuo, foi nomeado um capitão para, um capitão das forças armadas, do MFA, do Movimento das Forças Armadas, como foi para os outros jornais também.

Mônica Delicato: É, porque a gente observa na consulta dos exemplares que há lacunas na impressão.

MANUEL TEIXEIRA: Lacunas, exactamente. E o jornal, a partir do Verão de 75, no final do Verão de 75, muda e recupera a sua linha tradicional. Tornou-se assim, num jornal de refúgio de quem não se revia nos outros jornais e então ele tem um crescimento absolutamente fantástico e prodigioso e chega a atingir, porque tornou-se num jornal de combate à revolução marxista que o partido comunista queria impor em Portugal.

Na altura o Concelho da Revolução era completamente marxista, todo o governo era marxista, foi no tempo do Rosa Coutinho, foi no tempo do Otero Saraiva de Carvalho e o jornal foi contra toda esta linha. E por isso atingiu níveis de leitura muito elevados. Chegou a vender mais de 120.000 exemplares.

Porque se tornou num jornal de refúgio. Até...E depois se mantendo nesta linha, tornou-se um jornal muito poderoso, muito referenciado como o jornal de resistência à viragem à esquerda até que já nos primeiros governos constitucionais do Dr. Mário Soares, o

jornal era tido como um jornal reaccionário, já nem falo com a esquerda radical, esses então julgavam que o jornal era de extrema-direita, mas mesmo já no tempo do Dr. Mário Soares ele era considerado um jornal reaccionário. Não tinha, mesmo com o partido socialista, que enfim, já tudo tinha uma certa moderação, o jornal era considerado como um jornal da direita. E anti-socialista, o que não era, de todo, verdade.

Bom, quando é constituído o primeiro governo de coligação do partido socialista, a primeira coligação que o partido socialista faz depois do 25 de Abril, no governo, é com o CDS, não é com o PSD, é com o CDS e é nesta altura que eu sou nomeado Diretor. E sou nomeado Diretor porquê? Porque há uma coligação de governo PS, CDS, e portanto o jornal, que estava nacionalizado era um jornal de direita, na linguagem do tempo, e eu seria a pessoa mais moderada para dirigir o jornal apesar da minha juventude.

Eu que era então conotado não com o CDS, mas sim com o PSD, e o PSD estava na oposição. Mas entre nomear alguém do CDS, que era muito difícil nomear, ou nomear alguém mais liberal, mas ainda assim à esquerda do CDS, o governo decidiu nomear-me a mim. E portanto, o jornal passou a ser tido como sendo um jornal alaranjado, digamos, do PSD, está a perceber, portanto, um pouco à esquerda, Nem vermelho, mas também não da direita, nem sequer da do CDS, quanto mais da ultra direita.

Entretanto, ao governo de coligação PS/CDS sucede um governo do bloco central, PS/PSD. E nessa altura, o diretor estava bem. Se calhar a minha sobrevivência, é que afinal o que faria a lógica é que tendo o governo dividido os jornais no primeiro governo de coligação, o que faria a lógica e sendo o jornal tido como conservador ou de direita, era que o governo tivesse nomeado alguém do CDS. Mas não nomeou. Nomeou um PSD. É verdade que houve ali, também é bom que se faça rigor à história, houve ali um período muito curto de quatro meses em que estive, realmente, um individuo como Diretor ligado ao CDS, mas não sobreviveu e passei logo eu a ser o Diretor, portanto, o jornal não...A sua experiência de ter um Diretor efectivamente ligado ao CDS não resultou. Foi um período curto. O Diretor chamava-se então Margarido Correia. Eu lembro-me de tudo porque eu vivi tudo isto.

Mônica Delicato: Com certeza...

MANUEL TEIXEIRA: Mas o Margarido Correia, o Margarido Correia não sobreviveu porque era fortemente atacado, e a própria alma do jornal não se revia, era

muito à direita, o Margarido Correia, portanto ele só esteve quatro meses na Direção e logo a seguir foi feito então um governo de coligação do bloco central, PS e PSD e portanto já batia certo. O jornal estava, digamos, no seu campo natural, porque ao nível oficial, governamental, havia um partido que era próximo da linha de orientação do jornal que estava no governo e o Diretor também era tido como próximo.

E portanto eu levei o jornal até à sua privatização. O jornal foi privatizado 1989. O processo de privatização ainda começou em 1988, com o segundo governo do Professor Cavaco Silva, e ficou concluído em 89 e eu levei o jornal até esse período. Quando o jornal foi privatizado eu fui um dos escolhidos para constituir uma empresa que foi ao concurso de privatização. E nós ganhámos o jornal. E portanto, ainda faltou aí um pormenor, é que eu, além de director e administrador, também fui accionista do jornal no processo de privatização. Portanto, na parte final com outros colegas, quadros superiores, constituímos uma empresa...

Mônica Delicato: Qual era?

MANUEL TEIXEIRA: Chamava-se Gesgráfica Limitada. Essa empresa foi a que concorreu à privatização do jornal e ganhou o concurso. Portanto, nessa altura, não só era administrador, como também era proprietário. Parcial, porque éramos vários, éramos vários.

Estava no governo então, estávamos no segundo governo do Professor Cavaco Silva, que foi o seu primeiro governo maioritário, porque o primeiro governo dele era um governo minoritário, o segundo é que já era um governo maioritário. E esta empresa, que estava associada ao grupo Lusomundo, foi a empresa que ganhou o concurso e que, associada a uma outra empresa chamada JornalGeste, que foi constituída para concorrer ao *Jornal de Notícias* e ao *Diário de Notícias*, as duas empresas, JornalGeste e Gesgráfica acabaram por comprar o *Diário de Notícias*, o *Jornal de Notícias* e *O Comércio do Porto* em 1989, foi quando o processo ficou concluído.

Mônica Delicato: Quer dizer que quando vocês fizeram essa associação e tiveram a Gesgráfica, o Manuel saiu, mas acabou continuando, não entendi... Porque era empresa e comprou esses três jornais?

MANUEL TEIXEIRA: Esta empresa comprou estes três jornais e o grupo Lusomundo constituído pela Gesgráfica e pela JornalGeste passou a ser dono desses três jornais.

Mônica Delicato: Desses três jornais. *O Diário de Notícias* de Lisboa...

MANUEL TEIXEIRA: *O Jornal de Notícias* do Porto e *O Comércio do Porto*.

Mônica Delicato: Então passou a ser dono desses três...

MANUEL TEIXEIRA: Sim. E eu era, juntamente com os meus colegas, um dos accionistas do grupo Lusomundo.

Mônica Delicato: Mas o Manuel se afastou na parte da Direcção...

MANUEL TEIXEIRA: Exatamente. Agora, como é que então, estando eu que até sendo proprietário, como é que eu me afasto. Eu afasto-me porque há uma divisão interna do Grupo. O Grupo, os acionistas constituídos em torno desta empresa Gesgráfica, depois do jornal privatizado, começam a ter um entendimento diferenciado sobre a orientação editorial futura do jornal. Porquê?

Porque no Porto, passou a haver dois jornais do mesmo grupo. *O Jornal de Notícias* e *O Comércio do Porto*. Passaram a ser do Grupo Lusomundo e portanto era preciso definir uma linha de orientação editorial que não colidisse entre eles, e eu defendia que o jornal devia regressar, acentuar a sua linha de origem, que era ser um jornal de atividades económicas, mais virado para o tecido económico, que era a sua origem. E que o *Jornal de Notícias*, dentro do mesmo grupo, a partir de agora eram irmãos, eram do mesmo grupo, digamos assim, que deveria ser um jornal popular.

Os meus colegas da Gesgráfica, acionistas comigo, entendiam que não. Entendiam que o jornal devia passar a ser um jornal essencialmente regional. Ou suprarregional. Portanto, virado para a região. Mas não virado para a componente empresarial da sua origem, de pequeno/médio empresário da zona Norte do país. E portanto nós dividimos e tivemos que fazer um acordo. E então, nesse acordo, eu optei por sair e o grupo vendeu aos meus colegas da Gesgráfica o jornal. E o jornal separou-os deste grupo.

Foi a grande asneira, foi por isso que ele morreu. Porque ele esteve dentro de um grande grupo, do maior grupo, que ainda hoje é, hoje é o ControlInveste, ele esteve lá, mas por divisões internas entre acionistas saiu. E eu saí do jornal, mas para o grande grupo, ou seja, para o grupo do *Jornal de Notícias*. E portanto, o jornal voltou a ser um jornal isolado. Enquanto no grupo se manteve o *Diário de Notícias* e o *Jornal de Notícias* e as empresas que eram satélites deles, ainda hoje é assim... *O Comércio do Porto* passou a lutar sozinho.

E eu, que tinha sido aquilo tudo no jornal, vendi a minha parte e fiquei no grupo que foi constituído para o efeito, ou seja no grupo Lusomundo, com o *Jornal de Notícias* e com o *Diário de Notícias*, a cujos quadros ainda hoje pertenço. Porque eu entendi que isso foi um erro histórico, e mantenho. Porque o jornal precisava de estar num grande grupo. Era ali que ele tinha força económica para poder combater. Era apenas alinhar, definir uma linha editorial para não chocar com *JN*. De contrário estavam ambos a concorrer no mesmo espaço.

Mônica Delicato: E a parte de publicidade, comercial, tudo implica...

MANUEL TEIXEIRA: Tudo baralhava. Ao passo que se eu tirasse da linha, o Grupo passava a ter dois jornais na mesma cidade, depois o de Lisboa, esse estava lá. Mas tinha um que era virado para o tecido económico-empresarial, que era a sua história desde 1852. Foi assim que ele nasceu, era só manter.

Era, no fundo, uma refundação de manter aquela linha. E o *Jornal de Notícias* um jornal popular. E assim o grupo tinha dois jornais no mesmo segmento em dois segmentos diferentes e portanto, alargava o seu público. Não houve entendimento e então, entre eu ficar na mesma com o jornal e sair do grande grupo, eu optei por sair do jornal e ficar no grande grupo.

Mônica Delicato: Aí o jornal começou a lutar com os próprios recursos e não junto com o grupo.

MANUEL TEIXEIRA: Exactamente. Portanto, a partir daí o jornal passou a actuar isoladamente e passou a ter imensas dificuldades económicas, porque um grupo como aquele que tinha sido constituído, um grupo de Imprensa, especializado em Comunicação Social, com grandes recursos. Era multimédia, ao tempo já o grupo era multimédia, porque tinha cinema, tinha gráficas, tinha distribuidoras, tinha o *Jornal de Notícias*, tinha o *Diário de Notícias*, tinha *O Comércio do Porto* e tinha a rádio. Já era multimédia.

Mônica Delicato: Qual rádio era?

MANUEL TEIXEIRA: A rádio que é hoje a **TSF** que pertence ao grupo, e que eu sou administrador, do quadro. Portanto, a história veio a demonstrar que eu tinha razão. Porque o grupo tal como eu o concebi, ainda hoje existe, e o jornal que não quis ficar no grupo, saiu do grupo, isto é, saiu de um grande navio, de um grande transatlântico, para um barquinho de pesca.

Não soçobrou às ondas do mar. É mais fácil segurar no mar um grande transatlântico do que um pequeno barco de pesca. E o jornal ao atuar sozinho acabou por soçobrar com 1001 vicissitudes. Aliás a história demonstra, basta ir à biblioteca ver a minha saída, ver o meu último editorial que foi em Junho de 89, julgo que sim, julgo que é Junho de 89, basta ir lá ver, ou de 90, eu não posso precisar, foi no final da década, eu não posso precisar bem, basta ir lá ver nas tiragens e o jornal é sempre a descer.

Nunca mais o jornal, desde que eu saio, nunca mais o jornal tem um pico de subida no que quer que fosse. Sempre a perder leitores e o jornal morre na banca. Isto é, morre sem leitores. Que é a pior forma de morrer de um jornal. Os jornais podem morrer na banca ou na gestão. Há muitos jornais que morrem com grandes tiragens, porquê? Erros de gestão. Mas morrer na banca significa que já ninguém o quer.

Morrer na banca é a mesma coisa que dizer que os leitores não se identificam, não querem. E o jornal morreu na banca. Morreu com 5 ou 6.000 exemplares por dia.

Quando chegou a ter 130.000. Portanto, o jornal morreu na banca justamente porque já não satisfazia os leitores. Portanto, a história deu-me razão e eu não me importo de o afirmar porque é a verdade.

A história está aí para o demonstrar. Vá-se ver desde a minha saída as linhas de tiragem e de venda do jornal e vai-se concluir que foi sempre a descer até à morte. E é difícil recuperá-lo. Quando morre na gestão é relativamente fácil. Basta mudar a gestão. Quando um jornal fecha mas continuou a ter leitores, ele mantém-se no imaginário das pessoas, no dia seguinte se ele aparecer com um nova gestão, depois de uma interrupção, as pessoas não o perderam, supera. Quando morre nas bancas, tem que se re-acreditar, e isso é muito difícil.

Mônica Delicato: É um trabalho bem mais árduo.

MANUEL TEIXEIRA: Muito difícil. O jornal morreu na banca.

Mônica Delicato: Quais foram os grandes momentos na área do fotojornalismo? Desenvolveu projectos específicos que valorizaram esta área?

MANUEL TEIXEIRA: Sim. Exactamente, durante o meu reinado o jornal lançou vários suplementos. Eram suplementos de cultura e arte, por exemplo, que era uma tradição que o jornal tinha, tinha sido interrompida e que foi retomada, o suplemento de cultura e arte, relançou um suplemento económico e lançou uma revista aos Domingos,

uma revista em papel *couché*, que foi também uma das inovações, onde a imagem e a fotografia tinham imenso peso.

Era essencialmente uma revista que falava pela imagem, porque sempre considerei que a imagem tinha uma grande importância, o fotojornalismo é muito relevante, aliás, continuo a considerar, continuo a dizer que a fotografia não é apenas aquela ideia de “Vale mais uma fotografia do que mil palavras”, é para além disso. A fotografia interpreta o fenómeno. Faz a interpretação, não se limita a relatar uma situação. Faz a interpretação dele.

E basta ver como hoje o fotojornalismo ou a imagem da televisão pode conduzir o consumidor da comunicação, só pela forma como a pessoa é apresentada, eu posso apresentar alguém que fotografe um ministro com um ar simpático ou com um ar, que eu queira dar dele, de agressivo, de antipático, é uma questão de colher a imagem. Portanto, eu não tenho dúvida nenhuma que o peso da imagem na comunicação de hoje, não só não diminuiu, como cresceu.

Mônica Delicato: Nessa época, identificava algumas dificuldades no departamento fotográfico?

MANUEL TEIXEIRA: *O Comércio do Porto* tinha das melhores, senão a melhor, equipa fotográfica que então se foi consolidando. Ainda hoje está aí um homem chamado Ricardo Pereira, um antigo repórter fotográfico que foi repórter fotográfico durante décadas no jornal *O Comércio do Porto* e que faz parte da elite dos fotógrafos, dos fotógrafos de fotojornalismo. Eu aconselhá-lo-ia porque ele tem muita história.

Ele, no jornal *O Comércio do Porto*, e um jornalista chamado Bruno Neves, no *Jornal de Notícias*, já não sei se ainda é vivo, o Ricardo é, foram grandes fotógrafos, grandes repórteres fotográficos do jornalismo, do fotojornalismo do Porto.

Mônica Delicato: O jornal fornecia o equipamento para os repórteres fotográficos?

MANUEL TEIXEIRA: Sim, sim. Todo o equipamento de trabalho, precisamente para assegurar que o jornal não perdia capacidade de competição na imagem, o equipamento era fornecido pelo próprio jornal. Quando o repórter fotográfico não queria, queria ele próprio comprar o seu equipamento, podia fazê-lo e o jornal pagava um subsídio de máquinas. E na parte final, a maior parte dos repórteres fotográficos preferia o subsídio de máquinas porque poderiam ficar com ele e, além disso, escolhiam as máquinas que queiram. Havia uma salutar competição a ver quem tinha as melhores máquinas, o

Ricardo Pereira, por exemplo, estava sempre muito bem artilhado porque ele fazia questão de estar muito atualizado no equipamento.

Mônica Delicato: Eram bem remunerados em termos de redacção?

MANUEL TEIXEIRA: Eram comparáveis aos redactores. Tinham escalões tal e qual, porque...

Mônica Delicato: E na carga horária também?

MANUEL TEIXEIRA: Na carga horária, igualzinho. Eles tinham, a partir de 1979, eles foram equiparados e passaram a ser jornalistas, até ali não eram. Um decreto-lei do governo veio fazer com que os jornalistas, os fotógrafos, que eram assim chamados, passassem a ser considerados jornalistas repórteres fotográficos e portanto tinham rigorosamente o mesmo estatuto que um redator, que é um repórter de escrita

Mônica Delicato: Quer acrescentar alguma opinião a respeito do jornal ter sido extinto?

MANUEL TEIXEIRA: O que eu diria é que os erros, o primeiro grande erro do jornal foi sair do grupo. Onde esteve apenas pouco mais que meio ano, depois da privatização. Ter saído do grupo Lusomundo. O segundo erro foi que não conseguiu, desde que saiu do grupo, até que morreu, ele teve muitos Diretores. Ele não conseguiu estabilidade editorial. E ao mudar frequentemente de Diretores, mudava também de linha editorial. E isso baralhava os leitores tradicionais e não conquistava novos leitores, portanto, houve um erro táctico empresarial ao sair do grupo, e houve um erro de gestão editorial, ao não conseguir depois de sair, ter definido uma linha de rumo que não baralhasse os leitores.

Mônica Delicato: E foi vendido novamente para o grupo...

MANUEL TEIXEIRA: Foi vendido novamente e foi esse grupo que ficou com ele aqui quando saiu do grande grupo Lusomundo, acabou por o vender a um grupo espanhol, e o grupo espanhol não conseguiu fazer nada, olhe, prosseguiu a linha de substituir diretores atrás de diretores, muda de diretor, volta a entrar outro diretor, e isso baralha os leitores. Um jornal é como um governo, ou tem prazo de estabilidade ou se está permanentemente a mudar de comportamentos e de conteúdos, baralha os leitores, nunca ganha e perde sempre.

Mônica Delicato: Acredita que, pela história que o jornal tem, com de 151 anos, sendo até então o jornal mais antigo de Portugal Continental, ficou uma lacuna na imprensa portuguesa?

MANUEL TEIXEIRA: E foi dramático. E foi dramático o encerramento do jornal *O Comércio do Porto*, porquê? Porque sempre se argumentou que foi uma questão de mercado. Se nós olharmos para a história do jornal desde 1852 até ao momento da sua morte, ele passou por “n” crises.

Ele passou pelos tempos conturbados do final do século XIX em termos governativos. Ele passou pela antecâmara da primeira república, depois do regicídio do D. Carlos, ele passou pela 1ª República, ele passou por todas as crises da 1ª República, ele passou pelo Golpe de Estado de 1926, ele passou todo o Estado Novo, tudo em momentos em que o analfabetismo era muito maior, incomparavelmente maior. E o Porto, a praça do Porto sempre teve três jornais, nestes últimos 150 anos... *O Comércio do Porto*, o *Jornal de Notícias* e o *1º de Janeiro*.

A minha pergunta é uma pergunta tão simples quanto isto: Como é que havendo muito mais analfabetismo ele não se aguenta, ele aguenta-se durante os períodos confusos politicamente, economicamente, analfabetismo etc., etc., e convivem os três jornais e depois, quando têm todos os recursos, ele não sobrevive? Obviamente que a resposta é: tinha que haver aqui um erro. Porque não é porque não houvesse espaço. Ainda hoje haveria espaço. Agora, como o jornal morreu na banca é muito mais difícil ressuscitá-lo.

Se hoje alguém quisesse retomar *O Comércio do Porto*, teria imensa dificuldade, porquê? Porque os últimos anos da vida dele, era um jornal sem rumo. Ora, se ele tem morrido com o rumo certo, era fácil obter uma retoma. Depois de ele morrer, por ter andado aos zigue-zagues, muda de Diretor, muda de linha, tem outro grafismo, muda de orientação, muda de critérios editoriais, muda de objeto de intervenção, muda....Isso é um naufrágio completo.

Mônica Delicato: Tem conhecimento de ex-funcionários terem aberto um *blog* após o fecho do jornal?

MANUEL TEIXEIRA: Sim, acompanhei...

Mônica Delicato: Chegou a colaborar?

MANUEL TEIXEIRA: Não, eu não me identificava já com aquela gente por isso não poderia colaborar.

Mônica Delicato: Eles abriram um *blog* que foi, parece que era um grito...

MANUEL TEIXEIRA: Era um grito de alma...

Mônica Delicato: E atualizaram durante 5 anos, parando em 2010. Qual sua opinião sobre a iniciativa?

MANUEL TEIXEIRA: Não tinha... Era isso que diz, era um grito de alma, um grito de saudade, um grito de nostalgia, mas eu diria que faltava-lhe a legitimidade histórica. Tinha sido esse grupo, não sozinhos, é evidente que houve aqui falhas de gestão graves, que a primeira falha de gestão começa por a gestão não nomear, compete à gestão nomear uma Direção, um rumo, portanto, começa aí. Mas verdade se diga que este grupo que alimentou o *blog* também não tinha um rumo certo, porque se tivesse um rumo certo teria conseguido um produto que se impusesse na banca, e portanto, eu não me identifiquei nunca com isso.

Mônica Delicato: Muito obrigada, gostaria de expressar algo mais sobre o jornal ou sobre o período de trabalho?

MANUEL TEIXEIRA: Queria apenas dizer que o jornal *O Comércio do Porto* foi a minha grande Universidade. Foi no tempo em que eu estive no *Comércio do Porto* que se fez uma geração de jornalistas de ouro que estão hoje nos grandes meios de comunicação social. Todos eles. Os dirigentes daquilo que é hoje a grande imprensa, a maioria trabalhou comigo, conhecem-me, trabalharam comigo, foi uma grande escola, foi um desastre completo ter deixado acabar aquele jornal, mas como digo o desastre começa no momento em que o jornal sai do grupo Lusomundo, depois de ter sido privatizado. Senão, ainda hoje existia.

Mônica Delicato: Acredita que nunca mais retoma?

MANUEL TEIXEIRA: Não direi isso porque acho que dizer que o jornal nunca mais retoma seria uma tolice, mas...

Mônica Delicato: Mas é que houve tentativas depois de 2005 e até agora...

MANUEL TEIXEIRA: Porque está disponível. A prova é evidente, eu diria que hoje, na era digital, é muito mais difícil voltar ao jornal de papel e tinta de um jornal que morreu. Mas enfim, enquanto há vida, há esperança, como se diz em Portugal e portanto, pode ser que um dia apareça alguém que o queira ressuscitar.

Mônica Delicato: Sabe que o arquivo municipal de Vila Nova de Gaia está com o espólio dos exemplares?

MANUEL TEIXEIRA: Sim, com uma parte do arquivo sim...

Mônica Delicato: Acha que é importante esse arquivo ter ficado aqui em Portugal?

MANUEL TEIXEIRA: Sim, sem dúvida é muito importante. Está uma parte em Vila Nova de Gaia, na Câmara de Gaia, e a outra parte na Maia. Há no Centro Cultural da Maia, do Município da Maia há um espólio grande do jornal *O Comércio do Porto* que ainda foi feito no meu tempo. .

Mônica Delicato: Ah, sim? Pelo que tinha de conhecimento o espólio estava todo ali no arquivo de Gaia.

MANUEL TEIXEIRA: Não. Apenas o espólio de arquivo é que está em Gaia. Porque todo o espólio anterior está no Fórum da Maia. Livros, manuscritos dos grandes escritores que passaram pelo jornal, grandes momentos, a coleção antiga, etc., está tudo na Maia.

Mônica Delicato: Ah certo. Está bem...

MANUEL TEIXEIRA: Eu sou a pessoa que mais marca a história do jornal. Se perguntar a qualquer jornalista, para o bem e para o mal, não há aqui uma escala de valor, alguns dirão maravilhas, outros dirão o pior que se pode imaginar de mim. Mas isso, é da vida. Não me incomoda por aí além. Agora, queiramos ou não, foi uma enorme, enormíssima marca, foi durante o meu reinado que o jornal viveu os tempos áureos, e é a partir do fim do meu reinado que o jornal entra em declive e nunca mais endireitou a espinha.

Agora alguns, se calhar, até são capazes de considerar que fui eu o causador da sua morte, não sei... Isso é a vida... Não me revejo nisso, mas desde 1974 até à sua morte, não encontra nenhuma pessoa que tenha marcado tanto o jornal como eu. Todos lhe dirão isso, se perguntar. E outros dirão pela positiva, outros dirão pela negativa, é da vida.

Mônica Delicato: Muito obrigada

Apêndice 15: Transcrição de entrevista com Rogério Gomes

Entrevista com Rogério Gomes:

Chefe de redação e Diretor

Mônica Delicato: O Rogério Gomes: participou em alguma mudança de gestão do jornal?

ROGÉRIO GOMES: Participei. Principalmente sendo chefe de redação. Fui chefe de redação do *O Comércio do Porto* na década de 80: 84, 85. Em 84, mais especificamente, foi para ajudar, para dirigir, em parte, a informatização da redação. Foi quando passou a digital, a digitalizar. A redação passou primeiro a ser informatizada. Passou a ter computadores, Pc's. Até aí era a tradicional máquina de escrever ou à mão mesmo. É a partir desse momento, foi aí que se deu a informatização do jornal. Fui responsável diretamente por isso. A parte da redação, não ainda a parte de imagem. A parte da imagem, a digitalização da imagem, em geral, nos jornais, é posterior. Por acaso participei, mas não foi no *O Comércio do Porto*. Foi no jornal *O Jogo*. Mas isso foi mais tarde.

Mônica Delicato: Qual era o perfil do público nestes dois momentos?

ROGÉRIO GOMES: Não mudou muito. *O Comércio do Porto* tinha uma grande penetração na área suburbana do Porto e na província. Portanto, era um jornal muito lido, também no Porto mas mais nos arredores do Porto e do Norte do país. Era um jornal que tinha carga diária. Portanto, tinha uma informação diária em concelhos como: Famalicão, Barcelos, Trás-os-Montes, Vila Real. Era um jornal que tinha muita informação suburbana.

Mônica Delicato: E a linha editorial?

ROGÉRIO GOMES: Era de informação geral. Posso dizer que o jornal *O Comércio do Porto*, em termos ideológicos era um jornal muito para o centrão, portanto, tentava navegar nas áreas do centro político. Nessas áreas que hoje é o PSD e o PS.

Mônica Delicato: Qual era a principal característica?

ROGÉRIO GOMES: Era a apresentação na província, era, digamos, um jornal que dava voz tanto às comunidades locais, aos concelhos, muito às autarquias do interior e

naturalmente toda a cidade, depois à cidade em termos urbanos, mas muito na área da província.

Mônica Delicato: Qual era o modelo de negócio do jornal *O Comércio do Porto* quando trabalhou em ambas as funções e períodos? Qual o acréscimo ou mudança que pode ter sido diretamente responsável? Uma delas foi a informatização da redação, como disse.

ROGÉRIO GOMES: Na segunda parte, na fase final do jornal, eu entrei para o jornal dois anos antes de ele encerrar. Foi uma tentativa, digamos que os acionistas fizeram, numa última tentativa de revigorar o jornal. Nessa altura, era um editorial espanhol, que era Prensa Ibérica, modernizou-se graficamente o jornal, incentivou-se voltar ao mercado tradicional da província, deu-se mais atenção aos casos do dia, aos casos de polícia, aos casos de drama emocional e pessoal. O jornal teve alguma evolução mas depois, por razões até um bocadinho exteriores ao jornal *O Comércio do Porto*, que tiveram a ver com a deslocação do grupo para fora de Portugal, o que acabou por encerrar. Portanto, nessa altura, foi uma tentativa de revigoramento mas depois não foi acompanhada, por razões diversas, pelo grupo que detinha o jornal.

Mônica Delicato: Considerando que a maior parte das publicações jornalísticas portuguesas editavam-se em Lisboa, capital do País e centro político do país, considera que o jornal produzia uma maior diversidade de títulos em função dessa premissa ou não? Quais eram as editorias mais fortes?

ROGÉRIO GOMES: Portanto, eu começava por dizer que essa superioridade de emissão de Lisboa verifica-se a partir do final do século, portanto nos anos 90 e finais dos anos 90. Porque até aí o Porto tinha três jornais poderosos e centenários, todos eles, que eram: o “*Jornal de Noticias*”, “*O Primeiro de Janeiro*” e “*O Comércio do Porto*”.

De qualquer modo, uma das características que diferenciava a imprensa portuense, pode-se chamar assim, da de Lisboa e, principalmente do “*O Comércio do Porto*”, neste caso que era característica era a sua atenção que dava à província. Portanto, às autarquias, às vidas das comunidades locais. E nesse sentido, digamos, a seção de Província ou a que se chamava, penso eu, de País, era bastante forte no jornal “*O Comércio do Porto*”.

Para além da seção de País, também tínhamos com bastante força o desporto, a política, quando muito por causa da política autárquica e portanto o quotidiano, o chamado dia a

dia, onde havia casos de policia, casos de vida também era uma seção com bastante relevo dentro do jornal.

Mônica Delicato: Certo. E quais foram as maiores dificuldades que encontrou nas duas gestões: quando era chefe de redação e, posteriormente, como diretor? Soluções ou tentativas...

ROGÉRIO GOMES: Quando fui chefe de redação, portanto, estamos a falar em 84, 85, quer dizer, 85, 86, a maior dificuldade foi adaptar a geração mais antiga de jornalistas à novas tecnologisa. Portanto, à informatização, aos computadores e à informatização da redação. Quer pela utilização da própria tecnologia que, por estranho que pareça, hoje é para toda a gente, na altura as pessoas tinham alguma dificuldade em sentar-se em frente a um computador e compreender, digamos, como escrever. Como guardar os textos e como corrigir textos e usar, depois aquilo é o *Word*, na altura penso que já era o *Word!*? Portanto, digamos que essa foi a alteração do ritmo de trabalho que isso trouxe, foi a principal dificuldade enfrentada nessa altura.

Em 2005, portanto, quando se tentou, digamos, revigorar o jornal, ele estava em queda livre, estava a morrer, foi também uma questão de ritmo, mas de redinamizar os trabalhos da redação, virá-lo de novo para o exterior, fazer com que os jornalistas, digamos, ganhassem algum incentivo, que entretanto tinham perdido e viessem para o exterior reafirmar *O Comércio do Porto* como uma boa marca de informação.

Portanto, essas foram, digamos, estas foram duas das questões mais difíceis e que foram levadas a cabo nessas duas alturas.

Mônica Delicato: Poderia relatar também quais foram os momentos mais importantes que observou na área do fotojornalismo?

ROGÉRIO GOMES: A perceção de que o futuro, digamos, principalmente na altura falava-se muito nos arquivos e na preservação das imagens, a sua digitalização e, portanto, nessa altura o essencial foi preparar os velhos arquivos, ou seja, catalogá-los e prepará-los para uma digitalização que se sabia que vinha aí a caminho.

Portanto, nessa altura foi isso que aconteceu, ah e o início do microfilme também, portanto da microfilmagem, quer de arquivos, quer do próprio jornal.

Também este foi um processo tecnológico que teve pouco tempo de vida, porque a digitalização, aquilo que nós achamos normalíssimo, a digitalização da imagem foi um

processo que apareceu também rapidamente e absorveu e expulsou, digamos, a microfilmagem da utilização diária. Isso foi o essencial. No ano 2005, a digitalização já era um processo normal, normalizado.

Aí tratava-se de encontrar as formas mais corretas de arquivo, de utilização e de agilizar os processos de armazenagem e aí a dificuldade, às vezes, era ter a noção do espaço que era necessário para digitalizar 150 anos de história do jornal. Estamos a falar de muitos megas, muitos gigas. Foi preciso ir disponibilizando para arquivar todos os 150 anos de história no fundo.

Mônica Delicato: Grandes momentos de cobertura foto-jornalística que lembra? Em 2004, Portugal sediou o Euro...

ROGÉRIO GOMES: Sim, certo. Nessa altura (84, 85), as grandes coberturas foram... nós fizemos uma, "*O Comércio do Porto*" teve um papel muito ativo na Guerra Civil de Angola. Tivemos lá bastante presença. Fomos dos poucos jornais que conseguiram a estar junto da UNITA, de Jonas Savimbi, de o entrevistar, de dar jamba junto à selva, de assistir ao abate de helicóptero onde Jonas Savimbi vinha.

João Soares, filho do Mário Soares também, nós estávamos lá na altura, nós tivemos aí um papel muito ativo e de relevo na cobertura da Guerra Civil de Angola. isto em 85.

Mônica Delicato: Considera um grande momento do jornal?

ROGÉRIO GOMES: Foi. Por parte do jornal foi, nessa altura. Em 2005, à beira dos 150 anos do jornal, que foi um momento alto de afirmação do título na região e no País, houve uma série de iniciativas interessantes, também a Presidência da República e como coincidiu também com a preparação do Euro 2004, portanto, também houve aqui um momento, digamos, de alguma galvanização. Era aqui tudo muito na região, no local, não é? Em 85, sem dúvida, esse momento alto, digamos, da história do jornal, do jornalismo, do jornal que quer ser cobertura.

Mônica Delicato: O jornal desenvolveu projetos específicos que valorizaram o fotojornalismo? Se acredita que sim, quais seriam? Alguns projetos editoriais? Algum espaço maior?

ROGÉRIO GOMES: Tradicionalmente os jornais portugueses, pelo menos nos jornais do Porto, a imagem foi subvalorizada até aos anos 80. Os jornais tinham, por norma, poucos fotojornalistas, um ou dois. A valorização da imagem como fator essencial da

atividade, do próprio jornal, e digamos também do processo de dar mais informação ao leitor surge com alguma força nos anos 80. Nessa altura, o que aconteceu foi que alguns jovens fotojornalistas – na altura jovens, hoje já veteranos e consagrados - apareceram. Foram admitidos nos jornais. “*O Comércio do Porto*” aí também participou nesse movimento e, digamos, que o *boom* do fotojornalismo em Portugal foi precisamente nessa altura. Não houve um projeto especial, houve foi essa consciência e a assunção dessa necessidade, não é?

De resto “*O Comércio do Porto*” nunca teve uma atitude muito especial, muito virada para o fotojornalismo. Ao contrário, por exemplo, no início no “Público”, que é... portanto, a fundação do “Público”, onde eu estive.

Mônica Delicato: Sim. Em 91.

ROGÉRIO GOMES: Sim. Teve aí sim, a imagem teve uma importância fulcral e, portanto, toda a preparação da parte de imagem, quer em recursos, quer na qualidade das pessoas contratadas foi enorme e foi a primeira vez talvez que um jornal, neste caso o “Público”, assumiu não só a vertente informativa, mas também uma vertente artística até da imagem que se punha no jornal e, portanto, havia uma preocupação muito especial. Ah, mas foi caso único. Depois o resto veio por arrasto, não é? Os outros jornais acabam por fazer coisas parecidas, mas sempre atrás.

Mônica Delicato: Acredita que o jornal “*O Comércio do Porto*” tinha como maior prioridade a parte de texto?

ROGÉRIO GOMES: Não.

Mônica Delicato: Ou a imagem...

ROGÉRIO GOMES: A imagem era considerada importante. Portanto, não havia era nada, digamos, que houvesse um projeto especial para a imagem. Agora a imagem passou a ser uma questão importante no jornal na segunda fase, para mim, como Diretor, valorizava muito a escolha, digamos, da boa foto, do seu tratamento, do enquadramento dessas fotografias, na legenda, na paginação. E dava-se bastante importância à imagem, percebia-se aquela coisa da imagem que vale mais de mil palavras, nunca foi tão atual, como a partir dos anos 80, 90. E, portanto a importância dela. Não se pode dizer que adotou assim uma coisa.

Mônica Delicato: Nenhum projeto especial voltado para isso?

ROGÉRIO GOMES: Só para a imagem não.

Mônica Delicato: É capaz de indicar quais foram as maiores dificuldades do departamento fotográfico do jornal nesses dois momentos? Percebia as dificuldades que o departamento enfrentava? Num primeiro momento como chefe e depois como diretor?

ROGÉRIO GOMES: Num primeiro momento nós tínhamos fotógrafos já com alguma prática, não é?

Mônica Delicato: E era com equipamento analógico?

ROGÉRIO GOMES: Analógico. Estamos a falar de equipamento analógico. Tínhamos, a hora era desigual. Nós tínhamos, não sei se 5, se 6 fotógrafos fotojornalistas. Posso-lhe dizer que dois ou três eram completamente desadequados por antiguidade, por incompreensão, digamos, do papel do fazer o fotojornalismo, quer dizer o tempo do retrato era um tempo, era ultrapassado, não é? Mas ainda havia um ou dois fotógrafos mais antigos que não percebiam função informativa da foto. Só percebiam a função ilustrativa. Portanto, não eram repórteres. Eram fotógrafos. Houve aí alguma dificuldade em compatibilizar e fazer perceber a alguns, não a todos, a alguns, menos da metade, a função informativa e a importância informativa da foto mais do que a ilustração.

Mônica Delicato: O pensar a foto, não é?

ROGÉRIO GOMES: Pensar a foto e apanhar o momento, perceber que aquela foto estava ali para dar informação e não para ilustrar um texto. Não é?

Mônica Delicato: Portanto, a formação é fundamental?

ROGÉRIO GOMES: É. Sim. Para as pessoas perceberem. Quer dizer, se eu fizer uma reportagem sobre as Águas de Gaia, não posso, à partida, pensar que vou fazer acompanhar essa reportagem com fotos de arquivo. Quer dizer, por muito bonitas que sejam. Por muito ilustrativas que sejam, não é? Tenho que ir procurar fotos atuais. Portanto, que tenham muita informação e, portanto, tem que acompanhar. Perceber o que vai fazer. Tem que acompanhar o jornalista de escrita para fazer fotos adequadas àquilo que ele estava a observar e a ver e depois vai escrever sobre, não é?

Quer dizer, não posso pensar – independentemente, às vezes, de o arquivo nos fornecer também informação mais artística e não sei quê, isto é, servir, não é? Mas, à partida, não posso contar com isso. Ele tem que ir ao terreno, tem que ver, tem que acompanhar, tem

que perceber que a sua função também é informar, não é só ilustrar. É informar. Portanto isso foi a parte mais complicada no início. Em 2005, esse problema não se punha, porque além dos fotógrafos serem muito mais jovens, com mais dinâmica, de já terem alguma formação anterior, quer nas escolas de jornalismo, quer algum deles com a prática, as questões que se punham, eram mais questões de equipamento, de tecnologia, da modernização constante, do esforço financeiro que isso sempre implica. Portanto, aí eu acho que o grupo de fotógrafos que eu encontrei no jornal, em 2005, era um grupo de grande qualidade e não tinha problema nenhum desses.

Mônica Delicato: O jornal disponibilizava equipamentos aos profissionais de imagem e suporte para a sua deslocação?

ROGÉRIO GOMES: Suporte para a deslocação, sim. O táxi ou o carro do jornal, que eles tinham que conduzir. Equipamentos: nalguns casos havia comparticipação na compra de equipamentos. Normalmente ia até aos 50% do custo do equipamento. Era a prática do chefe maior, mas era a prática usual em alguns jornais, no caso d' "*O Comércio do Porto*" também. Portanto ou financiar ou ajudar na compra de equipamentos. De qualquer maneira, depois ficavam a ser dos fotógrafos.

Mônica Delicato: Mas, de qualquer maneira, alguns poderiam trabalhar com o seu próprio equipamento?

ROGÉRIO GOMES: Claro. O equipamento passava a ser dele. Havia era um co-financiamento, uma ajuda na compra da máquina. Além de que, no contrato coletivo – não sei como é que está agora, durante muitos anos houve um subsídio próprio de máquina. Portanto, havia um subsídio mensal de, por exemplo, de 10% mais pela utilização dos equipamentos.

Mônica Delicato: Os profissionais de fotojornalismo eram bem remunerados?

ROGÉRIO GOMES: Eram como os outros.

Mônica Delicato: Cumpriam qual carga de horária?

ROGÉRIO GOMES: Era a normal. Era aí... o horário do jornalismo é sempre uma coisa um bocado discutível. Mas tinha um horário, à partida, tinha um horário de 7 horas, como os outros jornalistas, mas nunca ninguém cumpria o horário. Normalmente excediam sempre o horário, por razões óbvias.

Mônica Delicato: Como é que entende um jornal com mais de 150 anos de existência - porque completou 151 anos - em plena era digital, chegar ao ponto de ter que fechar as suas portas?

ROGÉRIO GOMES: Pronto. Quer dizer, fechar um jornal com dois anos de vida é uma tristeza. Um jornal com 150 anos é um desastre. É um desastre por várias razões. Eu sei que as coisas começam e acabam e há jornais com 200 anos que desapareceram. O problema é que “*O Comércio do Porto*” é uma parte da história de Portugal, do Norte de Portugal e com um arquivo fantástico, com um historial fantástico. Foi um enorme jornal que várias vezes na sua história, de vários períodos e, portanto, viesse algum grupo económico e ainda por cima espanhol, estrangeiro neste caso, que tinha os dois maiores, os dois mais antigos títulos da Península Ibérica, que era *O Comércio do Porto* e *Faro de Vigo* que felizmente ainda se publica exatamente com mais um ano que *O Comércio do Porto*. Portanto com 150 também. Aliás, eu assisti às comemorações dos 150 anos do *Faro de Vigo* e dos 150 anos do jornal *O Comércio do Porto*...e deixar fechar um jornal, ainda por cima um jornal relativamente barato, com uma dimensão de custo que não era equilibrada, mas pouco menos era que equilibrada. Quase por uma birra política, empresarial, porque o administrador tinha o jornal “A Capital”, em Lisboa, e houve para lá um problema um bocadinho complicado, punha-se com “A Capital” com a Presidência da República na altura e com o poder político e eles resolveram retirar-se de Portugal.

E deixaram cair os jornais que tinham, pronto, o que se pode dizer? É um jornal que ainda hoje há gente que pensa que se publica, ainda há gente aí na rua que pensa que o jornal existe...que *O Comércio do Porto* que já não...há muita gente que não sabe que ele fechou, que não tem essa consciência.

O Comércio do Porto faz parte do quotidiano das pessoas ou fazia. As pessoas mesmo que não o liam há muito tempo, mas quer dizer *O Comércio do Porto* é aquela máquina que ainda está no subconsciente das pessoas.

Ainda bem que houve uma Câmara, que foi a Câmara Municipal de Gaia, que resolveu guardar, preservar e cuidar do arquivo nem que seja de papel, neste caso. Porque senão a esta hora estaria completamente perdido.

Mônica Delicato: Acredita que o jornal deixou uma lacuna na imprensa nacional?

ROGÉRIO GOMES: Deixou. Na imprensa nacional e regional, do Norte claramente e na Península Ibérica até. Estamos a falar num jornal que tinha 150 anos. Tinha nos seus arquivos a Implantação da República, o Regicídio, 150 anos de história estão nas páginas do jornal.

A construção do porto de Leixões, toda a revolução da cidade, do Norte. Nós publicamos, na altura, um livro, na minha Direção, nós publicamos, três ou quatro livros baseados nos arquivos do próprio “*O Comércio do Porto*. Falou desde um que era: “150 anos – As primeiras páginas”, portanto tinha os aqui, ah não tem. Publicamos um sobre a história de Leixões. A construção do porto de Leixões com aspectos curiosos. Por isso, as pessoas não sabem mais quando foi o 31 de Janeiro de 1891, não é? Uma tentativa de golpe republicano, que foi aqui no Porto, os revoltosos foram presos. Depois a República foi em 1910. A primeira revolta foi aqui. Os revoltosos foram julgados num barco, ao largo de Leixões para não fugirem. Portanto, fez-se um tribunal, num barco. E “*O Comércio do Porto*”, na altura, para as pessoas é 20, para nós é 20, na altura montou uma linha telegráfica da redação para o porto de Leixões para acompanhar o julgamento em directo. Montou uma linha. Montou a linha. Estamos a falar de outro tempo. Deste tipo de pormenores e que estão nas páginas do jornal, da história, não é?! Ah pá, não se perdeu, porque está arquivado, mas digamos, é isto, o jornal é isto, não é?! Os jornais são isto! Os jornais são uma fonte histórica. Depois servem para os historiadores irem lá ver o que se passou. Não é a única mulher que será a desafiar. A propósito não publicamos esse, publicamos um sobre os 150 anos, sobre o jornal tinha no início do século XX, portanto em 1910, uma revista ilustrada feita em litografia que era lindíssima, porque parecia arte nova. Fizemos uma publicação nalgumas páginas disso.

Mônica Delicato: Qual ano?

ROGÉRIO GOMES: Chamava-se “*O Comércio ilustrado*”. Mas estamos a falar de 1900, 1907 e 8 e 9, até 1910 e, publicou-se essa revista que era que, aliás, estava arquivada e desapareceu. Alguém a tem em casa. Mas, pronto. Era uma coisa extraordinária, mas há muita coisa digitalizada, livros. Foi pena...Os famosos que haviam lá, não é?! Camilo era um escritor regular. Era na Boavista. Aliás, a última página deste livro...e havia uma carta dele a pedir dinheiro ao Diretor. Como estava com falta de dinheiro, pedia o favor de lhe pagar logo com alguma escrita. Estes dois anos em que eu estive lá, na tentativa de refazer um bocadinho a imagem do jornal, para

as pessoas perceberem a importância que o jornal tinha na história, que podia ter, na história do País e neste caso do Norte. Portanto, essas publicações ajudaram muito a dar essa noção. Deixa ver se tem alguma por aqui...

Por falar nas fotografias, já agora, o arquivo fotográfico está muito deteriorado, portanto, mesmo as fotografias mais antigas praticamente desapareceram todas e coisas importantes desapareceram por completo, porque na conclusão do fecho do jornal os proprietários, que também são proprietários do título, não souberam preservar isso e abandonaram todo o arquivo que teve durante dois anos num armazém.

Mônica Delicato: O de foto?

ROGÉRIO GOMES: Todo o arquivo.

Mônica Delicato: E do jornal também?

ROGÉRIO GOMES: E o jornal também, num armazém praticamente abandonado e foi muita gente lá fechar com eles.

Mônica Delicato: Quer dizer que, quando o arquivo veio cá para Gaia...

ROGÉRIO GOMES: Naquela altura...

Mônica Delicato: ... ele não veio na sua totalidade, então?

ROGÉRIO GOMES: Só veio o jornal. Veio o jornal. O jornal, sim. O jornal.

Mônica Delicato: Veio o espólio na sua totalidade? Na parte de jornal e de imagem?.

ROGÉRIO GOMES: De imagem, desapareceu. Foi para Vigo uma parte. Outra parte foi desviada, foi desaparecendo aos poucos. Mesmo a biblioteca, não era assim, a biblioteca poderia ser melhor, apesar de tudo, como um espólio de livros razoável e algumas obras de arte, mas essas eles se preocuparam.

Mônica Delicato: Porque quando teve sede própria o jornal tinha uma galeria de obras, não é?

ROGÉRIO GOMES: Sim. Tinha lá em cima, no último andar. Era na Avenida dos Aliados, trabalhei ali como chefe de redação. E no último andar havia uma biblioteca, onde tinha, além dos livros, eram umas estantes. Não era uma biblioteca extraordinária, mas era uma boa biblioteca e tinha algumas obras de arte. Mas depois, quando foi a privatização, o primeiro dono, o Coronel Silva, o Silva, ficou com elas, com a maior parte dessas obras de arte, que estão guardadas em casa dos donos, que são os donos,

mais ou menos legítimos, mas estão. A parte de fotografia é que desapareceu quase por completo. Pronto.

Mônica Delicato: O que é uma grande perda, não é?

ROGÉRIO GOMES: A parte da fotografia, portanto, eu quando cheguei lá em 85, verifiquei que aquilo, que a parte de fotografia era muito mal tratada. Muito mal tratada.

Mônica Delicato: Em termos de arquivo?

ROGÉRIO GOMES: Em termos de arquivo, em termos de preservação. Há bocado quando eu disse, o principal trabalho foi a catalogação, a recuperação de arquivo, foi neste...porque aquilo estava dentro de uns envelopes, praticamente sem referências. As referências que tinham eram feitas ao fotógrafo. (risos) Quer dizer, os próprios fotógrafos tinham uma ideia: “ Ah! Uma vez tirei uma foto. Depois. Ora deixa ver se eu encontro”. Lá ia para os envelopes procurar. Os envelopes dele, não é?! Ele dava-lhe o nome dele. Portanto, aquilo estava tudo muito, muito desorganizado. Ao contrário, por exemplo, “O Primeiro de Janeiro” tinha uma biblioteca fantástica, penso que está na Câmara da Maia. Tinha um arquivo fotográfico muito bem catalogado, em papel, trabalhei para “O Primeiro de Janeiro” 8 anos antes de vir para “O Comércio do Porto”, não sei se porque o responsável pela parte de arquivo/biblioteca de “O Primeiro de Janeiro” era o mesmo da Biblioteca Municipal. Portanto era um arquivista, um Sr. Que além de muito conhecedor, era muito culto e ali estava com grande sentido de impecável, na medida, que era o que precisava.

Mônica Delicato: Contribuiu imenso, não é?

ROGÉRIO GOMES: É uma biblioteca, “O Primeiro de Janeiro” tem uma biblioteca, depois da Biblioteca Municipal era a melhor biblioteca do Porto. Aliás, no Porto há três ou quatro bibliotecas: uma era esta, outra era a Comercial – uma biblioteca fantástica – e a da Associação Comercial do Porto também.

Mônica Delicato: O fecho do jornal deve ter causado um grande pesar?

ROGÉRIO GOMES: Sim.

Mônica Delicato: E o que mais custou dessa experiência? Poderia dizer como foi dar essa notícia para a equipa? “Olha. Vamos fechar as portas e...”?

ROGÉRIO GOMES: Ora vamos lá ver. O fecho não foi uma coisa totalmente inesperada, não é?! Quando eu entrei para lá, o jornal ia fechar. Portanto aquilo foi uma espécie de uma última tentativa, para, não, era uma tentativa.

Nessa altura o grupo “Prensa Ibérica”, portanto, os espanhóis aparentemente estavam bastante interessados em que o jornal vingasse. Quando compraram podiam fechar, eles compraram para não o fechar. E então quando eu fui para lá com a redação, com o pessoal, pelo menos, houve lá umas conversas, reuniões, em que ficou claro que aquilo não era uma garantia de vida, era para ver o que podíamos fazer. O objetivo era salvar o jornal. A estratégia é esta: revigorar, recuperar “*O Comércio do Porto*” como uma marca de prestígio e, por analogia, de Portugal, fazer a história de “*O Comércio do Porto*” como um trunfo, quer como uma marca quer como o próprio produto editorial. Ir buscar essas coisas nos livros, coisas antigas, que eram muito interessantes, buscar a história da cidade, da região, de Portugal. Ou seja, o jornal vivia numa emergência que eram de outros tempos.

Mônica Delicato: E eles estavam todos conscientes disso?

ROGÉRIO GOMES: Estavam. Estavam conscientes que a situação era complicada. Ou seja, eu estava de férias quando comunicaram a decisão, foi muito desagradável porque eu não estava preparado naquela altura...sei que o jornal estava lá, como estava com vista a recrutar leitores, prestígio, publicidade, estava a crescer e, portanto, foi assim um bocado estranho, é evidente, que eu estava no Alentejo, portanto, vim para cima...Quando cá cheguei aquilo já tinha corrido. Não fui eu que dei a notícia, não é? As pessoas já estavam informadas. Já sabiam, não há rumores. Não há segredos. Em todos os jornais não há segredos, com os jornalistas todos.

Mônica Delicato: Observa-se na última edição do jornal que houve uma abordagem sobre, inclusive a tentativa que aconteceu anteriormente, tem lá uma matéria...

ROGÉRIO GOMES: Sim. O jornal saiu normalmente. Só com aquela coisa de “Até a próxima”, não sei quê, que era uma maneira de fazer uma despedida, que não era bem uma despedida, até porque a intenção nossa era de recuperar o jornal, nós próprios fazendo uma Cooperativa, eu cheguei a ter isso negociado com os donos, mas depois eles não nunca quiseram vender o jornal. O jornal não existe porque eles não quiseram que o jornal existisse.

Mônica Delicato: Quantos trabalhadores estavam no jornal?

ROGÉRIO GOMES: Tinha cerca de 70 trabalhadores. Houve uma proposta de compra, minha até, que era ter aquele grupo para continuar o jornal...aliás, o jornal até podia nunca ter fechado, porque o Grupo Lena e eu próprio percebemos que havia ali umas dificuldades, propusemos a compra do jornal, portanto, a continuação do jornal mas eles até hoje nunca venderam aquilo. Houve propostas de compra específicas. Eu tentei duas vezes, mas houve mais gente que tentou.

Mônica Delicato: Quer dizer que teria possibilidade deles terem reaberto?

ROGÉRIO GOMES: Claro. Recuperado. É evidente que hoje é mais difícil, porque vai passando o tempo e as pessoas perdem um bocado a memória, mas naquela altura...

Mônica Delicato: Mas eles são detentores do título.

ROGÉRIO GOMES: São, mas agora, quer dizer, continua tendo, mas há mais privados e públicos.

Mônica Delicato: O arquivo é uma concessão?

ROGÉRIO GOMES: Está à guarda do Arquivo Municipal. Foi uma coisa que eu consegui com o vereador da Cultura, Dorminsky, que também trabalhou n' "O Comércio do Porto" quando eu era chefe de redação. Era do Ministério da Cultura. E foi assim que conseguimos convencer os espanhóis que era melhor estar aqui, do que estar num armazém abandonado, a estragar-se, isso tinha alguma utilidade.

Mônica Delicato: Quer dizer que, além do espólio que Gaia conseguiu deter, houve tentativas de reabertura ou de compra do jornal após o fecho de 2005?

ROGÉRIO GOMES: Houve vários, havia vários a aparecer.

Mônica Delicato: Acredita que não há interesses de venda?

ROGÉRIO GOMES: Não houve.

Mônica Delicato: Ah! Mas houve interesse de compra para prosseguir o projeto?

ROGÉRIO GOMES: Houve.

Mônica Delicato: Tem conhecimento de um *blog* que foi feito com os ex-funcionários, com os ex-trabalhadores do jornal, no Blogspot?

ROGÉRIO GOMES: Isso foi logo na altura.

Mônica Delicato: Foi em 2005 que eles abriram um blogue com vários...

ROGÉRIO GOMES: Um *blog*. Durou algum tempo.

Mônica Delicato: Chegou a ver?

ROGÉRIO GOMES: Eu...

Mônica Delicato: Não participou?

ROGÉRIO GOMES: Apoiei, mas não participei, porque achei que não era o diretor... Eu sou o responsável pelo fecho, não é?! Sou o Diretor. Aquilo fechou comigo, não é?! Portanto eu achei que era melhor não, deixar à vontade.

Mônica Delicato: Certo. Eles atualizaram o *blog* durante cinco anos, pelo que observei...

ROGÉRIO GOMES: Sim?! Tentaram manter aquilo.

Mônica Delicato: Em 2010 pararam de atualizar.

ROGÉRIO GOMES: Sim.

Mônica Delicato: Gostaria de expressar mais alguma coisa a respeito deste tema? Eu sei que não é um tema muito fácil de tratar...

ROGÉRIO GOMES: Não, não. Não tenho problema nenhum.

Mônica Delicato: ... porque trata de um fecho de um jornal e...

ROGÉRIO GOMES: É assim...

Mônica Delicato: Teve uma grande história.

ROGÉRIO GOMES: Claro. Eu acho que *O Comércio do Porto*, o último jornal d' *O Comércio do Porto*, o último número que tem o depoimento de muitos Presidentes de Câmara – não sei se teve a oportunidade de folhear, de ler...

Mônica Delicato: Sim.

ROGÉRIO GOMES: Está lá tudo. Quer dizer, eu acho que é uma perda enorme para Portugal, mais para o Norte e para o Porto, perder um tipo, com aquela história, com aquela referência, com a qualidade dos trabalhadores e dos funcionários, jornalistas e tudo o que lá tinha e... é pá!, É menos uma voz que o Porto e o Norte têm para se expressar e tem um bocadinho a ver também com a perda de importância que a cidade e o Norte tem vindo a ter nos últimos 20 / 30 anos. Não é por acaso que *O Comércio do Porto* desaparece. Desaparece porque o Norte também perdeu força económica e

política, portanto também perdeu capacidade de aguentar este tipo de projetos. Se não houver publicidade, se a comunidade, largamente considerada não tiver capacidade ou interesse, enfim, aguentar, ajudar, servir num processo deste tipo também não está bem.

Quer dizer, não faz sentido haver um jornal nesta região. Um jornal diário! Mas há o Grande Porto, mas deixa estar isto que é meu. E acho que é a tentativa de preservar um bocadinho essa parte da informação.

Mônica Delicato: Com relação ao arquivo do jornal, quando fechou, isso ficou em aberto, como foi o processo?

ROGÉRIO GOMES: O arquivo foi depositado, tudo o que havia de arquivo, que era basicamente o jornal, a edição do jornal, que está na Câmara de Gaia. O arquivo fotográfico ainda existia e alguma documentação, algum espólio. Foi tudo depositado num armazém e ali esteve durante, talvez 2 anos, mais ou menos, ao abandono. Sem, aparentemente os proprietários indicarem o que fazer ao arquivo, se o transportar para outro local, também havia nesse período a esperança da recompra, da venda e da republicação do jornal. E naturalmente este arquivo iria consigo. A determinada altura, com a certeza, com a percepção de que os proprietários não queriam vender o título – nunca o quiseram vender, apesar das várias hipóteses de compra - foi possível, com alguma boa vontade, de gente da Câmara Municipal de Gaia, pelo seu vereador, Mário Dorminsky, que foi um jornalista d' “O Comércio do Porto” também, hoje Vereador da Cultura, que foi jornalista no jornal *O Comércio do Porto* também nos anos 80 também, chegaram a um acordo com os proprietários para por o arquivo à guarda e à preservação do Arquivo Municipal de Vila Nova de Gaia.

O que permite contudo a sua preservação histórica e, portanto, a sua preservação de um bem que é insubstituível. Portanto, se aquilo desaparecer, são 150 anos de história ou fontes que desaparecem.

Mônica Delicato: Uma boa ação porque permanece aqui em Portugal, não é?

ROGÉRIO GOMES: Permanece aqui e tem sido muito utilizada não só por estudantes de jornalismo, como para pesquisa histórica, das mais variadas. *O Comércio do Porto*, as pessoas não sabem muito bem isso, mas *O Comércio do Porto* nasce como um jornal de negócios. Não é? Portanto, a comunidade comercial, que era assim que se chamava na altura...

Mônica Delicato: Associação Comercial do Porto?

ROGÉRIO GOMES: A Associação Comercial do Porto. Por isso é que se chama *O Comércio do Porto*, portanto está ali relatada nos primeiros 50, 100 anos, o que era a atividade económica da cidade.

As empresas, o que é que faziam; que tipos de negócios é que faziam; o relato dos negócios; o nascimento e o fecho de firmas; a estruturação do sector do Vinho do Porto está toda lá, a revolução industrial, o jornal nasce em plena revolução industrial aqui do Norte.

Era um jornal muito próximo da economia, dos empresários e do que era o pulsar do crescimento, a importância do Porto na altura. Nós estamos numa fase em que o Porto era o principal centro político-económico do País. Assistiu ao cerco do Porto, às reformas liberais, à Independência do Brasil, é tudo naquela altura. Portanto, nós estamos num momento, em 1854, num momento de grande agitação económica e de revolução social.

Mônica Delicato: Com certeza.

ROGÉRIO GOMES: Isto está nas páginas d' *O Comércio do Porto*.

Mônica Delicato: Sim.

ROGÉRIO GOMES: É uma questão de ir lá e ver. Portanto, é um relato quotidiano do que ia acontecendo.

Mônica Delicato: Com certeza. Está bem, Dr. Rogério Gomes, muito obrigada pela entrevista.

ROGÉRIO GOMES: De nada.

Apêndice 16: Transcrição de entrevista com Jorge Fiel

Entrevista com Jorge Fiel

Jornalista e Chefe de redação

Mônica Delicato: Vivenciou duas etapas no jornal?

JORGE FIEL: Sim.

Mônica Delicato: Quando entrou era estatal?

JORGE FIEL: Sim, e quando saí também ainda era estatal.

Mônica Delicato: Os dois períodos trabalhados coincidem com o período da nacionalização?

JORGE FIEL: Sim.

Mônica Delicato: Anteriormente...

JORGE FIEL: O que estava a dizer era que em 1975 a seguir ao 11 de Março de 1975, a banca portuguesa foi nacionalizada, os únicos bancos que escaparam, eram os bancos estrangeiros, acho eu o Loyds ou o Barclays, um banco inglês, que cá estavam, portanto aqueles bancos que eram de capitais estrangeiros foram poupados à nacionalização.

E os bancos que eram de capitais portugueses foram todos nacionalizados. Ao nacionalizar os bancos como influência nas cabeças dos grandes grupos empresariais portugueses, ficou uma grande parte da economia nacionalizada. As cervejeiras, havia duas cervejeiras, até uma tabacaria famosa em Lisboa, no Chiado, que era a Tabacaria Havanesa também foi nacionalizada, não é?

Indirectamente, eram propriedades dos bancos, os bancos funcionavam como (...) dos grandes grupos financeiros na altura do 25 de Abril. E foi por isso que *O Comércio do Porto* esteve como banco público até, não sei a data exacta mas, *O Jornal de Notícias* também, não é? A esmagadora maioria dos jornais, eram públicos por via disso, não é? Porque eram propriedades dos bancos e os bancos foram nacionalizados. Até serem privatizados, mas eu não estava no jornal *O Comércio do Porto* quando foi da sua privatização, já não estava lá.

Mônica Delicato: O primeiro período, como jornalista, foi em 1980...?

JORGE FIEL: Entre 81, 84 e 85

Mônica Delicato: E depois, como chefe de redacção?

JORGE FIEL: Como chefe de redacção foi entre Abril de 86 e Abril de 87, só.

Mônica Delicato: Qual era o perfil do público?

JORGE FIEL: É assim, na altura havia três jornais diários no Porto, neste momento só se publica um, três jornais diários regionalistas, não é? Neste momento só há um diário regionalista que é o *Jornal de Notícias*, não é?

Há um diário desportivo que é *O Jogo*, também pertence a esta empresa, regionalistas haviam três, havia o *Jornal de Notícias*, havia *O Primeiro de Janeiro* e havia *O Comércio do Porto*.

Portanto, publicavam-se três jornais e na altura ainda era muito diferente da situação que há agora, em que cada jornal na altura tinha a sua gráfica, ou seja, cada edifício tinha uma, e tinha uma distribuidora própria, ou seja, neste momento nenhum jornal é proprietário da sua própria gráfica, a gráfica imprime diferentes jornais.

Na altura *O Comércio do Porto* estava na Av. dos Aliados, esse edifício agora é dum banco, não é? Faz esquina e tinha a gráfica cá em baixo, eu era chefe de redacção...

Mônica Delicato: Aquele de esquina com a rua Elísio de Melo, não é?

JORGE FIEL: Sim, um edifício bonito. E tinha cá em baixo a gráfica. Por exemplo, eu era Chefe da Redacção, fazia a 1ª página, fechava o jornal e depois ficava à espera que viesse o primeiro exemplar ou os primeiros exemplares que traziam, folheava e só depois é que... para ver se estava tudo bem, só depois é que me ia embora.

Mônica Delicato: Ficava até ao final da edição?

JORGE FIEL: Sim, mas era impresso lá. Hoje nenhum jornal já há que tenha uma gráfica privativa, que só imprima, ou seja, aquela máquina só funcionava para imprimir *O Comércio do Porto*, eventualmente fazia algum trabalho para fora, mas não imprimia outro jornal.

Do ponto de vista da distribuição, também tinha a sua distribuição própria. Na altura os jornais, quando eu era chefe de redacção, fechavam por volta das 2 horas da manhã, 2, 2

e meia, não é? Já era mais cedo do que antes e não tão cedo como agora. Agora os jornais fecham à meia-noite, 11 horas, o *deadline* anda entre as 11 e meia e na altura era 2 da manhã. E às 2 da manhã saíam as carrinhas de distribuição do *jornal O Comércio do Porto*, do *O Primeiro de Janeiro* e do *Jornal de Notícias*, ou seja, cada jornal tinha a sua distribuição própria.

Mônica Delicato: Certo. Era por assinatura e por venda directa?

JORGE FIEL: Por assinatura não era, era mais venda em quiosque e as carrinhas iam distribuir para todo o Norte. Iam as primeiras para mais longe, os primeiros exemplares para mais longe e as outras para mais perto, era lógico. Mais tarde, os jornais do Porto associaram-se e fizeram uma distribuidora única, porque poupavam dinheiro, escusavam de fazer o mesmo motorista em cada rota e uma carrinha de cada jornal, não é? Fazendo uma distribuidora comum, conseguiu-se muitos ganhos de dinheiro.

Mas na altura, cada jornal tinha os seus próprios recursos. O *Jornal de Notícias* era o jornal mais popular e *O Primeiro de Janeiro* era o jornal, se quiser, mais elitista, mais topo de gama e *O Comércio do Porto* estava no meio, nem era tão popular como o *Jornal de Notícias*, o *Jornal de Notícias* diziam que era o jornal das sopeiras... era das empregadas, porque na altura não havia *Metro*, não é?

O pequeno anúncio era importante e então quando se queria contratar uma empregada doméstica, punha-se um anúncio no *Jornal de Notícias* e as candidatas a empregadas domésticas compravam o *Jornal de Notícias* e era assim que diziam que era o jornal das sopeiras... sopeiras eram empregadas domésticas. Portanto, era o jornal mais popular, que dava mais crimes e era o jornal que vendia mais, que resistiu a isso tudo, não é?

Mônica Delicato: Era uma boa fase do jornal, então?

JORGE FIEL: Sim, na altura *O Comércio do Porto* seria o segundo jornal mais vendido, o mais vendido já era o *Jornal de Notícias*, *O Primeiro de Janeiro* tinha sido um jornal muito importante mas estava já em declínio, *O Comércio do Porto* ainda estava mais ou menos bem.

Mônica Delicato: Participou de alguma mudança?

JORGE FIEL: Sim, participei numa mudança, foi uma mudança muito grande, estive lá só um ano, mas foi um ano importante desse ponto de vista. Foi o ano da

informatização do jornal. *O Comércio do Porto* foi o primeiro jornal a ficar totalmente informatizado na Redacção.

Eu lembro-me que tinha colegas mais velhos, eu na altura tinha, estamos a falar há 25 anos, eu teria na altura para aí uns 30 anos e, pronto, havia colegas mais velhos, na altura era máquina de escrever, não é? Havia linguados, que escreviam à máquina, começaram a entrar computadores na Redacção, antes de eu ter ido lá para Chefe de Redacção.

Mas ainda coexistiam computadores e máquinas de escrever, ainda havia muita gente que não queria deixar a máquina de escrever e houve uma noite em que decidimos: ‘Pronto agora passa tudo a ser computadores’ e então escondi as máquinas de escrever todas da Redacção, de maneira que os meus colegas mais velhos, quando chegaram no dia a seguir de manhã, não tinham máquinas de escrever, tinham era um computador à frente e tinham que escrever no computador. E foi o primeiro jornal português a ficar portanto, a desaparecerem as máquinas de escrever da Redacção. Mas a informatização era só a nível de escrever o texto.

Mônica Delicato: De imagem não? Quando trabalhou lá a fotografia era a preto e branco ou já era colorida?

JORGE FIEL: Era a preto e branco, era tudo preto e branco.

Mônica Delicato: E o sistema era analógico?

JORGE FIEL: Era, era completamente analógico, não haviam máquinas digitais. E, por exemplo, hoje em dia em que a informatização é total e faz-se o desenho das páginas é feito no computador, mas na altura não.

Fazia-se o texto, saia em tiras e depois havia a montagem e era montado em páginas, eram colados e as fotografias eram coladas nas páginas, ou seja, havia uma secção que era a secção de montagem, as páginas eram pré-desenhadas na redacção, havia uns desenhadores que faziam mais ou menos e desenhavam a página e depois havia no andar de cima havia o montador, portanto estava de pé, tinha a página que depois ia ser fotografada, em que tiravam as tiras de texto, viam mais ou menos o desenho, o título, a foto...

Mônica Delicato: Artesanalmente, montavam a página.

JORGE FIEL: Montavam mesmo, eram montadores que articulavam. Não era ao chumbo, quer dizer, já era uma evolução relativamente ao chumbo, e quando, digamos, a revolução que se fez na Redacção permitiu dispensar quem trabalhava nas linotypes, havia uma duplicação que era feito primeiro o texto em papel na máquina de escrever e depois havia um operário gráfico que ia bater esse texto, e esse operário deixou de existir, não é?

Mas o montador continuou a existir, um que desenhava cá em baixo em papel, que eles punham ao lado para ver mas que não era uma coisa rigorosa às linhas, ou seja, era preciso ir fechar junto aos montadores só depois de ver, está aqui texto a mais, como é que se faz?’ ‘Corta-se este parágrafo.’’ E então ele cortava... tinha um x-acto, e lá recortava pronto, corta-se um bocadinho da fotografia para caber...’Este título está muito grande, como é que é? Tiro esta palavra ou...’ ou seja, foi uma informatização total ao nível da Redacção mas ainda não de todo o processo.

Mônica Delicato: Certo, foi um período importante.

JORGE FIEL: Foi o salto, não é? Foi o salto.

Mônica Delicato: Considerando estudos que apontam que muitas publicações jornalísticas eram editadas em Lisboa, o jornal produzia maior diversidade de títulos (secções) em função dessa premissa? Quais quais eram as editorias (secções) mais fortes do jornal?

JORGE FIEL: Ora vamos lá a ver.

Mônica Delicato: O que é que era o carro chefe do jornal?

JORGE FIEL: Eram as regiões, era o noticiário local, era o noticiário da cidade e era o noticiário de certas regiões, Aveiro, Braga, Trás-os-Montes. Os jornais do Porto sempre tiveram mais... talvez *O Primeiro de Janeiro* não, mas o *Jornal de Notícias* e na altura também *O Comércio do Porto* tinham um enfoque muito grande no noticiário regional e da cidade. Cidade e região... Aveiro, Braga... tinham filiais em todas as capitais de distrito, tinha correspondentes em todas e era uma secção muito importante quer a secção local quer a secção regional. Isso era forte. Desporto, o desporto também era muito forte, noticiários casos de polícia e de tribunal, aqui não, quando estive lá no jornal *O Comércio do Porto* como repórter havia o tribunal de flagrantes delitos, por exemplo um indivíduo era apanhado e era presente a tribunal e é logo lá julgado, é o que

se passa, digamos, a vida da cidade, não é? A pessoa apanhada a conduzir sem carta, a rixa doméstica... ah...

Mônica Delicato: Casos de polícia.

JORGE FIEL: Casos de polícia. E quer *O Comércio do Porto* quer o Jornal de Notícias eram fortes nisso, davam grande importância a isso, não é?

Mônica Delicato: Chegava a ser sensacionalista?

JORGE FIEL: Não, eu não diria isso, eu diria mais popular, isso via-se no desporto e se quiser ainda, hoje no Jornal de Notícias tem aqui um exemplo do Desporto, aliás, eram jornais que vendiam...o Jornal de Notícias ainda vende, o dia que vende mais vende é às segundas-feiras, dá estes resultados todos, da Associação de Futebol de Aveiro, todos os resultados dos clubes.

Mônica Delicato: Sim, o desporto era forte, não é?

JORGE FIEL: Dava isso tudo, está a ver? A Terceira Divisão Nacional, a Associação de Futebol de Aveiro, os distritais, 1ª distrital, 2ª distrital e tal, portanto, o conceito era dar os resultados todos de tudo, de todos os clubes, não vê isso nos jornais de Lisboa. Porquê? Porque as pessoas, e isso faz com que o jornal à 2ª feira seja mais vendido, as pessoas têm milhares e milhares de resultados de todos os jogos que se realizaram no Domingo.

Mônica Delicato: Neste período, quais foram as maiores dificuldades que encontrou? E as soluções? Tanto como jornalista como chefe de redacção?

JORGE FIEL: As maiores dificuldades, o facto da propriedade ser pública e as administrações mudarem consoante os resultados eleitorais, criava uma instabilidade que acho que não era boa.

Ou seja, apesar de não ser um jornal muito marcadamente político, a política tinha uma intervenção grande, na altura, o director, eu deixei de ser Chefe de Redacção porque o Cavaco ganhou as eleições, o director não gostava muito da nossa orientação, mas quando o Cavaco ganhou as eleições, o PSD ganhou as eleições mudou a administração, meteu lá pessoas do PSD e as pessoas do PSD deram força ao director e disseram “Arranje um Chefe de Redacção.”, ou seja, havia uma intervenção directa dos partidos...

Mônica Delicato: Ingerência?

JORGE FIEL: Não tanto na orientação, mas na escolha dos *boys*. Eu acho que o principal problema foi esse.

Mônica Delicato: O mercado de trabalho naquela época era bom, era frugal? Por exemplo, tinha muita concorrência ou boas oportunidades de trabalho?

JORGE FIEL: Havia mais oportunidades de trabalho porque as redacções eram maiores e havia mais três jornais diários aqui, agora só há um. E as redacções eram maiores, não é? Na altura ganhava-se menos, vá, mas, mas apesar de se ganhar menos havia mais mobilidade e mais oferta de emprego. Havia três jornais, agora só há um.

Mônica Delicato: O que mais marcou na área do fotojornalismo? Quais ou qual o momento importante que observou na área de fotojornalismo? Uma boa foto, alguma coisa que chamou a atenção, ou uma foto muito ruim, não sei, é um exemplo. Lembra alguma coisa na área de cobertura? Fazia fotos?

JORGE FIEL: Não.

Mônica Delicato: Alguns jornalistas também eventualmente podiam fazer?

JORGE FIEL: Não, não...Na altura era mais...

Mônica Delicato: Cada um na sua função?

JORGE FIEL: Há muitos correspondentes que fazem fotos, na altura era até mal visto, não é?

Mônica Delicato: E como Chefe de Redacção?

JORGE FIEL: Havia sempre uma preocupação que era ter uma boa foto na primeira página, uma foto grande, nós na altura tínhamos a impressão que do ponto de vista tecnológico, não é como agora, nós tínhamos uma telecopiadora que tinha umas fotos, mesmo as fotos de Lisboa tinham uma qualidade menor, eram telecopiadas, eram de uma máquina ...

Mônica Delicato: Telégrafo? Não.

JORGE FIEL: Era telecópia, era o sistema de... Nós tínhamos...

Mônica Delicato: Mas tinha fotógrafos no jornal? Tinha equipa?

JORGE FIEL: Sim, mas, por exemplo, quando era uma coisa de Lisboa ou de não sei quê. Tinha que vir. Ou vinha de comboio o rolo e depois ia-se buscar ao comboio, na altura não havia fax, portanto, estamos a falar numa altura que não havia fax, em que o processo de transmissão das fotos era parecido com o fax mas as fotos vinham com qualidade muito deficiente...

Os nossos correspondentes tentavam mandar por camioneta ou por comboio os rolos, ia-se buscar à camioneta, depois não havia as fotografias no computador, tínhamos computador mas as fotografias ainda não tinham, as fotografias eram vistas em papel, não é? Impressas, não é? Ou quando muito nos negativos, mas normalmente, na altura o chefe da fotografia, não sei se falou com ele, que é o Ricardo Pereira, não sei se já ouviu falar.

Mônica Delicato: Sim, já o entrevistei.

JORGE FIEL: Já falou? O Ricardo Pereira é um tipo, era o chefe da fotografia, um filho dele ainda anda aí, pois o Ricardo é que conta histórias disso...

Eu acho que para aí o primeiro serviço que ele fez como jornalista foi para aí com ele, é um tipo muito bom. Agora, por exemplo, as coisas quando, de Lisboa ainda dava tempo para vir de comboio ou de camionete mas as coisas que eram, sei lá, 8 da noite, já não dava para vir e fotocopiar à noite.

Mônica Delicato: O jornal investia nalgum produto editorial específico para fotografia, como alguma revista?

JORGE FIEL: Não.

Mônica Delicato: Nessa época não?

JORGE FIEL: Não lembro se havia alguma revista de fim-de-semana ou não, mas se fazíamos, talvez fizéssemos, mas era alguma coisa muito simples, porque não havia, digamos, a tecnologia não permitia e nós imprimíamos lá e a máquina era uma impressora de jornal, não era uma impressora de revistas. Acho que houve uma altura em que nós tivemos uma revista de fim-de-semana, mas eu não me lembro se isso foi no tempo em que eu estava como chefe, mas que era uma coisa...

Mônica Delicato: Como Chefe de Redacção, observava quais eram as dificuldades do departamento fotográfico?

JORGE FIEL: Havia um problema, que era o problema quando a foto era tirada fora da área do departamento, da transmissão do trabalho, não é?

Mônica Delicato: Sim. Podia ter correspondente, mas era mais difícil enviar a foto, não é?

JORGE FIEL: Era, digamos, não era como agora que se manda por mail. E pode-se mandar com uma qualidade boa. Aí o problema era essencialmente tecnológico, não é? E depois não havia photoshop, (risos) ah...eram outros tempos.

Mônica Delicato: E o jornal disponibilizava os equipamentos para os fotojornalistas?

JORGE FIEL: Sim, eles tinham um subsídio de máquina, para se manterem actualizados.

Mônica Delicato: E eles cumpriam a mesma carga horária que os outros profissionais de jornalismo? Era mais ou menos equipado? Salário?

JORGE FIEL: Sim, nessa altura já sim e havia camaradagem, ou seja, ajudávamo-nos uns aos outros. Eu lembro-me que nos primeiros serviços que fiz, o fotojornalista como era mais velho e que já tinha experiência, ajudava-nos, não é? Dizia assim “Eh pah, tens que fazer isto, tens que fazer aquilo”, na altura ainda se publicavam, sei lá, as caras das pessoas que foram mortas por desastre de automóvel, publicar a cara da pessoa, não é? E para isso muitas vezes era preciso ir a casa das pessoas, não é? Isto era uma das coisas que mais me impressionava e de vez em quando acontecia que as pessoas ainda não sabiam e nós tínhamos

Mônica Delicato: Ainda tinha que dar a notícia?

JORGE FIEL: Exato, uma pessoa que ia no carro e que a passagem de nível sem guarda, e o comboio passou e a pessoa morreu. Nós sabíamos disso, íamos lá, tirar fotografia, tomava-se nota da ocorrência e depois se a polícia ou os bombeiros diziam o nome da pessoa e nós íamos a casa da pessoa pedir, olhe aqui é que mora, não sei quem? Olha tem o bilhete de identidade ou uma fotografia que nos empreste para fotografar para depois por no dia a seguir a cara da pessoa, não é? Porque uma coisa é por o nome, outra coisa é por a cara, muitas vezes nós não sabemos o nome da pessoa, mas olhando para a cara, uma pessoa com que nós nos cruzamos na rua, não sabemos o nome, ou cruzávamos, ou que andava connosco no autocarro, acaba-se reconhecendo.

Mônica Delicato: Acabava por reconhecer, não é?

JORGE FIEL: Mas pronto, havia uma excelente camaradagem entre todos. E se hoje em dia vai-se menos em reportagem, o jornalista e o fotojornalista, muitas vezes o jornalista vai e depois marca, na altura saía sempre juntos.

Mônica Delicato: E o fotojornalista participava nas reuniões de agenda, sugeria pautas ou notícias?

JORGE FIEL: Sim, também eram activos, eram boa gente. Não, na altura, havia uma equipa de reportagem, havia o motorista, portanto uma equipa de reportagem era um motorista, um carro do jornal lá com as letras, o jornalista e o fotojornalista. Iam três, não é? Iam motoristas e carros da empresa. Hoje em dia há carros da empresa mas já não há motoristas, não é? Somos nós que conduzimos. Outros tempos.

Mônica Delicato: Quais eram os critérios que definiam as fotos de uma edição diária, ou de uma notícia de primeira página?

JORGE FIEL: À segunda-feira era quase sempre desporto, pronto, a foto era quase sempre de desporto.

Mônica Delicato: Preparavam alguma capa especial com antecedência, por exemplo, para o Domingo etc?

JORGE FIEL: Não, não era tão planificado, era exposta ao dia, não é? O que é que aconteceu hoje. Ou o que de melhor nós temos hoje? Dependia, por exemplo, se estivéssemos numa campanha eleitoral, pronto, na altura havia mais campanhas eleitorais porque havia mais eleições antecipadas...Havia política, havia desporto e havia muito caso do dia eram fundamentais os casos do dia. Incêndios, desastres, descarrilamento de comboio...

Mônica Delicato: Como era o arquivo fotográfico do jornal?

JORGE FIEL: O arquivo do jornal eram os envelopes. Eram envelopes, apareciam fotografias escritas atrás e tal, com carimbo.

Mônica Delicato: Eram os negativos que colocavam dentro dos envelopes? Com assunto? Dividido por tema?

JORGE FIEL: Não, por um acaso o arquivo até...Os negativos, não sei, tem que perguntar, eu acho que os arquivos dos fotógrafos ficavam com eles, o arquivo era em papel, não era em negativos, quando queríamos um fotografia de arquivo, pedia, e vinha lá o uns envelopes castanhos, com fotografias metidas lá...

Se precisássemos, por exemplo, de fotografias do 25 de Abril, trás um envelope. O que é que há do 25 de Abril? Traziam uns envelopes e tal e depois roubavam-se umas coisas, não é? Para outros jornais que pediam, sei lá. Não era uma ciência muito certa.

Mônica Delicato: O Jornal fechou em 2005. Acredita que deixou uma lacuna na imprensa nacional? Soube do fecho?

JORGE FIEL: Soube, soube do fecho. Quando eu fui para lá, levei um amigo meu que era o Rogério Gomes, que estava na altura no *O Primeiro de Janeiro*, portanto, ele foi para *O Comércio do Porto* quando eu fui para lá como Chefe de redação, convidaram-me a mim e eu fui buscá-lo, e o Rogério acabou por ser o diretor quando aquilo fechou.

Mônica Delicato: Sim, era ele na altura.

JORGE FIEL: É evidente que ficou uma lacuna.

Mônica Delicato: Trabalhando com jornal até hoje, em sua opinião, que formação deverá ter um fotojornalista?

JORGE FIEL: Vamos lá ver se eu consigo explicar bem. Eu acho que, cada vez mais o que é exigido é menos... Dantes era mal visto um jornalista fazer uma foto, custava tirar trabalho de um fotojornalista, não me passava pela cabeça mandar um fotojornalista fazer o serviço dele, trazer a foto e trazer, podia trazer informações, por exemplo, e aí, a homilia na Páscoa do bispo do Porto e trazer o discurso mas não se meter.

Mônica Delicato: Certo, podia ajudar mas não chegar a produzir o texto.

JORGE FIEL: E eu acho que essa divisão (...)

Mônica Delicato: Acredita que é preciso uma formação académica, profissional?

JORGE FIEL: Eu tive alguns anos no Expresso, quando saí do *O Comércio do Porto* e no expresso fazia várias coisas, quando foram as eleições do Lula... A primeira vez que o Lula ganhou, nós não tínhamos muito dinheiro e então nós mandamos um fotógrafo, que é o Luís de Carvalho, fotojornalista, a formação dele é arquiteto e ele foi com a promessa de fazer as duas coisas, o texto e as fotos, não é? Escrevia também o texto. Aquilo que eu acho é que se calhar e agora entanto com o online e o youtube, todos nós temos fotografias cada vez melhor, e que pode ser melhorada com Photoshop e pode se fazer vídeos com isto, não é? E o online costuma fazer muito vídeos. Eu acho que hoje em dia, um jornalista, tem que ser um jornalista completo, não é? O jornalista deve saber tanto escrever, como fazer fotos e vídeos.

Mônica Delicato: É o jornalista multimédia, não é? Um jornalista que reúne várias aptidões.

JORGE FIEL: Uma pessoa, da mesma maneira que se pode especializar mais em desporto ou mais em economia ou em negócios ou sector financeiro ou telecomunicações, pode haver especializações e também pode ser, temos pessoas que fazem melhor o video, outras que fazem melhor foto, outras que escrevem melhor, mas eu acho que o caminho vai sendo completo.

Mônica Delicato: Acha isso positivo para o profissional? Acúmulo de função? É que às vezes é complicado. O fotojornalista pega os momentos certos...

JORGE FIEL: Às vezes levantas problemas que, é, isso é verdade, mas eu acho que pelo menos pode haver especialização, mas que os jornalistas devem dominar todas as áreas, devem ser capazes de passar por um sítio onde está uma manifestação, onde está pancadaria e fotografar.

Mônica Delicato: O mercado de trabalho também está exigindo mais formação?

JORGE FIEL: Isso é uma coisa, num serviço normal, mas por exemplo, para a candidatura do Luís Filipe Menezes à Câmara do Porto, obviamente que faz sentido mandar uma pessoa que saiba fazer bem fotos, outra que saiba fazer bem vídeos. Agora, para casos do dia e urgências...São os correspondentes que fazem, todos, as duas coisas.

Mônica Delicato: Gostaria de acrescentar alguma coisa em relação ao jornal *O Comércio do Porto*?

JORGE FIEL: Tenho alguma afectividade porque foi lá que comecei. Foi lá a primeira vez que fiz um jornal, que era chefe de redação, fazia a primeira página. Foi um peso muito grande.

Mônica Delicato: Entrou para o jornalismo no jornal *O Comércio do Porto*?

JORGE FIEL: Não foi exactamente no jornal *O Comércio do Porto*, eu comecei num jornal desportivo, que era o *Norte Desportivo*, enquanto andava na faculdade, fiz História.

Mônica Delicato: É formado em História?

JORGE FIEL: Sim, na altura não havia cursos para jornalistas. Também se houvesse não sei se tinha...Mas comecei como colaborador, cobria desportos, natação, canoagem, remo, barco à vela. Mas o primeiro jornal onde eu estive no quadro, pronto, foi no jornal *O Comércio do Porto*.

Mônica Delicato: Muito obrigada.

Apêndice 17: Transcrição de entrevista com Ricardo Pereira

Entrevista com Ricardo Guedes Pereira

Fotojornalista/Editor de fotografia

Mônica Delicato: Em que momento trabalhou no jornal *O Comércio do Porto* e qual a sua formação?

RICARDO PEREIRA: Ensino Primário com Exame de Admissão ao Ensino Liceal, Porto (1944-1948); Curso Técnico de Fotografia a Cor, complementado com dois estágios, pela AGFA-Gevaert AG, Leverkusen, Alemanha (1970). Editor de Imagem a partir de 1976; Jornalista (com a Categoria de 5.º Grupo; munido da carteira profissional n.º 348 emitida pelo Sindicato dos Jornalistas).

No jornal, de 1970 a 1999 na redação como editor. Como "freelancer", de 2000 a 2005, integrado numa equipa com Drº Luiz de Carvalho (ex-diretor), recolha de fotos para o livro "Porto: Património Mundial", publicado em 2002. E ainda todas as freguesias do Porto, livros que não chegaram a ser publicados. Admissão em 1954 no setor de fotogravura (noite. de dia até as 17 horas, freelancer).

Mônica Delicato: Quais foram os equipamentos utilizados?

RICARDO PEREIRA: Durante o período da fotografia analógica o equipamento utilizado proveio maioritariamente das marcas Olympus e Nikon, contrariamente, no período da fotografia digital proveio da marca Canon.

Mônica Delicato: Os equipamentos fotográficos eram de propriedade do Jornal ou próprio?

RICARDO PEREIRA: Os equipamentos eram de propriedade privada do fotógrafo, no entanto, foram parcialmente subsidiados pelo jornal.

Mônica Delicato: Quais foram as mudanças vividas no fotojornalismo durante a sua trajectória de trabalho? Em quais períodos históricos aconteceram?

RICARDO PEREIRA: Todo o processo de fotografia foi alterado com a mudança de tecnologia do sistema de impressão para fotolito. A fotografia foi necessária ser ajustada pelos repórteres fotográficos. Atendendo que o jornal *O Comércio do Porto* não

dispunha de técnicos laboratoriais na transformação dos filmes, era os próprios repórteres fotográficos que revelavam os seus trabalhos, depois seriam analisados pelos respectivos coordenadores e editores.

Mônica Delicato: **Mônica Delicato:** Em sua opinião, a mudança da foto p&b para cor foi uma evolução positiva para o fotojornalismo? Porque?

RICARDO PEREIRA: A evolução foi muito positiva mas tinha um parte negativa, que era a transformação dos negativos, da câmara para papel, depois a seleção de cores. Estas duas operações eram feitas fora da empresa, que não tinham estes departamentos. O tempo de espera para estas duas operações era de aproximadamente uma hora. Isto próximo do fecho do jornal era muito complicado. Mais tarde, com a entrada do digital, tudo melhorou.

Mônica Delicato: As evoluções do fotojornalismo provocaram alterações nas rotinas de trabalho (na Redacção e em campo)? Quais?

RICARDO PEREIRA: Antes do 25 Abril era um trabalho normal, no entanto, uma vez que a censura existia, havia alturas que tentava-se contorná-la através da imagem. Como exemplo posso dar um caso insólito. Decorria no cinema Águia Douro um sessão de esclarecimento do MDP (Movimento Democrático Português), ou seja, da candidatura do General Humberto Delgado às Presidenciais de 1958, única organização política legalizada, além da União Nacional, antes do 25 Abril, a imprensa foi proibida pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) de cobrir esse acontecimento, por conseguinte, a sessão decorreu a portas fechadas. Sucedeu que na altura em que teve lugar essa sessão de esclarecimento no mesmo cinema estava a passar o filme “O Salário do Medo”, pois a solução foi ajustar o cartaz do filme ao acontecimento no interior do teatro, a foto resultante foi a fachada do Águia Douro destacando o título do filme.

Mônica Delicato: A evolução do fotojornalismo trouxe novas técnicas fotográficas? Se sim, quais?

RICARDO PEREIRA: No meu ponto de vista, as técnicas inerentes à fotografia digital tem partes negativas e outras positivas. Alguns repórteres fotográficos passaram a ser meros *snipers*, ou seja, disparam em quantidade, parte negativa, para *a posteriori* extrair a qualidade, parte positiva. Outrora, com a fotografia analógica os profissionais eram obrigados a pensar primeiro, e depois é que disparavam, concluindo, no meu

ponto de vista, estes são os autênticos fotojornalistas, excluindo, é óbvio, como é compreensível, os cenários de guerra, e de desporto em geral.

Mônica Delicato: A evolução do fotojornalismo alterou a linha editorial do jornal? A fotografia ocupou maior e mais espaço?

RICARDO PEREIRA: Sim, de facto o fotojornalismo alterou um pouco a linha editorial dos jornais, basta ver as páginas atuais, comparando com as antigas. Nos jornais atuais os tablóides são mais pequenos pois o lema é “em pouco, dizer muito”, enquanto nos antigos os mesmos eram o dobro do tamanho, era um pouco como nos romances, escrever muito e às vezes dizer muito pouco. As fotos hoje em dia têm maior destaque, do tradicional espaço de duas colunas no máximo três, hoje, à proporção, é quase o dobro. Concluo que a fotografia ocupa maior e mais espaço.

Mônica Delicato: As mudanças vivenciadas exigiram maior empenho por parte dos profissionais? Quais?

RICARDO PEREIRA: Empenho e destreza.

Mônica Delicato: Houve maior reconhecimento da categoria diante das evoluções do fotojornalismo?

RICARDO PEREIRA: Sim, houve um maior reconhecimento do fotojornalismo.

Mônica Delicato: O que é uma boa fotografia jornalística?

RICARDO PEREIRA: Eu tenho uma idéia muito pessoal, com a experiência acumulada ao longo de quarenta anos, e com uma vivência de três gerações ligadas a esta área, um bom fotojornalista é aquele que pensa, e bem, pois terá de ter em conta que o universo que o rodeia é muito exigente.

Mônica Delicato: O que tinha em atenção redobrada quando recebia a agenda (pauta) e diante da cobertura?

RICARDO PEREIRA: Naquela altura, antes de mais, ouvir e ver os noticiários, rádio e TV, depois dar atenção aos acontecimentos mais importantes mencionados na agenda.

Mônica Delicato: Discutia previamente a agenda (pauta) com editores e jornalistas ou simplesmente a cumpria? Participava das reuniões de agenda?

RICARDO PEREIRA: Sim, discuti agendas com editores e colegas, confrontando essa agenda com outros acontecimentos do meu conhecimento.

Mônica Delicato: Quais foram os momentos mais difíceis de coberturas? Porquê?

RICARDO PEREIRA: Os momentos mais difíceis de coberturas foram aquelas reportagens próximas da hora de fecho da edição do jornal, o tempo que se dispõe mal dá para pensar correctamente.

Mônica Delicato:. Qual foi a foto que lhe deu maior satisfação em fazer? Porquê?

RICARDO PEREIRA: É uma história um pouco longa. Após o 25 de Abril, numa reunião de chefias do jornal, deliberou-se acompanhar diariamente a estadia do general António de Spínola numas termas no centro do País. A própria estadia era uma informação confidencial; a permanência do líder da Junta de Salvação Nacional levou a que todos os dias fosse uma correria de políticos e banqueiros naquela estância termal. O sistema de segurança do Exército era muito rigoroso, por conseguinte, colher fotografias era impensável; quando um helicóptero pousava, os militares cercavam as pessoas que dele desciam e num ápice entravam no hotel, só havia uma alternativa, tentar colher uma boa foto escondido, pois todos os dias tinha que voltar ao jornal, revelar e regressar à sobredita estância termal. Assim sendo, numa manhã, muito cedo, escondi-me debaixo da mesa do *hall* de entrada do hotel das termas, eram, talvez quatro horas da manhã, e foi deste modo que consegui fazer uns bons bonecos, até ser descoberto pelo major oficial às ordens do general Spínola, foi divertido, o major até achou piada, mas disse-se para não voltar a tentar.

Mônica Delicato: A foto chegou a ser publicada?

RICARDO PEREIRA: A 26 de Novembro 1975, as fotos das barricadas de Rio Maior, as mesmas saíram e o título era "Portugal Partido em dois", tem essa foto que lhe enviei.

Mônica Delicato: Tinha preferência em cobrir determinada área? Se sim, porquê? Quais eram os eventos mais peculiares para cobrir?

RICARDO PEREIRA: A Política, sem dúvida, era a área que preferia cobrir. Sempre gostei de cobrir eventos políticos porque é possível, por vezes, estar numa sala de reuniões, quando sorteado para colher imagens, e poder estar um pouco mais de tempo e ouvir algo de relevante que posteriormente poderia dizer ao colega de escrita, funcionava como uma oportunidade jornalística, o apelidado “caixa”.

Os eventos políticos que mais gostei de cobrir foram: a visita ao Porto da rainha Isabel II e do duque de Edimburgo, em 1957, à data tinha 18 anos e era “freelancer” pelo

jornal *O Comércio do Porto*; a visita do papa Paulo VI a Fátima, em 1967; a visita do general Costa Gomes à Roménia, em 1975, na altura presidente da República, nesta cobertura sucedeu que no terminal do aeroporto de Bucareste existiam peças de artilharia antiaérea, quando tentei fotografá-las fui impedido por um agente da inteligência romena e num Francês pouco perceptível indicou-me para não sair daquele lugar, constatei que já não via a comitiva da comunicação social à excepção de um colega o qual chamei, volvidos 5 minutos o mesmo libertou-me daquela situação e esclareceu-me que eu fui confundido com um fotógrafo do presidente Ceausescu que aquando de uma viagem ao exterior desertou; e, por último, a Cimeira Ibero-americana no Porto, em 1998, na qual a figura principal foi o Fidel de Castro, quando, durante um almoço tido em Santa Maria de Lamas tive a oportunidade de ouvir de viva voz as narrativas notáveis do líder cubano, atendendo que era o único fotojornalista presente pois os restantes elementos da comunicação social não tiveram acesso.

Mônica Delicato: Os seus trabalhos eram assinados?

RICARDO PEREIRA: Sim, os meus trabalhos n' *O Comércio do Porto* eram assinados.

Mônica Delicato: Como desenvolvia o sistema de arquivo das fotos?

RICARDO PEREIRA: Durante o período de vigência da fotografia analógica, o suporte físico, o negativo, era arquivado em envelopes plastificados próprios, devidamente identificados. Na actual era digital as fotos são arquivadas em discos externos.

Mônica Delicato: Como entrou para o fotojornalismo e porquê?

RICARDO PEREIRA: Entrei no fotojornalismo pela mão do meu pai, Avelino da Silva Pereira, pois o mesmo já era fotojornalista n' *O Comércio do Porto*, acrescento que além do meu pai, o meu tio era fotógrafo e três dos meus filhos, a saber, Ricardo Pereira Júnior, Hernâni Pereira e Ivo Pereira, são fotógrafos, trabalhando ou tendo trabalhado em dado momento em jornais como *O Jogo*, *O Diário de Notícias*, *A Capital*, *O Primeiro de Janeiro*, *O Motor*, entre outros. Trata-se de uma família com profundos laços com a fotografia.

Mônica Delicato: Continua a exercer a profissão nos dias atuais?

RICARDO PEREIRA: Sim continuo, no contexto da fotografia industrial.

Mônica Delicato: Como percebe e observa o momento atual do fotojornalismo?

RICARDO PEREIRA: Atendendo ao avanço da tecnologia o futuro do fotojornalismo não é muito risonho.

Mônica Delicato: Que formação deverá ter um fotojornalista hoje em dia?

RICARDO PEREIRA: Deve ter pelo menos o ensino secundário concluído.

Mônica Delicato: Muito obrigada.

Apêndice 18: Transcrição de pré-entrevista com Pedro Ferrari

Pré-entrevista com Pedro Ferrari

Fotojornalista e Editor de Fotografia

Ao falar rapidamente ao telefone com o fotojornalista Pedro Ferrari, no intuito de lhe explicar o objetivo do contato, ele dispôs-se a falar sobre seu trabalho no jornal *O Comércio do Porto* por realmente ter lá trabalhado e inclusive vivenciado a transição do sistema analógico para o digital, informando que esteve na coordenação deste trabalho. “O Rogério Gomes aprovou a compra de duas máquinas digitais e um computador Mac, mas era preciso contratar mais pessoas, não havia dinheiro. O sistema digital permitiu maior agilidade no envio dos trabalhos, de acordo com ele, principalmente com trabalhos dos correspondentes, conseguindo obter um fecho impecável. Ferrari fez uma breve referência de que aquele foi um período complicado e de luta constante para conquistas na área do fotojornalismo. Disse também que o jornal fornecia imagens a outros veículos. Durante a sua trajetória no jornal, o departamento mantinha no quadro um editor (ele), três fotojornalistas, um “aviançado” e dois estagiários, além dos repórteres fotográficos freelancers.

Desta forma, foi solicitado a entrevista pessoal para colher mais informações a respeito de sua experiência pois tinha mais perguntas a fazer, o que ele se dispôs a colaborar, mas antecipou que estava a residir e trabalhar fora do Distrito do Porto. Em virtude de sua agenda complicada e de acordo entre ambas as partes, foram-lhe enviadas as perguntas por mail. Infelizmente, até o fecho desta tese não se obtiveram as respostas, mesmo após inúmeras tentativas, solicitando o envio. Ainda numa última tentativa, e após um ano de espera, Ferrari foi contactado por telefone a fim de confirmar se poderia enviar as respostas, visto que estava em fechamento da pesquisa, o que ele garantiu contribuir enviando as respostas, embora quisesse “saltar” algumas. Deixei claro que poderia estar à vontade quanto a isso pois não é obrigado a colaborar, que a colaboração deve ser espontânea, e inclusive, e após estudos mais aprofundados, haviam algumas questões a acrescentar em uma nova grade de perguntas para que então as considerasse também, o que ele concordou. Não vieram as respostas a tempo.

Apêndice 19: Transcrição de entrevista com Ângela Velhote

Entrevista com Angela Velhote

Fotojornalista

Mônica Delicato: Quais foram os equipamentos que usou (analógico, digital)?

ANGELA VELHOTE: Analógico.

Mônica Delicato: Os equipamentos fotográficos eram de propriedade do jornal ou próprio?

ANGELA VELHOTE: Os equipamentos eram da própria.

Mônica Delicato: Como encara a introdução da cor no fotojornalismo, em comparação à fotografia jornalística a p&b, anteriormente em uso?

ANGELA VELHOTE: Deu maior destaque às fotos, principalmente a primeira página. A cor é mais apelativa para leitores mas, devido á má impressão do jornal na época, perdeu em qualidade.

Mônica Delicato: Quais foram as mudanças técnicas (a considerar a implantação de cor, sistema digital etc) que você percebeu no fotojornalismo durante a sua trajetória de trabalho e em quais períodos aconteceram?

ANGELA VELHOTE: Comecei com o preto e branco no *Diário de Notícias*, onde tinha trabalhado anteriormente, depois no *O Comércio do Porto* que, após o período do p&b, veio a cor , o digital foi no *O Primeiro de Janeiro*, onde era editora de fotografia, aliás foi o primeiro jornal do Porto a adquirir máquinas digitais, a meu pedido, para uso dos seus repórteres fotográficos.

O digital apareceu na minha carreira por volta de 2001, não o posso esquecer devido a tragédia de Castelo de Paiva, Fomos obrigados a acelerar a compra do material.

Na noite da tragédia, tivemos que ir ao laboratório revelar os filmes, o que atrasou a impressão da 1º página da edição extra que fomos obrigados a fazer, a partir daí era obrigatório aderir ao digital. Tornava-se mais rápido, bastava descarregar no computador, tratar a imagem e enviar para a gráfica diretamente por linha, ao contrário das fotos a cores, que eram enviadas por carro.

As mudanças técnicas foram adquirir aparelho para descarregar o cartão das fotos, scâner para digitalizar fotos e negativos sempre que fosse necessário recorrer ao arquivo.

Extinção dos laboratórios p&b

Mônica Delicato: A era digital provocou alterações nas rotinas de trabalho (na Redação e em campo)? Quais?

ANGELA VELHOTE: Várias mudanças aconteceram, passou a ser mais rápido o trabalho final, já não era necessário revelar os filmes, imprimir, bastava descarregar e tratar as fotos.

A escolha das fotos para o editor tornou-se mais facilitada, as fotos são olhadas através do ecrã do computador e não através de negativos ou provas de contacto, o que por vezes deixava escapar pormenores importantes.

Em campo, facilita o trabalho do fotojornalista porque pode ver o que está a fazer (exposição, cor, detalhes etc.) mas, por vezes, as cores não são fidedignas como as dos rolos fotográficos.

O digital, por dar a oportunidade de se ver o que se faz antecipadamente, criou, porém, uma data de novos “fotojornalistas”, sem qualidade e sem sentido nenhum de notícia. Hoje em dia, toda a gente (ou quase) acha que sabe fotografar.....

Mônica Delicato: Em comparação ao sistema analógico, quais são as principais características do sistema digital para o fotojornalismo?

ANGELA VELHOTE: Como já referi, o fotojornalista pode ver no momento o que fez.

Rapidez: já não perde tanto tempo no laboratório. O tempo é muito importante, em reportagem, especialmente, por exemplo, quando é transmitido em meio a um conflito, com a tecnologia dos nossos dias, pode se enviar uma foto de qualquer lado do mundo, através de um portátil.

Qualidade da imagem: nos nossos dias já é muito boa, a resolução das imagens cada vez é maior.

O arquivo é mais fácil de organizar. Basta um disco, e um bom programa de arquivo.

Mônica Delicato: A mudança do sistema analógico para o digital exigiu maior empenho por parte dos profissionais? Gerou dificuldades? Quais?

ANGELA VELHOTE: As dificuldades foram a adaptação às novas câmeras. Embora o fotojornalista tenha sempre uma curiosidade natural em relação às máquinas que lhe podem proporcionar melhor fotos, há sempre, e, principalmente nos dias que correm, em que a tecnologia muda a toda hora, há necessidade de se manter informado e de investir em novo material.

O profissional tem que saber tratar as imagens, de modo a tirar o melhor partido da cor, contraste, definição. Isso leva que esteja sempre a atualizar-se com os novos programas de Photoshop, o que nem sempre é fácil, principalmente para quem começou com laboratórios de p&b, onde as redações eram povoadas de máquinas de escrever e os computadores, uma miragem.

Mônica Delicato: Acredita que a fotografia digital ocupou mais espaço na produção editorial?

ANGELA VELHOTE: Não, pelo contrário, existe, neste momento um desrespeito pela fotografia. Quem decide a foto de 1º página, hoje em dia, é o diretor dos jornais, em conjunto com os editores das várias seções. Basta ver nos jornais portugueses, a maioria, já não tem o cargo de editor fotográfico.

Como salientei anteriormente, hoje em dia toda gente pensa que percebe de fotografia, basta “clicar”, senão gostar, apaga e repete, já dizia Lewis Hine, embora os fotógrafos não possam mentir, os mentirosos podem fotografar.

Mônica Delicato: Como entende a “manipulação” na fotografia a nível técnico? Costumava valer-se das variadas opções disponíveis para obter melhores resultados (tratamento, ajuste de exposição, cor etc) no produto final?

ANGELA VELHOTE: Só ajusto a cor e o contraste, por vezes o enquadramento. Penso que hoje em dia se abusa muito da “manipulação” da imagem. Em fotojornalismo não concordo, fazemos notícia, os leitores devem ter o direito à informação como ela é na realidade. Aliás, como editora de imagem nunca permiti que se manipulasse uma imagem.

Mônica Delicato: Acredita que houve maior reconhecimento da categoria diante das evoluções do fotojornalismo, uma vez que os profissionais foram “obrigados” a buscar mais conhecimentos?

ANGELA VELHOTE: Sim, quando comecei no fotojornalismo, o conhecimento técnico era limitado, assim como a cultura geral da maior parte dos fotojornalistas. Tudo mudou a partir do momento que os computadores entraram na nossa vida, as câmeras ficaram mais evoluídas, assim como os meios de comunicação. Fomos obrigados a “apanhar o comboio das novas tecnologias” para poder competir com os novos colegas saídos das escolas que, entretanto, apareceram.

Mônica Delicato: O que é uma boa fotografia jornalística?

ANGELA VELHOTE: Uma imagem tem que ter toda a informação dentro dela. O leitor tem que olhar e logo ver a notícia sem necessitar de ler legendas, ou no caso de uma 1ª página, ler a manchete. Isso é muito importante, chamar atenção do leitor, fazer parar, fazer comprar o jornal, ou revista só pela foto. Por isso se diz “uma boa imagem vale mais que mil palavras”...

Mônica Delicato: O que tinha em atenção redobrada quando recebia a agenda (pauta) e diante da cobertura?

ANGELA VELHOTE: Não falhar a imagem, a tal, que mostra-se ao leitor, a verdade. Dependente da reportagem, e no caso de estar acompanhada por um jornalista, tentava sempre fazer um trabalho de equipa.

Mônica Delicato: Discutia previamente a agenda (pauta) com editores e jornalistas ou simplesmente a cumpria? Participava das reuniões de agenda?

ANGELA VELHOTE: Não participava de reuniões de agenda, não me era permitido. Cumpria a agenda de melhor forma possível, estava interessada em fazer boas fotos, era o meu nome que estava lá, era com grande orgulho que olhava para as bancas e via o meu trabalho. Quando fui editora no jornal *O Primeiro de Janeiro*, todos os dias reunia com a minha equipa, discutia trabalhos feitos e sempre tentei melhorar. Nunca recebi algum estímulo da chefia do jornal *O Comércio do Porto*.

Mônica Delicato: Quais foram os momentos mais difíceis de coberturas? Porque?

ANGELA VELHOTE: Os momentos mais difíceis foram todos aqueles em que fui impedida pela polícia de fotografar e tive que arranjar maneira de o fazer; jogos de

futebol, em que era insultada pelos assistentes, já que na época era das poucas mulheres que fotografava; situações em que houvesse concentração do povo e também todas as tragédias e sofrimento humano com que lidamos todos os dias. Embora nos tentemos alhear da desgraça alheia, fazer a melhor foto, no fim fica sempre a sensação de não poder ajudar a minorar o sofrimento de alguém, especialmente quando se trata de crianças, faz-se a foto.....mas vêm-se para casa com um gosto amargo de boca.

Mônica Delicato: Qual foi a foto que lhe deu maior satisfação em fazer? Porque?

ANGELA VELHOTE: Foram muitas...quase todas são especiais, principalmente relacionadas com política, campo que adoro fotografar, e me sinto mais à vontade. No *O Comércio do Porto*, lembro com saudade, a presidência aberta do então presidente da república Mário Soares, pelo Minho. Foram dias alucinantes, banhos de multidão e muita adrenalina. Já nos últimos anos, a foto que mais gostei, foi feita ao serviço do *O Primeiro de Janeiro*, aquando da visita de Bush, Aznar, Durão Barroso e Blair, à base das Lajes. Foi decidido naquele momento o ataque ao Iraque, foi histórico e para mim um privilégio.

Mônica Delicato: Tinha preferência em cobrir determinada área? Se sim, por que? Quais eram os eventos mais peculiares para cobrir?

ANGELA VELHOTE: Como assinalo anteriormente, os meus preferidos eram, sem dúvida, os relacionados com política, tinham a adrenalina que me faz adorar este trabalho. Fazer reportagens no santuário de Fátima era para mim um momento único, as emoções que se podem fotografar naquele espaço são únicas.

Os mais peculiares, sem dúvida, os relacionados com atividades desportivas, por serem na altura muito frequentados por público masculino, ainda não habituado à presença feminina. Originando situações desagradáveis e por vezes caricatas.

Mônica Delicato: Quais eram as maiores dificuldades do departamento?

ANGELA VELHOTE: A data, falta de respeito pelos fotojornalistas, pelo seu trabalho. Os fotojornalistas eram chamados de bate-chapas, situação que mudou posteriormente, quando mudaram as chefias e, conseqüentemente, com a evolução técnica, novos fotojornalistas, já com maior capacidade técnica.

Mônica Delicato: Sofreu algum tipo de pressão (deadline etc) durante seu percurso no jornal?

ANGELA VELHOTE: Sempre que a minha reportagem fosse para a 1ª página era pressionada para que tudo estivesse pronto a horas de fecho.

Sofri também pressões de ordem laboral, por não concordar com determinadas posições, tomadas pela nova direção do jornal em relação aos antigos funcionários. Note-se que eu própria me despedi do jornal *O Comércio do Porto*, fui convidada para editar no relançamento do jornal *O Primeiro de Janeiro*, onde me mantive por cerca de 10 anos.

Mônica Delicato: Tem preferência por algum estilo fotográfico em especial?

ANGELA VELHOTE: Fotojornalística

Mônica Delicato: Seus trabalhos eram assinados?

ANGELA VELHOTE: Sim.

Mônica Delicato: Como desenvolvia o sistema de arquivo das fotos?

ANGELA VELHOTE: Eram arquivados em pastas, posteriormente, aderimos a um programa de computador, para fazer o índice e facilitar a busca. Mas só quando deixamos o p&b, e fotografávamos exclusivamente a cores. As fotos eram arquivadas em envelopes, estavam a cargo de um funcionário. Este sistema era o corrente em todos os jornais.

Mônica Delicato: Como entrou para o fotojornalismo e por que?

ANGELA VELHOTE: Entrei por influência do meu pai, que tinha sido repórter no *Diário Ilustrado*, e autor da famosa foto de Humberto Delgado, na varanda do café Luso a saudar a multidão. Aliás, ele acompanhou o general na sua campanha pelo norte do país, chegou a ser interrogado pela PIDE e todas essas histórias me fascinaram, fazendo-me abandonar o curso de Direito, mal surgiu a oportunidade de trabalhar em fotojornalismo.

Mônica Delicato: Continua a exercer a profissão nos dias atuais?

ANGELA VELHOTE: Sim, desde o encerramento do *O Primeiro de Janeiro*, como free-lancer.

Mônica Delicato: Como percebe e observa o momento atual do fotojornalismo? Os desafios e as perspectivas?

ANGELA VELHOTE: Neste momento, o fotojornalismo, em Portugal, está agonizante, falta de emprego, cada vez mais gente a sair das escolas, directos para

estágios não remunerados, sem perspectivas de futuro. Cada vez mais, os fotojornalistas fotografam o que os diretores dos jornais pedem, assim como os jornalistas escrevem o que eles querem que escrevam. Acredito numa mudança (que espero que aconteça) mas para daqui a muitos anos. Quase que não existem jornais para trabalhar, a experiência não é valorizada, mas a técnica. Aliás, perdem mais tempo hoje em dia a tratar fotos que na rua a fotografar. A imagem romântica do repórter de guerra há muito que não existe em Portugal. Na minha opinião, existem bons técnicos, interessados mais em manipular imagens do que a correr riscos atrás delas. Sinto-me uma privilegiada por ter passado todas as etapas no fotojornalismo e, principalmente, por ter sido a primeira mulher no Porto fotojornalista.

Mônica Delicato: É sindicalizada?

ANGELA VELHOTE: Fui durante muitos anos, deixei de ser, devido á direção do Porto, sabiam como eram maltratados, mal pagos e explorados os jornalistas e nunca denunciaram de modo próprio a situação. Cheguei a ser nomeada pelos meus colegas para o conselho de redação do *O Comercio do Porto*, o que me surpreendeu, e ao mesmo tempo, me envaideceu, já que depositavam em mim a confiança necessária pra defender os seus interesses.

Mônica Delicato: Que formação deverá ter um fotojornalista hoje em dia?

ANGELA VELHOTE: Formação Académica, só assim consegue aprender as novas técnicas, cada vez mais precisas, mas, sem dúvida, muita luta no terreno, ou seja, sair muito em reportagem, de preferência em situações que exijam rapidez de raciocínio, e perseverança.

Mônica Delicato: Muito obrigada.

Apêndice 20: Transcrição de entrevista com Armênio Belo

Entrevista com Armênio Belo

Fotojornalista correspondente (Distrito de Viana do Castelo)

Mônica Delicato: Armênio, você usava qual tipo de equipamento quando trabalhou no jornal, entre 2001 e 2005?

ARMÊNIO BELO: Equipamento analógico. Usava Nikon porque era o meu equipamento que tinha na altura e ainda é hoje o meu equipamento.

Mônica Delicato: Analógico ou digital?

ARMÊNIO BELO: Hoje é digital.

Mônica Delicato: No jornal era analógico?

ARMÊNIO BELO: Não. No jornal já era digital.

Mônica Delicato: E o seu equipamento era próprio ou era o jornal que fornecia?

ARMÊNIO BELO: Era o meu equipamento.

Mônica Delicato: E como é que você encara a introdução da cor no fotojornalismo em comparação à fotografia a preto e branco? Porque você, como disse, começou no fotojornalismo em 1989.

ARMÊNIO BELO: Sim.

Mônica Delicato: Passou pelo processo do sistema a preto e branco para a cor ou já entrou na era da cor?

ARMÊNIO BELO: Eu ainda passo... Em Portugal eu só entrei na cor bastante mais tarde. Não entrou em '65. Entrou bastante mais tarde, as nossas rotativas começam a imprimir a cor. Não lhe posso ser muito preciso na data. Normalmente, eram só as primeiras páginas é que eram impressas a cores. O interior, normalmente, era sempre todo a preto e branco.

Agora, o processo pelo qual nós enviávamos as fotografias, chegava a ser por correio. Era uma coisa muito mais lenta. Tínhamos alguém que vinha cá buscar e que levava as fotografias para a redação.

Mônica Delicato: Levava já em papel?

ARMÉNIO BELO: Levava o filme.

Mônica Delicato: O rolo?

ARMÉNIO BELO: Isso mesmo. Levava o rolo, depois o processo era revelado junto...

Mônica Delicato: Era revelado no jornal?

ARMÉNIO BELO: Imagine que era um assunto tipo das 6 ou 7 da tarde...Esse período de fecho, não é? Não dava tempo de nós revelarmos.

Mônica Delicato: Então já mandavam o rolo para lá e eles mesmo se encarregavam de revelar e...

ARMÉNIO BELO: Era assim que acontecia. Por vezes era revelado em quinze minutos.

Mônica Delicato: E já era colorido?

ARMÉNIO BELO: Não.

Mônica Delicato: Era a preto e branco?

ARMÉNIO BELO: Neste caso era a preto e branco. A cor entra bastante mais tarde.

Mônica Delicato: Mas no jornal *O Comércio do Porto* você trabalhava...

ARMÉNIO BELO: Sempre a cor. Trabalhei sempre a cor. Eu tinha equipamento digital desde 1999.

Mônica Delicato: Certo. Passou para o digital em 1999.

ARMÉNIO BELO: Sim, em 1999 tive a minha primeira máquina profissional digital. Utilizava-se o *mail*. Na altura era o *mail* que se utilizava. Eram imagens bastante pequeninas. Era definido à partida qual era a mancha que íamos ocupar. Para que a velocidade de transmissão fosse muito mais rápida. Eram duas colunas abaixo, duas colunas ao alto. Preparávamos a imagem de forma que ela fosse enviada para ocupar esse espaço específico.

Mônica Delicato: Sem ser muito pesada em termos de envio?

ARMÉNIO BELO: Exactamente. Exacto. Hoje em dias, as imagens enviam-se muito rápido.

Mônica Delicato: Quais foram as mudanças técnicas que você considera importantes e que você percebeu no fotojornalismo durante a sua trajetória, como a implementação da cor, o sistema digital? Quais foram as principais características dessas mudanças? Do analógico para o digital, da cor... Do preto e branco para a cor?

ARMÉNIO BELO: Há coisa que a cor ajuda na informação, não é? É muito difícil definir. Imagine uma imagem pintada de vermelho numa parede, qualquer coisa do gênero. A preto e branco é muito mais difícil transmitir essa cor do que quando ela nos aparece com cor, não é?

Mesmo que seja uma palavra forte, a preto e branco ganha menos valor informativo. Acho que a cor ajuda em termos de informação, nomeadamente, quando são manifestações ou coisas do gênero. Em que a cor tem sempre uma força muito importante.

Quando aparece a preto e branco, obriga-nos a ter outra percepção. Olhar a imagem de outra forma. Eu adoro imagens a preto e branco. Acho que no fotojornalismo a cor também tem a sua ajuda na informação, bastante.

Em termos de técnicas, eu acho que a velocidade com que hoje colocamos uma imagem em linha, é impressionante. Eu, hoje em dia, não saio do meu local de serviço sem enviar o trabalho.

Mônica Delicato: Certo.

ARMÉNIO BELO: Antigamente era impensável, não é? Não saio do local sem enviar o trabalho ou, então, procurar um sítio que tenha maior rede.

Mônica Delicato: Agilizou, então.

ARMÉNIO BELO: Muito. Trabalhando para uma agência de informação, termos o trabalho mais rápido que toda a gente, é fundamental.

Mônica Delicato: Claro.

ARMÉNIO BELO: Porque hoje entendo que a imagem acompanha muito os *sites*, não é? Hoje, a informação que é colocada na *net* é muito, muito célere, muito rápida. É mesmo muito rápida. Nem que o texto seja muito pequenino...

Mônica Delicato: Tendo a imagem...

ARMÉNIO BELO: Seja uma breve, não é? Mas, tendo uma imagem de suporte, a seguir complementa-se, actualiza-se. É fundamental.

Mônica Delicato: Estas mudanças provocaram alterações nas rotinas de trabalho, no modo de produção como revelação em laboratório etc?

ARMÉNIO BELO: Sim, sim. Deixámos de andar com as unhas escuras (risos) e passámos a ter as unhas muito mais ligadas a teclados e a ratos.

Mônica Delicato: No campo de trabalho também houve alterações, não?

ARMÉNIO BELO: Sim, teve. Nós ganhámos muito mais tempo. Eu hoje não me sinto com tanta preocupação, primeiro, porque visualizo logo a imagem, não é? A capacidade de ver aquilo que estamos a fazer e vamos acompanhando. Portanto, a margem de erro diminui muito, mesmo muito. Nunca me aconteceu não ter um filme preso e não fazer nada. Felizmente, isso nunca me aconteceu (risos).

Mas imagino alguns colegas a quem isso aconteceu, qualquer coisa rasgava, prendia, portanto, estragava alguns fotogramas. Hoje em dia não me tem acontecido isso.

Tenho outra preocupação: nunca trabalhar com cartões muito grandes, porque acho que quando se estragar um cartão mais pequeno, trabalho com cartões de 4 GB, a informação que perde será muito menor do que se andar com um cartão de 36 ou de 64 GB. Portanto, se se estraga um cartão desse tipo, supostamente, terei muito mais trabalho lá dentro. E acho que a perda de informação será muito maior.

Mônica Delicato: Você tem a preocupação com *backup* do seu material?

ARMÉNIO BELO: Tenho.

Mônica Delicato: Sempre faz *backup*?

ARMÉNIO BELO: Faço. Tenho sempre um disco externo onde guardo tudo. E depois tenho outro que faz um *backup* de tudo, a informação do computador. Nem sempre os tenho em sítios diferentes, que acho que é outra preocupação que devemos ter. Não ter as duas cópias no mesmo sítio. Devemos ter uma num sítio e outra noutra área física diferente. Porque imagine...

Mônica Delicato: Por segurança.

ARMÉNIO BELO: Por qualquer motivo arde o meu escritório, há outro em casa. Acho aconselhável em termos de arquivo, é funcional desta forma, não é?

Mônica Delicato: É verdade.

ARMÉNIO BELO: Fiz alguma formação, também, em técnicas de arquivo e isso é abordado com frequência. Não termos as duas coisas no mesmo sítio porque não nos adianta nada ter duas cópias se elas estão as duas no mesmo espaço. Se acontecer um acidente...

Mônica Delicato: Em termos de equipamento, quando trabalhava com o analógico e passou para o digital, o digital trouxe novas técnicas, novos programas?

ARMÉNIO BELO: Sim.

Mônica Delicato: Uma maior variedade de opções técnicas para as coberturas?

ARMÉNIO BELO: Traz, traz. Eu penso que sim. O facto de hoje termos o laboratório, o nosso laboratório ser um computador, permite-nos fazer. Somos mais elásticos na fotografia do que eramos antigamente. Para se conseguir fazer uma máscara e conseguirmos aproveitar determinadas zonas escuras, dava-nos bastante mais trabalho do que...E depois temos que pedir isto a alguém que está a imprimir no Porto, não é? Não sabemos como é que o trabalho vai. É muito difícil pedir ao impressor: “*Epah, olha, vai lá uma figura que está mais escura, não sei quê, põe mais clara.*”

Não se consegue ter essa percepção, não é? E hoje, quando enviamos o nosso trabalho, enviamos como nós gostamos.

Mônica Delicato: Já editado?

ARMÉNIO BELO: Vai editado. Depois o editor selecciona entre as cinco, seis imagens que nós enviamos, dependendo do assunto, se for mais importante ou menos importante. Se for uma visita presidencial, é evidente que vai ter uma extensão de fotografias muito maior.

Mônica Delicato: Sim.

ARMÉNIO BELO: Uma coisa mais pequena...

Mônica Delicato: A escolha final fica ao critério dos editores?

ARMÉNIO BELO: Sempre do editor, sempre do editor.

Mônica Delicato: Mas tem o seu preparo...

ARMÉNIO BELO: Sim.

Mônica Delicato: ... Antecipado, de trabalhar a imagem, caso entenda que...

ARMÉNIO BELO: É uma obrigação nossa e acho que faz parte do nosso profissionalismo enviarmos as coisas como nós gostaríamos que elas fossem publicadas.

Mônica Delicato: Certo. Então veio facilitar, também, o processo de poder “manipular” a imagem acertando alguns pontos de luz...

ARMÉNIO BELO: Eu não digo que seja manipulação, porque acho que o fotojornalismo não permite que se manipule a imagem. Permite que se trate a imagem.

Mônica Delicato: Ah, certo. A nível de tratamento.

ARMÉNIO BELO: A nível de tratamento.

Mônica Delicato: Manipulação é...

ARMÉNIO BELO: Manipulação é tirar qualquer coisa, colocar mais qualquer coisa. Eu digo, acho que o fotojornalismo não permite que isso se faça.

Mônica Delicato: Claro.

ARMÉNIO BELO: Isso não é permitido. Aliás, há alguns casos da *World Press Photo* em que houve pessoas que foram desclassificadas, precisamente, por isso.

Mônica Delicato: Não? ...embora o jornal possa, por exemplo, utilizar uma imagem e apagar um rosto, fazer uma desfocagem, isso também é manipulação da imagem, não é?

ARMÉNIO BELO: Mas eu acho que isso não é fotojornalismo.

Mônica Delicato: Não considera fotojornalismo?

ARMÉNIO BELO: Não. Acho que não se pode fazer. Isso é desvirtuar.

Mônica Delicato: É contra?

ARMÉNIO BELO: Sou, sou. E acho que a maior parte dos fotojornalistas é contra esse tipo de processo. Isso é, efectivamente, manipular a imagem.

Mônica Delicato: Não, eu digo em termos de preservar a fonte. Aí, você acha que o profissional deve encontrar outras alternativas?

ARMÉNIO BELO: É.

Mônica Delicato: Que não seja essa.

ARMÉNIO BELO: Podemos tornar a imagem...difundir o rosto, por exemplo. Torná-lo irreconhecível. Preservar. Isso acontece muito quando trabalhamos com a Polícia Judiciária. Fazemos um pré-acordo, não é?

Mônica Delicato: Com alguns temas que são mais delicados. Mas isso não deixa de ser manipulação da imagem? Porque você está alterando.

ARMÉNIO BELO: Mas isso também fazia com o processo... Com o processo...

Mônica Delicato: Analógico.

ARMÉNIO BELO: Analógico. Também acontecia isso.

Mônica Delicato: Aí já era no laboratório.

ARMÉNIO BELO: No laboratório.

Mônica Delicato: Fazendo jogo de sombras?

ARMÉNIO BELO: Exactamente, fazendo jogo de sombras.

Mônica Delicato: É no sentido de transformar a imagem com critérios, mexer na imagem com critérios mínimos que seriam...

ARMÉNIO BELO: Exactamente.

Mônica Delicato: Tonalidade...

ARMÉNIO BELO: Sem adulterarmos a imagem.

Mônica Delicato: Isso.

ARMÉNIO BELO: E a informação da imagem.

Mônica Delicato: É no sentido de melhorar a qualidade, não é?

ARMÉNIO BELO: Acho que quando temos menores, não é? Quando temos crianças, acho que temos que as preservar. Não as devemos expor, por muito que a informação seja, acho que podem ser sempre preservadas. E depois também tem muito a ver com os cadernos editoriais, não é? Com o caderno editorial de cada redacção.

Mônica Delicato: Você elencou as vantagens da era digital para o fotojornalismo, enfrentou algumas dificuldades no início? Nessa transposição do analógico para o digital, encontrou algumas dificuldades ou não?

ARMÉNIO BELO: Não, confesso que não tenho. Não senti muita dificuldade. Sempre gostei de tecnologia. Fui dos primeiros a ter equipamento digital. Senti-me bem. Embora, inicialmente, a imagem não fosse de muita qualidade, não respeitasse muito a tonalidade da pele, não tivesse grande informação. Eram imagens que não tinham mais que 5 MB.

Portanto, era informação muito curta, muito limitada. Mas entendo que, para a função que nós tínhamos, que é fotojornalismo, era mais que suficiente e, portanto, resolvia muitos problemas e resolveu muitos problemas. Permitia que nós arrastássemos o fecho da edição muito mais. Então, os jornais mais antigos, eram sempre os últimos a fechar, não é? Acho que ainda hoje se mantém. Portanto, *O Comércio do Porto* era, penso eu, o último jornal a fechar. Nesse aspecto, ganhava muito tempo em relação aos outros jornais mais novos, no caso, o Público. Portanto...

Mônica Delicato: Que fechava mais cedo?

ARMÉNIO BELO: Era um jornal que por volta das oito, nove horas, fechava porque tinha que ir imprimir. Nós não. Muito mais tarde.

Mônica Delicato: Em 2004 o jornal passou a ser online também, não?

ARMÉNIO BELO: Sim, o jornal online. Embora, na altura, não se sentisse muito a busca do jornal. Nós não estávamos habituados a isso, não tínhamos essa preocupação de procurar as coisas nos *sites*. Penso eu que não resultava muito e, então, a imagem também não era o mais explorado.

Mônica Delicato: Ah, entendi...

ARMÉNIO BELO: Não era esse o factor mais...

Mônica Delicato: Não teve um salto em termos de mais espaço?

ARMÉNIO BELO: Não.

Mônica Delicato: Com a implementação do jornal online?

Arménio Belo: Eu julgo que não, julgo que não. Até porque muitas vezes, eram utilizadas imagens de arquivo.

Mônica Delicato: Ah, sim?

ARMÉNIO BELO: Havia mais essa. Arranjar qualquer coisa, encaixar lá, só para tapar o buraco. Acho que era muito mais assim. Mas, na altura, quem pode ou quem podia esclarecer isso, era o Pedro Ferrari.

Mônica Delicato: Sim.

ARMÉNIO BELO: Ele é que era o editor dessa fase e da fase de implementação do *site*.

Mônica Delicato: Ah, ele foi o responsável pela..

ARMÉNIO BELO: Sim. E ele tem muito a ver com essa fase.

Mônica Delicato: Você acha que houve maior reconhecimento da categoria a nível profissional com a evoluções do fotojornalismo que por sua vez “obrigaram” o profissional a buscar mais conhecimento técnico. actualizar-se?

ARMÉNIO BELO: Sim.

Mônica Delicato: Acha que o mercado assimilou bem, houve retorno?

ARMÉNIO BELO: Há uma preocupação da nossa parte em andarmos actualizados. Em sabermos que tipo de tecnologia é que podemos utilizar, o que é que hoje se faz. Temos uma vantagem muito grande de podermos ver o que se faz em termos mundiais na hora, não é?

Penso que em todas as áreas há tendências, não é? E, portanto, na fotografia isso também é evidente. Na forma como se fotografa, como se retracta. Há sempre pequenos pormenores que vamos aprendendo com os outros e os outros aprendem connosco. Acho que essa forma é muito mais célere, muito mais rápida. Nós temos acesso, de facto, nos Estados Unidos, acho interessante, quando foi o 11 de Setembro, que toda a imprensa americana tenha definido que não apareceriam corpos mutilados e imagens desse tipo.

Portanto, e não apareceram. Nós não vimos por parte da imprensa americana, essencialmente. Foram lá alguns fotógrafos europeus e asiáticos que tinham e que mostravam algumas dessas imagens, porque os americanos definiram, criaram um pacto, quer em termos de edição de vídeo, quer em termos de edição de imagem fotográfica e não se via, pronto, aquelas imagens chocantes. Não aparecia. E tem a ver, de facto, com esta celeridade da informação e criar uma divulgação muito grande. Tem a ver, de facto, com esta era digital relâmpago.

Mônica Delicato: Mas você concorda, nesse caso, como você citou, de preservar certas imagens a título de não chocar muito? Porque também aí tem a parte do sensacionalismo, não é?

ARMÉNIO BELO: Eu sou contra o que nós chamamos cá de faca de alguidar.

Mônica Delicato: Como?

ARMÉNIO BELO: Faca e alguidar. Faca e alguidar é aquilo que se utiliza quando se matam os porcos. Portanto, espeta-se, sai sangue, depois apara-se com um alguidar, não é? Sou completamente contra isso. Acho que nós podemos retractar um acidente, ter não sei quantas vítimas, preservando as famílias e tendo respeito por essas pessoas. Não as expondo. Não há necessidade disso. Se for um cadáver coberto, toda a gente percebe que é um cadáver. Não é preciso mostrarmos o rosto, as pernas mutiladas...

Mônica Delicato: São certos cuidados na produção da imagem, não é?

ARMÉNIO BELO: Acho que sim.

Mônica Delicato: Mas tem a ver com os critérios pessoais, não é?

ARMÉNIO BELO: Sim.

Mônica Delicato: Éticos e...

ARMÉNIO BELO: E também editoriais, não é?

Mônica Delicato: De formação...

ARMÉNIO BELO: Também editoriais.

Mônica Delicato: Editoriais também.

ARMÉNIO BELO: Temos editores que dizem “*Epah, eu quero isto...*” Temos outros que dizem: “*Epah, não quero nada disso. Isso não é para nós.*” A agência onde eu trabalho, a Lusa, não faz uma imagem desse tipo. Não passa por lá uma imagem desse tipo. Não põe, pura e simplesmente. Alguém completamente esfacelado, não passa. Temos critérios editoriais.

Mônica Delicato: Claro. E *O Comércio do Porto*, por sua vez, não utilizava o sensacionalismo, não?

ARMÉNIO BELO: Não. Não era filosofia, mesmo.

Mônica Delicato: Não. Pelo o que eu percebi nos estudos...

ARMÉNIO BELO: Nunca foi, nunca foi. Em fase nenhuma. Era uma grande escola de jornalismo.

Mônica Delicato: Era uma linha editorial mais voltada para o jornalismo regional?

ARMÉNIO BELO: Sim.

Mônica Delicato: E o público também era regional, não é?

ARMÉNIO BELO: Claro.

Mônica Delicato: Era bem regional do Norte.

ARMÉNIO BELO: Lia-se...

Mônica Delicato: Mas a linha editorial, como é que você poderia definir a linha editorial do jornal naquela época? O perfil do público...

ARMÉNIO BELO: Eu penso que era uma classe média, baixa rural. Nós constatávamos isso. Atingia tudo o que era mercearia, café e não sei quê. *O Comércio do Porto* era uma figura presente. Depois acaba por ser substituído pelo *Jornal de Notícias*.

Mônica Delicato: Depois, quando encerra?

ARMÉNIO BELO: É. O *Jornal de Notícias* optou por ser muito mais agressivo...

Mônica Delicato: Popular?

ARMÉNIO BELO: É. E tornou-se muito mais popular que *O Comércio do Porto*. Eu lembro-me de ter os meus dez, treze anos e o que lia nos jornais da minha aldeia, não é? Era *O Comércio do Porto*. Comprava-se em tudo o que era café, tudo o que era mercearia. *O Comércio do Porto* é que era a base de referência.

Mônica Delicato: Voltando aos critérios de produção da imagem, o que considera uma boa fotografia jornalística?

ARMÉNIO BELO: Aquela que não precisa de legenda. Que ela fale por si. Acho que temos que ter a preocupação de localizarmos, de preferência, no espaço. Se a imagem acontece em Viana do Castelo, eu terei que arranjar um ponto de referência que seja referente a Viana do Castelo. Que tenha um *slogan* forte, uma frase forte, um rosto que expresse ou indignação ou satisfação. Arranjar qualquer coisa que faça referência. E, para mim, é aquela que não precisa de legenda. Essa, para mim, é a imagem real. Que qualquer pessoa olhe para ela e, pronto... Eu não precisei de ler as linhas cá em baixo.

Mônica Delicato: Mas isso é uma questão de ter uma atenção redobrada quando vai fazer uma cobertura? Um repórter fotográfico tem que estar atento a resgatar essa emoção, não é?

ARMÉNIO BELO: A nossa experiência também nos vai...

Mônica Delicato: Ensinando, não?

ARMÉNIO BELO: Muito.

Mônica Delicato: O dia a dia, a prática...

ARMÉNIO BELO: Sim. O facto de estarmos licenciados para exercer qualquer actividade, não faz de nós...

Mônica Delicato: O melhor profissional.

ARMÉNIO BELO: Exatamente. É, depois, termos a preocupação de vermos o que se faz, o que os nossos colegas fazem, estarmos sempre atentos... É na nossa área é ver muitas imagens. Muitas, muitas, muitas, muitas. E, muitas vezes, olhamos para imagens muito idênticas às nossas, mas a outra tem mais um pormenor, que diz assim: “*Epah, isto faz toda a diferença.*” É isto que desperta o interesse nas pessoas. Estarmos sempre atentos a isso.

Mônica Delicato: E durante o seu trabalho, você discutia previamente a agenda com os editores, os jornalistas?

ARMÉNIO BELO: Sim.

Mônica Delicato: Participava das reuniões, dava sugestões?

ARMÉNIO BELO: Não. Isso não.

Mônica Delicato: Não?

ARMÉNIO BELO: Isso, nunca fiz. Tenho sempre uma preocupação...

Mônica Delicato: Você era correspondente?

ARMÉNIO BELO: Correspondente, é. Tenho sempre essa preocupação. É com o correspondente que tenho cá. Perguntar o que é que vamos fazer. Qual é a temática, o que é que vamos abordar. Isso é sempre importante. Conhecer o discurso para que, depois, a minha imagem se encaixe no texto que vai lá cair. Porque se fala de alhos e eu

falo de bugalhos – que é uma expressão que nós temos cá (risos) – as coisas não fazem sentido.

Mônica Delicato: Certo.

ARMÉNIO BELO: Se ele fala, sei lá...

Mônica Delicato: É. Essa é a pauta, não é? Seguir o que é preciso cobrir.

ARMÉNIO BELO: Eu tenho que ser o ilustrador do texto. E acho que é assim que faz sentido. É complementar... Se eu tiver uma imagem que seja apelativa, vai ajudar a que as pessoas, também, leiam o texto, acho eu. A fotografia também vai valorizar ou não a leitura da notícia, não é? Se a imagem for fraca, se for uma coisa vulgar, ninguém vai querer saber mais, não é? Agora, se a imagem for forte, se for apelativa, acho que as pessoas vão ler.

Mônica Delicato: Quais foram os momentos mais difíceis durante o seu trabalho no jornal?

ARMÉNIO BELO: Nós somos regionais e não temos assim grandes momentos difíceis. Há um que talvez me tenha marcado, que foi estar na barragem do Lindoso num ano de seca, com uma quota a cerca de trinta e três metros, trinta e três a trinta e cinco metros de profundidade em relação à quota normal. E aí fomos encontrar uma aldeia que foi submersa. E aí, eh pah, sente-se alguma nostalgia porque vê ainda as coisas das pessoas, não é? E depois sentia-se outra coisa: o cheiro a terra muito grande, não é? Mesmo muito grande. E o calor, imenso. Porque não corria aragem lá em baixo. Um calor muito forte. E depois com o mexermos na terra e aquilo levantar assim um bocadinho, foi, talvez, das coisas mais marcantes. Mas tem a ver com a memória. Tem a ver com o facto de pensarmos em quem lá morou.

Todas as vivências que teve. É engraçado, porque voltei lá cerca de dois anos, foi outro ano de seca. E lá levava outra preparação completamente diferente. E aí tivemos a preocupação de pegar em pessoas que tinham lá morado e levá-las connosco. São quase três ou quatro quilómetros a pé. Não tem acessos. Os acessos para lá foram todos cortados. Então, foram connosco e instalámos as pessoas, uma delas instalámos nuns degraus da casa dele. Portanto, sentámo-lo ali, eu fotografei-o naquele espaço, não sei que mais... Foi assim uma das coisas que... Porque já lá tinha estado, não é? Mas sem ninguém. Completamente deserto. E voltei outra vez a sentir isso. O ar muito seco, aquele cheiro a terra. Terra com lodo, é mesmo terra, o cheiro a terra, bastante intenso.

E as pessoas também, de facto, as pessoas que nós levámos lá, saíram de lá muito emocionadas, é óbvio.

Há uma delas que nós levamos lá que nunca tinha lá ido depois de aquilo ser... Quando viu a casa ficou muito impressionada. Tentámos preservar, não pôr a lágrima, mas é quase impossível, porque elas ficam com o brilho nos olhos. E aí, eu penso que transmitir esse tipo de emoções, não me choca. Não morreu ninguém, não...

Mônica Delicato: Embora deva ser difícil para o próprio profissional enfrentar esses momentos também, não é?

ARMÉNIO BELO: É, é. Também nos toca, não é? Ficamos arrepiados, ficamos assim... Porque acho que as pessoas vivem coisas que não... É a vida... Muitas delas, uma que nós levámos lá, tinha sessenta e poucos anos. Portanto, uma vida toda, estava ali debaixo de água, completamente debaixo de água. Uma produção de energia, não é?

Mônica Delicato: E uma imagem que lhe deu satisfação em produzir?

ARMÉNIO BELO: Tenho uma entrevista ao Álvaro Cunhal, que era o líder do Partido Comunista Português. E que coincide com... ele já estava numa fase da vida dele bastante doente. E ele vem para um comício aqui a Viana e *O Comércio do Porto* fez-lhe uma entrevista de cerca de uma hora, uma hora e tal. E, portanto, ficamos com ele muito tempo. E isso é... Cria-se uma relação, primeiro porque ele não se intimidava nada com a minha presença. Todo em si e tal... Não... E depois pela figura. Para nós era uma figura bastante emblemática, uma figura de respeito em termos de política nacional. É um político de topo com uma inteligência muito acima da média. E isso dá-nos sempre um certo gozo, não é? Ter pessoas desse tipo, independentemente de a sua ideologia política, ser como a nossa ou não ser, não é? Mas acho que são pessoas que nos tocam muito. Fica-se com uma referência das pessoas bastante marcante.

Mônica Delicato: Você tinha alguma preferência em determinada área na cobertura ou não?

ARMÉNIO BELO: Nós aqui temos que ser muito generalistas.

Mônica Delicato: Ainda mais como correspondente, não?

ARMÉNIO BELO: Exacto. Acho que quando, por exemplo, os nossos da capital, de Lisboa, têm essa vantagem. Portanto, a política é uma coisa que ocupa muito espaço nos jornais. E têm sempre essa vantagem muito mais acima do que nós, não é? Nós, quando

apanhamos cá um político, fazemos o máximo que podemos para tirar e para explorar todos esses factores. Porque anda mais à vontade, não sente, às vezes, tanta pressão. Sente-se mais à vontade. E aí, tive uma fotografia que me marcou bastante. Que foi o nosso actual Presidente da República numa feira aqui nas festas de Ponte de Lima, pega numa físga e manda uma... Está mesmo a mandar uma físgada. Com uma físga daquelas dos miúdos de brincar. E que ele, depois, acaba por confessar que era um dos brinquedos que ele tinha quando era jovem.

E, portanto, estava muita gente lá. Mas uma das coisas que o Ricardo Pereira mencionou, o velho, não é o filho... Disse: *“Epah, quando toda a gente estiver distraída, foca-te no teu objectivo.”* Porque quem está do outro lado vai sentir a falta de pressão. Se sentir um operador de câmara... Normalmente, as televisões são o maior terror de qualquer pessoa. Se sentir um operador de câmara, nós não vamos estar à vontade. E nós estamos a quê, três, quatro, cinco metros do objecto. Era um espaço de rua e era a esta distância que nós estávamos do Presidente. Eles, não sentindo esta pressão, vão agir muito naturalmente.

Ficam muito mais à vontade. Extravasam, não sei quê, não sei que mais. E, de facto, ele sempre nos tinha dito isto. *“Quando estiverem todos distraídos e não sei quê, fiquem atentos, porque é ali que vai surgir qualquer coisa de novo.”* E foi aí, pronto... Aliás, o fotógrafo do Presidente, que é uma pessoa de quem eu sou amigo, acabou por me pedir a imagem. Veio-me dizer assim: *“Epah, oh Arménio, arranja-me lá a fotografia para o homem, porque ele viu a fotografia publicada na Lusa e gostava de a ter.”* Segundo me constou e depois em conversa que tive com ele, disse que até no gabinete dele... *“Tenho lá no meu gabinete, porque aquilo faz-me lembrar os meus tempos de criança e não sei quê.”* São sempre coisas que nos marcam. Independentemente de ser quem é, acho que é a primeira figura do Estado, e ter esse reconhecimento é uma coisa que nos toca.

Para além dessa imagem, também depois ter sido colhida na net e andar... quando ele se mete com o Sócrates e mandou umas indirectas e não sei quê, dizia que tinha-lhe mandado umas físgadas.

Mônica Delicato: Você sentia alguma dificuldade em termos de departamento do fotojornalismo?

ARMÉNIO BELO: Nunca.

Mônica Delicato: Era uma equipa pequena?

ARMÉNIO BELO: Não era assim tão pequena. Só que eu acho que havia uma relação muito próxima. Havia outra coisa que eu acho que é interessantíssima e hoje ainda sinto isso. Eu sinto que se eu fizer uma coisa menos boa...Epa, olha que isto não está bem e não sei quê, não sei que mais. É-nos dito com o sentido de nos alertar para fazermos melhor.

Mônica Delicato: Uma crítica construtiva?!

ARMÉNIO BELO: Exactamente. Assim como sinto que quando se faz alguma coisa que é valorizada, não é? Ligam, pegam no telefone e dizem assim: “*Epa, excelente, porreiro. Está a circular. Foi publicada ali, aqui e acolá.*” E nós sentíamos isso, também, no *O Comércio do Porto*. Alguém nos dizia assim: “*Porreiro.*” E depois, pronto, nós tínhamos a ambição de ser a primeira página, não é? Mas a primeira página tem sempre a ver com o assunto do dia ou com o que acontece. Estarmos junto do mais importante ou do menos importante.

Lembro-me perfeitamente da minha primeira capa no jornal *O Comércio do Porto*, que é um camião cisterna com um produto ácido aqui na ponte de Viana do Castelo, na ponte nova, fez uma curva apertada e depois acabou por entornar e eram não sei quantas toneladas de líquido que estavam a derramar para o rio e, portanto, havia necessidade de estancar aquilo tudo. Era um problema ecológico bastante grande. Portanto, fazer essa primeira página, para mim, foi...Ainda por cima, a toda a largura. Quem é que não gosta? É como vemos as nossas imagens no exterior, não é? Porque eu, neste momento, na agência onde trabalho, nós fazemos parte de um grupo de uma agência europeia. Vemos as nossas imagens publicadas pela Europa, é bastante interessante, temos um universo muito mais largo, não é?

Mônica Delicato: É um bom *feedback*, também, não é?

ARMÉNIO BELO: Excelente. Excelente. É muito bom.

Mônica Delicato: Então não sente que sofreu nenhum tipo de pressão durante o seu trabalho no jornal?

ARMÉNIO BELO: Não. Nem nunca ninguém me disse...

Mônica Delicato: *Deadline* ou outros?

ARMÉNIO BELO: Bom, *deadline* este existe. “*Atenção, têm x tempo para acabar não sei quê.*” E, às vezes, as coisas não...

Mônica Delicato: Não dá para fugir, não é?

ARMÉNIO BELO: Não dá (risos). É isso mesmo, não dá para fugir. Não temos forma de. Eu tenho que fechar. “*Eu tenho o jornal, está à espera da tua imagem. Envia-me o que tiveres.*” Lembro-me de uma situação desse tipo, que foi uma pirotecnia que rebentou. Aqui na zona, a nossa zona é muito rica em fábricas de fogos-de-artifícios. E nós chamamos pirotecnia.

E, portanto, houve uma explosão, mas nós não tínhamos acesso ao sítio. A única fotografia que eu tinha era de uns armazéns... Uns armazéns, não. Uma área que estava quase a quinhentos metros de distância que tinha os vidros e as estruturas, tinha ido tudo pelo ar.

Mônica Delicato: Estilhaçado tudo?

ARMÉNIO BELO: Estilhaçado tudo. E aquilo estava a uma distância *imperceptível*. E a única fotografia que eu tinha... Eu disse: “*Epah, a imagem que eu tenho é... Estou dentro daquela área, tenho os carros de bombeiros e polícia cá fora e aquilo tudo estilhaçado. É a única imagem que eu tenho.*” E ele: “*Epah, mas isso é excelente!*” (risos)...

Mônica Delicato: É a imagem...

ARMÉNIO BELO: É excelente. “*Manda lá isso e segue.*” Esse *deadline* é muito importante. Aliás, os nossos editores têm sempre uma preocupação quando o assunto é quente. O meu colega (jornalista), eu também tenho sempre essa preocupação, quando o meu colega acaba, a minha imagem também tem que estar lá. E, portanto, nós andamos muito próximos um do outro. Quando ele acaba, eu, pelo menos, tenho lá uma, duas imagens. Há sempre essa preocupação. Às vezes não temos nada!

Foram ditas umas palavras e não sei que mais, que o jornalista fez e não sei quê, manda uma breve, mas para nós, em termos de imagem, é o que nós chamamos é “o sentado”. O Senhor sentado numa mesa e aquilo não tem rigorosamente mais nada. Mas temos sempre a preocupação de prestar atenção quando eles se sentam e quando eles se levantam, a ver se tem algum movimento.

Mônica Delicato: Para desenrascar um pouco com a imagem difícil?

ARMÉNIO BELO: Exacto. E, então, nós temos todos muito o hábito de...Na praxe, normalmente, existe uma informação qualquer. Uma referência disto, daqueloutro, não sei que mais. Quando não existe nada, ninguém se lembrou?

Mônica Delicato: Tem que puxar pela criatividade nessa hora, não é?

ARMÉNIO BELO: Nem referência a isso, nem aquilo, nem aqueloutro. Não há nada. Não há nada.

Mônica Delicato: São algumas dificuldades da cobertura, não é?

ARMÉNIO BELO: São, bastantes.

Mônica Delicato: Algumas matérias fluem muito bem em termos de captação da imagem, outras são muito mais difíceis?

ARMÉNIO BELO: Muito mais difíceis.

Mônica Delicato: E aí exige mais do profissional, não é?

ARMÉNIO BELO: Muito mais. Lembro-me de ter feito uma coisa sobre criatividade. Portanto, era uma matéria sobre criatividade, uma coisa do género. Então, o pano de fundo daquilo era coisa completamente branca (risos) em que quatro pessoas estavam sentadas nuns sofás, afastadas umas das outras, portanto, tinha uma coisa com água, tinha uma coisa...Acesso lateral, não tínhamos. Quando tem acesso lateral, a gente ainda as consegue colocar todas no mesmo plano. O que é que a gente faz a isto? (risos)

Mônica Delicato: E qual foi a solução?

ARMÉNIO BELO: Foi pegar, colocar-me no meio do público e todo o público fica sem luz, não é? Porque as pessoas no palco estão iluminadas. E ficam com sombras, as silhuetas das pessoas. E depois foi com aqueles quatro lá no fundo. É a única solução. Porque não havia uma referência que aquilo era uma coisa de criatividade. Uma imagem, uma logotipo, nada. Rigorosamente nada.

Mônica Delicato: As suas fotografias eram assinadas?

ARMÉNIO BELO: Hoje saem (risos). Antigamente era um bocado mais complicado. Acho que tem a ver, de facto, mas inicialmente era uma guerra muito grande. Muito grande. E, neste momento, a dificuldade que nós sentimos é que nas publicações mais locais...É engraçado que no estrangeiro nunca temos esse problema.

Mônica Delicato: Sempre há o crédito, não é?

ARMÉNIO BELO: Sempre.

Mônica Delicato: Eles se preocupam muito.

ARMÉNIO BELO: Principalmente para livros.

Mônica Delicato: São criteriosos nessa parte, não?

ARMÉNIO BELO: Muito.

Mônica Delicato: Isso é bom para o profissional, porque é um reconhecimento, não é?

ARMÉNIO BELO: Eu costumo perguntar a quem não assina as coisas, eu pergunto assim: “O texto é teu, não é?” Tens assinado.... “*Ah, pus o nome e tal.*” A fotografia era minha...(risos) E fica... “*Epah, desculpa lá. Para a próxima não acontece.*” O nosso responsável da Torre do Tombo, neste momento, o nosso maior arquivo português, foi o fundador do Centro Português de Fotografia, no Porto. E ele, nisso, era uma coisa... Era um lutador. Aliás, ele tem a legislação toda na ponta da língua. Eu não sabia que as imagens não podem ser, a não ser que seja permitido pelo autor, o nome nunca pode ser inserido no interior da imagem, a não ser que seja permitido pelo autor.

Mônica Delicato: Normalmente...

ARMÉNIO BELO: O texto sai, é fora, não é?

Mônica Delicato: Certo.

ARMÉNIO BELO: Ou ao alto... Ao alto, ao baixo, não sei quantos...

Mônica Delicato: Nunca inserido na imagem.

ARMÉNIO BELO: Nunca aberto dentro da imagem. Não é permitido por lei. A não ser que o autor permita. Se for uma imagem que ocupa o espaço todo, não haja mais sítio nenhum, não é?

Mônica Delicato: Sempre há um lugar para colocar o crédito, não? Com jeito e com a diagramação eletrônica, não, não é difícil?

ARMÉNIO BELO: Sim. (risos)

Mônica Delicato: Como era o sistema de arquivo de fotos no jornal?

ARMÉNIO BELO: Lá não me lembro como é que era feito. Sei que ultimamente, quando tinham, nesta fase digital, tinham uma pessoa que só fazia isso. E que, às vezes,

nós não preenchíamos as fichas devidamente ou ele entendia que não estava completo. E nos ligava a perguntar. “*Olha, ajuda-me. Isto foi onde? O que é que se passou?*”

Mônica Delicato: Era um arquivista?

ARMÉNIO BELO: Era um arquivista, sim. Tinha uma ou duas pessoas que faziam isso.

Mônica Delicato: Mesmo com a imagem digital?

ARMÉNIO BELO: Mesmo com a imagem digital.

Mônica Delicato: Eram eles mesmo que catalogavam?

ARMÉNIO BELO: Sim. Sei que esse sistema também era todo feito em duplicado, portanto, era...Julgo eu que no final do dia era feito um *backup* do que se fazia. E tinham essa preocupação. Pelo menos, daquilo tudo que era publicado ou que era editado, eles tinham essa preocupação. Do meu arquivo sempre tive, desde o início da profissão que tenho as coisas arquivadas.

Mônica Delicato: E como é que você reagiu ao receber a notícia do fecho do jornal?

ARMÉNIO BELO: Acho que fomos um bocado preparados. Tínhamos sido avisados de que as coisas poderiam ir nesse sentido e depois, quando o grupo não foi um dos seleccionados para ocupar a faixa dedicada à TV Cabo no nosso país, começámos a perceber que o interesse deles era mínimo. Acho que é uma coisa que é digna: eles não ficaram a dever um cêntimo a ninguém.

Cumpriram com tudo o que estava estipulado, não tiveram problemas com ninguém, com as rescisões, não sei quantos. Indemnizaram toda a gente. Não digo que tenha sido pelo valor justo, mas não pode existir ninguém a dizer que eles não pagaram o que as pessoas tinham direito.

É nesse aspecto que eu acho que o Grupo, também com a dimensão que tem, e que já tinha nessa época, *O Comércio do Porto* para ele era muito dependente, não é? Era um grupo muito potente. Mesmo muito potente. Eles, na altura, tinham cerca de dezanove publicações, na altura. Quando fechámos esta porta, tinham dezanove publicações. E o Comércio não era, de todo, a maior. O Comércio era uma coisa que publicava, na época, uma coisa à volta de vinte, vinte e cinco mil exemplares, no Faro de Vigo tinha mais cem mil. Andava na ordem dos cem e vinte, cento e trinta mil. Havia vários. Portanto...

Mônica Delicato: Então o fecho não foi surpresa?

ARMÉNIO BELO: Não, não foi. Foi uma coisa premeditada. Nós pensávamos era que, eventualmente, alguém nacional pegasse na estrutura e ocupasse a estrutura. Fosse dar ênfase e não deixasse perder o jornal. Isso é que eu pensei que fosse acontecer e na altura não aconteceu.

Mônica Delicato: Depois do fecho ex-funcionários abriram um blog...

ARMÉNIO BELO: Sim.

Mônica Delicato: Era *O Comércio do Porto*.

ARMÉNIO BELO: Sim.

Mônica Delicato: Você chegou a ver, participar?

ARMÉNIO BELO: Sim, fazia parte também desse blog. Acho que fomos quase todos. Fazíamos parte. Qual era a tentativa? Era não deixar que a actividade caísse, não é? E que não caísse no esquecimento e que *O Comércio do Porto* se mantivesse sempre vivo. Isto depois acaba, de facto, porque não teve repercussão.

Mônica Delicato: Foi atuaizado de 2005 a 2010, que observei.

ARMÉNIO BELO: Sim, certo.

Mônica Delicato: Mas aí parou em 2010.

ARMÉNIO BELO: É. Acaba.

Mônica Delicato: E foi ali, inclusive, que eu cheguei a alguns nomes para entrevistar.

ARMÉNIO BELO: Claro.

Mônica Delicato: De pessoas que trabalharam ali e sentia que, realmente, era um grito...

ARMÉNIO BELO: Era. Era mais um grito.

Mônica Delicato: De não morrer aquilo, não é?

ARMÉNIO BELO: É. Infelizmente. O Rogério (Gomes) hoje tem uma publicação que se chama Porto Norte, assim uma coisa do género. Tem uma publicação em que ele faz parte. E nós chegámos a pensar que ele era uma das pessoas que tinha interesse em dar vida ao jornal *O Comércio do Porto* e dar vida e pegar nele e transformá-lo. Mas não conseguiu reunir capital para adquirir aquilo à Prensa Ibérica.

Mônica Delicato: A empresa quando fechou o jornal, pelo o que eu vi no publicado, no último dia, colocou...

ARMÉNIO BELO: “Até breve”.

Mônica Delicato: ...que se houvesse interesse, poderiam...

ARMÉNIO BELO: Sim, sim.

Mônica Delicato: Vendê-lo, não é?

ARMÉNIO BELO: Era. Isso chegou-se a colocar.

Mônica Delicato: Na própria edição do último dia.

ARMÉNIO BELO: Quando nós vemos isso, pensávamos que havia alguém, de facto, interessado na aquisição do título.

Mônica Delicato: E depois não veio a se concretizar, não é?

ARMÉNIO BELO: É. Eu também estou nessa fotografia do último dia.

Mônica Delicato: Porque entrou para o fotojornalismo?

ARMÉNIO BELO: Eu costumo dizer que faço aquilo que gosto, ainda me pagam por cima. Mas tem mais a ver com isso. Acho que nós, no fotojornalismo, estamos a par de muito do que a sociedade é, não é? Somos transversais e tocamos um bocadinho aqui, ali, acolá e acho que temos um conhecimento da sociedade bastante grande.

Passamos por coisas que há gente que nunca viu. Nós temos pobreza aqui a meia dúzia de quilómetros da cidade. Vivemos muitas coisas que a maior parte das pessoas não tem acesso, não vive. Temos acesso...Nós somos uns privilegiados em termos de informação, tocamos um bocadinho de tudo. Às vezes era melhor se vivêssemos na ignorância porque não sentíamos tanto as coisas, não é? Mas acho que sentimos muito isso. E ir lá parar, tem a ver sempre com esse espírito de querer saber como é que as coisas estão feitas. Também sou daqueles que destrói os brinquedos, destruía os brinquedos para saber como é que eles eram feitos, não é? (risos)

Mônica Delicato: Mesmo com o fecho do jornal, prosseguiu na profissão, certo?

ARMÉNIO BELO: Sim. Depois do fecho do jornal fui parar ao *Diário de Notícias*. Que ainda continua. E depois de estar no *Diário de Notícias*, ingressei, também, na *Agência Lusa*. Depois entendi, eu próprio, que estar num sítio e estar noutra, não seria

muito ético. Portanto, criava-me a mim próprio algumas dificuldades. O que é que eu mando para aqui, o que é que eu mando para ali... Não é?

Mônica Delicato: Certo.

ARMÉNIO BELO: Criava-me alguns problemas. E isso acontece-me logo no primeiro trabalho que eu faço. Aquilo é... Não sei há quanto tempo está em Portugal...

Mônica Delicato: Eu? Há doze anos.

ARMÉNIO BELO: Então já é dessa altura. Estava o Passos Coelho, que é o actual Primeiro-Ministro e estava Manuela Ferreira Leite, que eram duas pessoas que tinham... Sendo as duas do mesmo partido, mas são picados um com o outro. Sempre muito divergentes e não sei quê. E no final desse congresso, uma coisa de autarcas que acontece aqui em Viana, ele vem ter com ela e vêm os dois conversar. E acho que está uma televisão em directo ou assim uma coisa do género. E um dos meus editores do *Diário de Notícias*, no meio daquilo tudo, liga-me e diz-me assim: “*Eu quero essa fotografia!*” E que: “*Que fotografia é que tu queres?*” “*Eu já te vi na televisão. E está Manuela Ferreira Leite e está Passos Coelho, está não sei quê e eu quero essa fotografia.*” “*Pronto, ok.*” Fomos apanhados ali em directo, não temos hipótese de fuga, não é? E nessa altura, portanto, 2008, é assim uma coisa do género. E essa data, de facto, nunca mais me esquece, porque é... Eu estou a trabalhar para a Lusa e não sei o que mais...” “*Isso não interessa, só me interessa a fotografia*” (risos).

Mônica Delicato: Como é que você percebe o momento atual do fotojornalismo, os desafios, as perspectivas?

ARMÉNIO BELO: Eu acho que nós hoje somos cada vez mais. A não ser que a gente se torne independente e trabalhe numa grande agência de informação. Somos cada vez mais repórteres locais. Portanto, hoje em dia, as agências criam parcerias com outras agências de outros países.

E, portanto, para ir um fotógrafo do nosso país por aí fazer uma cobertura a qualquer lado, ou o assunto é, de facto, muito importante e de relevo, ou então não se vai, não é? Portanto, somos cada vez mais localizados. E achamos que o espaço é pequeno de mais para nós, não é?

E alguém que tenha algumas aspirações tem que, de facto, se libertar disso e tem que ir sozinho fazer trabalhos deste tipo. Porque, se não, está limitado a fazer agenda. Não vai sair dessa rotina.

E, de facto, aquilo que eu constato cada vez mais, é que as pessoas que fazem trabalhos diferentes e que têm um peso em termos de fotojornalismo, são pessoas ou que se tornam *freelancers* ou trabalham numa *Magnum*, numa *France Press* ou numa coisa desse tipo. Ou um *freelancer* que corre por seu risco. E depois tem a sorte de ter um bom trabalho, não é? Ou então, acho que não saímos daqueles fotógrafos que faz a cobertura generalista. Que faz política, que faz não sei quê. Que cada vez somos mais assim.

Mônica Delicato: Você é sindicalizado?

ARMÉNIO BELO: Não. Mas reivindico bastante (risos). Acho que faz sentido agir e lutar por qualquer coisa.

Mônica Delicato: Pela categoria?

ARMÉNIO BELO: Sim, muito. Acho é que, por vezes, os sindicatos não agem em prol dos seus associados. Agem em prol de uma política qualquer que, às vezes, eu acho que nem nós conhecemos. Ou então agem em volta de uma ou duas pessoas e não representam um grupo. Porque eu acho que quando tomam uma medida desse tipo, acho que se deviam reunir para ver qual é o eco nesse grupo e, depois sim, representá-lo, não é? Não é falar em nome do grupo sem o consultar. Não faz sentido. Tem que haver um plenário, tem que se discutir qual é o assunto. Agir de acordo com a maioria das pessoas. Não digo que tem que agir de acordo com a minha opinião. Agir de acordo com o que é mais... Isso é que é democracia, isso é que é representatividade. Isso é que é ser representativo de uma classe.

Mônica Delicato: Você que vem da formação específica da fotografia, poderia dizer qual é a formação que um fotojornalista precisa ter enfrentar o mercado de trabalho?

ARMÉNIO BELO: Eu acho que todos temos que ter valores, não é? Depois, seguirmos esses valores. Acho que não vale tudo no fotojornalismo, como na vida, também não vale tudo, não é? Temos que ter ética, temos que ter deontologia, temos que saber respeitar a privacidade dos outros.

Mônica Delicato: Mas você acredita que é preciso formação?

ARMÉNIO BELO: Acho que sim. É sempre uma mais-valia. Como costumamos dizer, o saber não ocupa lugar, não é? E acho, de facto, é fundamental ser-se formado. A experiência pode ser muito importante, mas acho que aquilo que a escola nos dá, é sempre fundamental. É importante termos as noções, não é? Termos... Acho que nos vão servir sempre para qualquer coisa. E depois, quando temos gente que são nossos formadores, têm muita experiência. E que têm um *background* enormíssimo. O caso do Ricardo Pereira, acho que é importante. Conviver...O Ricardo Pereira foi meu professor, já tinha cerca de sessenta anos. É uma pessoa com uma bagagem muito grande. Acho que ele sempre foi fotojornalista. Tinha uma empresa, também, de fotografia, com a família, mas sempre foi fotojornalista. Aliás, há coisas que só quem vive, não é, é que podem passar aos outros. E ele tinha esse prazer em nos dar aquelas pequenas dicas. Como é que vocês têm que revelar um filme em quinze minutos, por exemplo. Toda a gente sabe que nós temos meia hora para isso...Pega-se em álcool, por ali abaixo, seca-se com um secador de cabelo e vamos embora (risos). E era isto...Acho que há coisas que só, de facto, quem vive, é que nos consegue fazer passar.

Mônica Delicato: É muito importante ter as orientações, não é?

ARMÉNIO BELO: Muito. E acho que é fundamental para determinadas coisas na vida. Eu acho que nós todos, quando saímos da escola somos um bocado ingénuos, não é? Não temos experiência de vida, não sabemos lidar, não sabemos negociar, por exemplo, não é? Eu ainda hoje a negociar sou péssimo. Quem é *freelancer*, por exemplo, tem que ter essa necessidade de saber lidar com isso. Mas acho que, acima de tudo, é termos valores. Temos que ter a nossa formação. Nós não podemos ser fotojornalistas e andarmos armados em *paparazzi*, não é? Escondidos atrás das árvores a fazer isto ou, então, invadirmos propriedades para fazer trabalho ou qualquer coisa do género, não é? Isso não é fotojornalismo. Tem que se saber distinguir uma coisa da outra. Acho que são valores, são coisas que se aprendem, deontologia, ética. Todos temos que saber o que é uma coisa e o que é outra.

Portanto, quando me chamam *paparazzi* eu digo assim: “*Não, não! Eu estou aqui perfeitamente identificado e não sou paparazzi.*” Sabe porque é que chama *paparazzi*? *Paparazzi* é uma figura do Fellini que fotografava tudo o que mexia num filme dele. Disparava, disparava. E, portanto, chamava-se Papparazzo no filme. Portanto, ele fotografava tudo, tudo o que mexe, sempre a fotografar, sempre a fotografar, não sei quê. E é daí que nasce o conceito do *paparazzi*, *paparazzi*, *paparazzi*. É aquele que

fotografa tudo, não interessa o quê- Parece os japoneses, não é? Quando vêm cá. fotografam tudo o que mexe e tiram fotografias a tudo. E, portanto, é essa figura do Fellini que dá origem aos *paparazzi*. Depois são pessoas que ganham rios de dinheiro, mas também estão sujeitos a muitas coisas, não é? Inclusive, a levarem umas tarefas e coiso. É outro conceito.

Acho que é mesmo para revistas, *Imprensa cor de rosa*. Não sei como é que vocês chamam no Brasil. *Coração*, não é? *Revistas de coração*. Acho que não tem muito a ver com o fotojornalismo.

Mônica Delicato: Arménio, super obrigada!

ARMÉNIO BELO: De nada, ao dispor.

Apêndice 21: Transcrição de entrevista com Fernando Fontes

Entrevista com Fernando Fontes

Fotojornalista

Mônica Delicato: Quais foram os equipamentos que usou (analógico, digital)?

FERNANDO FONTES: Digital.

Mônica Delicato: Os equipamentos fotográficos eram de propriedade do Jornal ou próprio?

FERNANDO FONTES: Próprio.

Mônica Delicato: Como encara a introdução da cor no fotojornalismo, em comparação à fotografia jornalística a p&b, anteriormente em uso?

FERNANDO FONTES: Naturalmente pois as publicações para onde trabalhei antes do *O Comercio do Porto* já publicavam a cores, só no *O Comércio do Porto* é que foi trabalhar a p&b, tive de aprender a disparar sem pensar na cor.

Mônica Delicato:Quais foram as mudanças técnicas (a considerar a implantação de cor, sistema digital etc) que você percebeu no fotojornalismo durante a sua trajetória de trabalho e em quais períodos aconteceram?

FERNANDO FONTES: A grande mudança que eu apanhei foi do analógico para o digital, inicialmente a grande diferença para mim foi ter de contar e aprender a lidar com a temperatura de cor, que acontece quando eu vou do *Diario* e do *Semanário Económico* para *O Comércio do Porto* pois é quando adquiro a primeira uma máquina digital (Canon EOS 10D). Inicialmente não cria problemas maiores pois o jornal era publicado a p&b, o que permitiu aprender com mais tempo as diferenças limitadas dos rolos para um novo vértice técnico do registo fotográfico (Abertura do Diafragma, Velocidade de Abertura, ISO e Temperatura de Cor)

Mônica Delicato: A era digital provocou alterações nas rotinas de trabalho (na Redação e em campo)? Quais?

FERNANDO FONTES: Sim, mais pressa. As Redações passaram a fechar mais cedo e com o tempo passaram a não ter tempo de fecho. Hoje já não se trabalha regularmente para o Fecho mas para o segundo seguinte, mal acontece o disparo (idealmente) as fotos

já deviam estar nas redações, que não são mais de papel porque tem de alimentar os *onlines* que querem fazer concorrência não com os outros jornais mas com as rádios e principalmente as televisões.

Mônica Delicato: Em comparação ao sistema analógico, quais são as principais características do sistema digital para o fotojornalismo?

FERNANDO FONTES: Não entendo a pergunta.

Mônica Delicato: A mudança do sistema analógico para o digital exigiu maior empenho por parte dos profissionais? Gerou dificuldades? Quais?

FERNANDO FONTES: A passagem do analógico não foi grave, bastou reaprender alguns hábitos, mas a grande mudança foi o comportamento as Direções das Publicações, que passaram a achar que bastava ter uma máquina/telemóvel para se poder fazer a mais simples fotografia, esquecendo que não são as máquinas que fazem a fotografia, simplesmente fazem o registo (o que não invalida a utilização de diferentes meios de registo como telemóveis, máquinas descartáveis, máquinas compactas ou DSLR) e precisa também ter noção que se está a noticiar algo, não é simplesmente fazer o boneco...

Mônica Delicato: Acredita que a fotografia digital ocupou mais espaço na produção editorial?

FERNANDO FONTES: Simplesmente ocupou a não atempo para trabalhar o analógico.

Mônica Delicato: Como entende a “manipulação” na fotografia a nível técnico? Costumava valer-se das variadas opções disponíveis para obter melhores resultados (tratamento, ajuste de exposição, cor etc) no produto final?

FERNANDO FONTES: Não Há “manipulação”. Usar o Photoshop ou algo análogo como se usava a câmara escura para corrigir os problemas técnicos que as fotografias tiveram não é manipulação. Alterar a forma/função das imagens sim, mas se a notícia se mantiver na imagem final sem perda de conteúdos informativos ou a sua alteração em outra coisa/assunto, não acho que seja possível sequer chamar de manipulação.

Mônica Delicato: Acredita que houve maior reconhecimento da categoria diante das evoluções do fotojornalismo, uma vez que os profissionais foram “obrigados” a buscar mais conhecimentos?

FERNANDO FONTES: Não, como referi anteriormente, toda e qualquer busca de conhecimento foi obliterada pelo conceito de Cidadão-Repórter e pelos redatores-fotógrafos criados pelas administrações dos jornais, que não podem fazer duas ou três coisas bem feitas.

Mônica Delicato: O que é uma boa fotografia jornalística?

FERNANDO FONTES: Uma imagem que não deixa dúvidas sobre o seu conteúdo informativo.

Mônica Delicato: O que tinha em atenção redobrada quando recebia a agenda (pauta) e diante da cobertura?

FERNANDO FONTES: As horas e o local do serviço em primeiro lugar, para não falhar. Porque se falharem estes dois tudo o resto não se faz. Depois o assunto em concreto: saber ou perceber o porque da notícia para se pensar tecnicamente como se vai fazer a foto, na redação, mas só no terreno se sabe o que se vai encontrar e tudo pode mudar.

Mônica Delicato: Discutia previamente a agenda (pauta) com editores e jornalistas ou simplesmente a cumpria? Participava das reuniões de agenda?

FERNANDO FONTES: Normalmente falava com o redator a caminho do serviço, se ele/ela não fosse falava na redação para tentar entender ao que ia. Não participava, só os editores e subeditores participavam nas reuniões da redação com os chefes de redação e o diretor. Alguns redatores também participavam, mas se houvesse algum assunto para discutir com eles. Da fotografia só o editor

Mônica Delicato: Quais foram os momentos mais difíceis de coberturas? Por que?

FERNANDO FONTES: O último serviço. Porque era o ultimo e não era um assunto sem interesse para a última edição (campanha eleitoral autárquica em Matosinhos da Oposição PSD tanto que não saio).

Mônica Delicato: Qual foi a foto que lhe deu maior satisfação em fazer? Por que?

FERNANDO FONTES: De um jeep que caiu no Rio Douro em Vila Nova de Gaia pelo caricato da situação (foi um fim de tarde com muita chuva, mesmo na altura da reportagem, e também não houve feridos e o carro não sofreu danos de maior, era uma zona frequentada por casais e segundo o condutor o carro ficou sem travões parado) e também porque este serviço foi um dos que a fonte era minha.

Mônica Delicato: Tinha preferência em cobrir determinada área? Se sim, por que? Quais eram os eventos mais peculiares para cobrir?

FERNANDO FONTES: Não. Tragédias (acidentes e incêndios) ao Ambiente do EURO2004.

Mônica Delicato: Quais eram as maiores dificuldades do departamento?

FERNANDO FONTES: Quando entrei, não haver hierarquia com conhecimento técnico de fotografia, eram os editores das outras seções que opinavam, com a vinda do Pedro Ferrari isso acabou. Pessoalmente, não vejo mais dificuldades.

Mônica Delicato: Sofreu algum tipo de pressão (deadline etc) durante seu percurso no jornal?

FERNANDO FONTES: Há sempre a pressão do fecho, mas também se vive para isso.

Mônica Delicato: Tem preferência por algum estilo fotográfico em especial?

FERNANDO FONTES: Ainda não descobri um estilo que tenha preferência.

Mônica Delicato: Seus trabalhos eram assinados?

FERNANDO FONTES: Sim, às vezes havia uma gralha gráfica e as fotos eram assinadas por uma Javier, mas isso eram os gráficos que se esqueciam de corrigir e a formatação automática do programa identificava com o nome castelhano.

Mônica Delicato: Como desenvolvia o sistema de arquivo das fotos?

FERNANDO FONTES: Foi me adaptando aos sistemas de arquivo que os meios por onde passei usam.

Mônica Delicato: Como reagiu ao receber a notícia do fecho do jornal em 2005?

FERNANDO FONTES: Descrédito, estava em serviço na Holanda, a acompanhar o estágio de Pré Época do Futebol Clube do Porto. Soube um dia antes dos meus colegas, assim com do meu editor e segundo este também do director. Foi o jornalista do *JN*, que estava no estágio, que me informou e ao redator o que se passava. Na altura não acreditamos mas o *JN* foi quem noticiou em primeira mão o fecho do *O Comércio do Porto*.

Mônica Delicato: Tem conhecimento ou participou do *blog* que foi criado por ex-trabalhadores do jornal? Se sim, qual a sua opinião sobre esta iniciativa, considerando

que resistiu a atualizações periódicas durante 5 anos desde a sua criação em 2005, até seu último post em 2010?

FERNANDO FONTES: Ouvi falar já mais para o final deste, mas nunca participei.

Mônica Delicato: Como entrou para o fotojornalismo e porque?

FERNANDO FONTES: Primeiro pelo gosto pela fotografia depois pelo JUP, que me dei a formação inicial através do CENJOR, depois fui convidado a colaborar na Visão e fui evoluindo na carreira

Mônica Delicato: Continua a exercer a profissão nos dias atuais?

FERNANDO FONTES: Sim, na Agencia Global Imagens, de momento destacado para a Região Centro (Coimbra).

Mônica Delicato: Como percebe e observa o momento atual do fotojornalismo? Os desafios e as perspectivas?

FERNANDO FONTES: Estamos num momento de perceber o que se quer dos jornais e até onde eles podem evoluir. Os jornais não irão acabar só por saltarem do papel, mas neste momento ainda não se sabe quem morre e quem sobrevive. A fotografia não morre, pode ficar ferida gravemente mas, se entendermos as diferenças entre a fotografia e o vídeo, são as mesmas diferenças entre a pintura e a escultura, elas podem viver se parceria. Uma pintura, seja qual for o período, tem uma impressão imediata e clara, a escultura tem milhões de impressões dependendo do ponto de vista do observador. O mesmo se passa pelo video, se este for de um só ponto tem sempre o fator tempo mas se houver mais que um ponto de captura de imagens e a subsequente a montagem passa a ter milhões de variadas impressões possíveis.

Na fotografia, a primeira impressão é a impressão final, por isso ela pode passar um mau bocado de momento, mas vai sempre resistir, ou mesmo mudando para outro tipo de apresentação biplana ou não, mas sempre de compreensão instantânea.

Mônica Delicato: É sindicalizado?

FERNANDO FONTES: De momento não, por preguiça.

Mônica Delicato: Que formação deverá ter um fotojornalista hoje em dia?

Deve ter a formação mais abrangente possível. Não só técnica, mas também culturalmente abrangente, que o permita perceber o que está a registar, para que e

porque que está a registar aquele pedaço de tempo. O fotojornalista deve saber muito para além da técnica fotográfica e do básico de jornalismo, mas também de História, Sociologia, Matemática, Ótica, Química, Física, Direito, Teologia, Belas Artes...

Mônica Delicato: Muito obrigada.

Apêndice 22: Transcrição de entrevista com Hugo Delgado

Entrevista com Hugo Delgado

Fotojornalista

Mônica Delicato: Quais foram os equipamentos que usou (analógico, digital)?

HUGO DELGADO: Analógico, Nikon F5 e numa fase posterior digital, com Nikon D1x 2 Fuji S2pro.

Mônica Delicato: Os equipamentos fotográficos eram de propriedade do jornal ou próprio?

HUGO DELGADO: Todos os equipamentos eram próprios.

Mônica Delicato: Como encara a introdução da cor no fotojornalismo, em comparação à fotografia jornalística a p&b, anteriormente em uso?

HUGO DELGADO: Eu pessoalmente sempre lutei pelo preto e branco como tonalidade predominante no jornal, mas sei que a cor foi importante mais na área comercial do que na informação, e que passaria a ser um recurso uniformizado para todo o jornal.

Mônica Delicato: Quais foram as mudanças técnicas (a considerar a implantação de cor, sistema digital etc) que você percebeu no fotojornalismo durante a sua trajetória de trabalho e em quais períodos aconteceram?

HUGO DELGADO: Para mim a cor não veio alterar em nada a forma de captação das imagens pois já fotografávamos tudo com película de cor, ou seja penso que não teve que haver nenhuma adaptação ao sistema “colorido”.

Mônica Delicato: A era digital provocou alterações nas rotinas de trabalho (na Redação e em campo)? Quais?

HUGO DELGADO: Totalmente, o digital definiu outros *timings* e acelerou todo o processo de informação, pois havia a hipótese de em poucos minutos estarmos com o trabalho pronto e editado para o fecho do jornal.

Mônica Delicato: Em comparação ao sistema analógico, quais são as principais características do sistema digital para o fotojornalismo?

HUGO DELGADO: Rapidez e eficácia, pois com o digital era-nos permitido em muitas situações “repetir” a fotografia para chegarmos ao objectivo final mais aprimoradamente.

Mônica Delicato: A mudança do sistema analógico para o digital exigiu maior empenho por parte dos profissionais? Gerou dificuldades? Quais?

HUGO DELGADO: Penso que não, até facilitou, pois um rolo de 36 fotos não se comparava ao ilimitado acesso a espaço vazio nos *cards*, ou seja produziamos mais quantidade, não sendo revelador de qualidade em muitos dos casos, penso que com o digital banalizou-se um pouco o fotojornalismo, pois agora qualquer um chega lá por tentativas...

Mônica Delicato: Acredita que a fotografia digital ocupou mais espaço na produção editorial?

HUGO DELGADO: Até á data, o redator esperava pela foto já com o seu trabalho concluído, com a passagem para o digital inverteu-se, a fotografia acabava em muitos casos por chegar primeiro, o que fazia em variadíssimas ocasiões uma “pressão” sobre a paginação, resumindo, penso que, quando justificava, a foto passou a ter mais destaque em detrimento de uns ajustes no texto, o que antes faria com que a foto fosse reduzida no seu tamanho.

Mônica Delicato: Como entende a “manipulação” na fotografia a nível técnico? Costumava valer-se das variadas opções disponíveis para obter melhores resultados (tratamento, ajuste de exposição, cor etc) no produto final?

HUGO DELGADO: Sim, penso que com o digital ficou mais evidenciada essa necessidade, pois o arquivo que era produzido pela máquina nunca ficava tão bem exposto como era no negativo. Havia essa necessidade, estávamos numa era de transformações e enquanto isso ía-se aprimorando o equipamento.

Mônica Delicato: Acredita que houve maior reconhecimento da categoria diante das evoluções do fotojornalismo, uma vez que os profissionais foram “obrigados” a buscar mais conhecimentos?

HUGO DELGADO: Penso que sim, de certa forma com jornais como *O Comercio do Porto* ou o *Público* que deram uma importância grande à fotografia, as pessoas

começaram a olhar de outra maneira para nós, infelizmente a banalização das máquinas digitais está a deitar por terra essa conquista.

Mônica Delicato: O que é uma boa fotografia jornalística?

HUGO DELGADO: Uma fotografia informativa apenas, onde a técnica fotográfica case da melhor maneira com o contexto jornalístico.

Mônica Delicato: O que tinha em atenção redobrada quando recebia a agenda (pauta) e diante da cobertura?

HUGO DELGADO: Ser os olhos do leitor, sabia que era através de mim que eles íam ver a notícia, pensava muitas vezes, o que é que as pessoas dentro deste contexto em que me insiro querem ver? Sem manipular nem interferir na imagem, construía à minha maneira a minha notícia fotográfica.

Mônica Delicato: Discutia previamente a agenda (pauta) com editores e jornalistas ou simplesmente a cumpria? Participava das reuniões de agenda?

HUGO DELGADO: Cumpria apenas, pois encontrava-me destacado para a região Minho e raramente me deslocava à sede, era um trabalho mais solitário, mas gratificante.

Mônica Delicato: Quais foram os momentos mais difíceis de coberturas? Por que?

HUGO DELGADO: Penso ter um pouco a capacidade como profissional de “desligar” em alguns momentos, isso deu-me alguma frieza momentânea para fazer alguns trabalhos. Penso que acidentes como deslizamentos de terras, naufrágios entre outros terão marcado, de alguma, maneira a minha forma de ver algumas coisas.

Mônica Delicato: Qual foi a foto que lhe deu maior satisfação em fazer? Por que?

HUGO DELGADO: Enquanto fotojornalista do *CP* tive algumas fotos premiadas, mas penso que apenas pelo prêmio me satisfiziam pois eu gostava mais de quotidianos e essas sim era as verdadeiras fotos que me faziam levantar todos os dias.

Mônica Delicato: Tinha preferência em cobrir determinada área? Se sim, porque? Quais eram os eventos mais peculiares para cobrir?

HUGO DELGADO: Sempre “enfrentei” todos os serviços com a mesma vontade, acho que gostava de fotografar tudo.

Mônica Delicato: Quais eram as maiores dificuldades do departamento?

HUGO DELGADO: Na era analógica o material (rolos entenda-se), estávamos a passar uma época muito conturbada e tivemos que nos controlar um pouco com material, o que por vezes levava-nos a produzir pouco.

Mônica Delicato: Sofreu algum tipo de pressão (deadline etc) durante seu percurso no jornal?

HUGO DELGADO: A única pressão que possa ter sofrido eram os salários em atraso, de resto, éramos uma equipa próxima e que se apoiava mutuamente. Do departamento de fotografia nunca sofri nenhuma pressão.

Mônica Delicato: Tem preferência por algum estilo fotográfico em especial?

HUGO DELGADO: Não sei o que é um estilo fotográfico. Para mim existem vários temas o estilo é apenas o que a maneira como vemos as coisas, por isso gosto do estilo “Hugo Delgado” ;)

Mônica Delicato: Seus trabalhos eram assinados?

HUGO DELGADO: Sempre ou quase sempre, quando não o eram era por erro de paginação.

Mônica Delicato: Como desenvolvia o sistema de arquivo das fotos?

HUGO DELGADO: Eu tinha o meu próprio sistema de arquivo.

Mônica Delicato: Como reagiu ao receber a notícia do fecho do jornal em 2005?

HUGO DELGADO: Já não estava no jornal, mas fiquei triste pois lutei durante bastante tempo para que isso não acontecesse.

Mônica Delicato: Tem conhecimento ou participou do *blog* que foi criado por ex-trabalhadores do jornal? Se sim, qual a sua opinião sobre esta iniciativa, considerando que resistiu a atualizações periódicas durante 5 anos desde a sua criação em 2005, até seu último *post* em 2010?

HUGO DELGADO: Não sei de qualquer *blog*, pelo menos que me lembre.

Mônica Delicato: Como entrou para o fotojornalismo e por que?

HUGO DELGADO: Entrei para o fotojornalismo pelas mãos do meu pai que já era fotojornalista, e a vontade ficou ao ver o reboliço que era a vida do meu pai, todos os dias saía porta fora com as máquinas às costas e comecei a ganhar-lhe o gosto. Comecei por estudar fotografia e, mal acabei, fiquei como correspondente do *JN* em Braga, daí

até ao *O Comércio do Porto* foi um instante. Alguns trabalhos que deram nas vistas que fizeram com que os responsáveis do *CP* me contactassem.

Mônica Delicato: Continua a exercer a profissão nos dias atuais?

HUGO DELGADO: Sim continuo a ser fotojornalista, agora na Agência Lusa

Mônica Delicato: Como percebe e observa o momento atual do fotojornalismo? Os desafios e as perspectivas?

HUGO DELGADO: Penso que se está a banalizar, como disse anteriormente, qualquer pessoa hoje em dia quer trabalhar com fotografia, eu sou formador na área da fotografia também e sinto-lhes o pulso, há de facto muita gente interessada na fotografia. Em relação ao futuro do fotojornalismo penso que seremos cada vez menos (profissionais) pois há infelizmente no mercado jornais que abrem as suas páginas os (jornalista/fotógrafo cidadão) e isso vai fazer que a nossa profissão desapareça. Outro factor é a internet e a actualização constante por parte do vídeo, estou mais a ver isto caminhar para alguém que vá filmar, onde depois possa tirar uns *frames* para o jornal, e assim fica servido de pelo menos quatro maneiras - vídeo/áudio/fotografia/texto, a ter menos despesas com o pagamento de apenas uma pessoa, o ONE MAN SHOW está aí a bater á porta.

Mônica Delicato: É sindicalizado?

HUGO DELGADO: Não

Mônica Delicato: Que formação deverá ter um fotojornalista hoje em dia?

HUGO DELGADO: Formação técnica avançada na área da fotografia/social/jornalística

Mônica Delicato: Muito obrigada.

Apêndice 23: Transcrição de entrevista com Jorge Miguel Gonçalves

Entrevista com Jorge Miguel Gonçalves

Fotojornalista

Mônica Delicato: Quando você entrou em 1999, você trabalhava com equipamento analógico ou com o digital?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Com o analógico, ainda.

Mônica Delicato: E era equipamento próprio, ou o jornal forneceu?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Não, o equipamento era todo meu.

Mônica Delicato: E entrou já como fotojornalista, mesmo?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Entrei como fotojornalista.

Mônica Delicato: Era cobertura diária, é isso?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Sim. Cumpria a agenda.

Mônica Delicato: Trabalhava com fotografia a preto e branco ou era colorida?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Já era colorida. Nós fazíamos fotografia colorida, negativo em cor. Por vezes saía cor ou preto e branco. Mas o registro era em negativo cor.

Mônica Delicato: Mas no jornal era impresso preto e branco?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Algumas das páginas, não eram todas. Já havia páginas a cores, também.

Mônica Delicato: Teve alguma experiência com preto e branco?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Não. Eu nunca fiz a preto e branco. Tive quando estudei, mas no jornalismo, não. Só cor.

Mônica Delicato: Pode-me fazer uma rápida comparação da fotografia colorida e a preto e branco em termos profissionais para o fotojornalismo?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: É assim: posso. O que eu tenho a dizer é muito fácil. A fotografia, por exemplo, do preto e branco é uma fotografia muito mais apelativa, mais chamativa. Porquê? Por causa do contraste, não é? São coisas que saltam

mais. A fotografia colorida também tem...Pode ter esse impacto, mas só quando são cores muito fortes. Quando as cores não são muito fortes, não notas uma grande diferença, por exemplo, um vermelho e o verde, que destaca mais. Portanto, uma foto que não é tão impactante.

Habitualmente. Mas eu sempre gostei mais do preto e branco por causa disso. A nível de contrastes é muito mais interessante.

Mônica Delicato: E você, depois, atravessou a evolução para a era digital?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Sim, sim.

Mônica Delicato: Mesmo no jornal. Em que ano vocês passaram para o digital?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Pois...

Mônica Delicato: Lembra, mais ou menos?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Eu, em datas, sou um bocado mau, mas diria 2002, 2003.

Mônica Delicato: Passaram a esse equipamento digital?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: À volta disso. Um colega que quase com certeza não se engana, o Pedro Granadeiro, você já deve ter falado com ele, ele deve-lhe ter precisado a data.

Mônica Delicato: Certo.

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Mas deve ser à volta disso.

Mônica Delicato: Então, você encontrou algumas alterações nas rotinas de trabalho em termos de redacção e em termos de trabalho em campo?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Sim, completamente. As coisas alteraram. Nós ganhámos, por um lado, em qualidade de vida, porque o processo já não tinha o processo de revelação, nem a digitalização quando nós chegaríamos ao jornal para o fazer. Ganhámos em termos. Mas pronto, perdemos noutra coisa. Em vez de fazermos dois, três, quatro vezes por dia, normalmente, podia aumentar o número de serviços, porque como era mais fácil e mais rápido, isso podia acontecer também.

Mônica Delicato: Então também aumentou o trabalho?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Poderia não ter aumentado, mas depende dos dias.

Mônica Delicato: Mas ganhou em tempo?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Exactamente. Como havia mais tempo livre, não perdíamos em revelações, podíamos compensar mais a nível de trabalho.

Mônica Delicato: E em comparação ao sistema analógico com o digital para o fotojornalismo, então, a principal característica seria a velocidade?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Em velocidade e depois com a transição e com a melhoria ficámos a ganhar em todos os aspectos, na minha opinião.

Mônica Delicato: Inicialmente, o digital era muito bom?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Não. Inicialmente era mais muito mais fraco. Os ficheiros não tinham a qualidade dos ficheiros que existem agora. Mas, como a gente costuma dizer, para papel de jornal, como não requer uma impressão de muita qualidade, as coisas portavam-se bem.

Mônica Delicato: Enfrentou algum tipo de dificuldade na transição de um equipamento para o outro ou se adaptou facilmente?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Não, eu pessoalmente adaptei-me fácil porque as máquinas que a gente começou por trabalhar em digital, era a mesma marca que eu usava, que é a Nikon. E não houve grandes diferenças, a não ser ao nível técnico da máquina digital. Tudo o resto era igual.

Mônica Delicato: E acredita que com a evolução e com a fotografia digital houve mais publicação de fotografias? Começaram a ter mais publicações, mais fotos a serem publicadas?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Mais fotos foram para o jornal...

Mônica Delicato: Em quantidade?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Não. Não fiquei com essa ideia. Normalmente, quando se pega num serviço, já tem mais ou menos a ideia do que era. Ou então, quando nós chegávamos, depois do serviço, falávamos com os editores e eles diziam mais ou menos o que é que queriam. Perguntavam o que é que aconteceu, a gente relatava e, dentro disso, a gente escolhia o que a foto...É assim: para o computador, visualmente, apareciam muitas mais. Mas não era pela escolha. Quando era negativo, eram menos fotogramas mas, tipo, digitalizava-se quatro ou cinco. Quando era digital,

descarregava-se uma pasta, imagine, de duzentas, mas também seleccionavas quatro ou cinco na mesma.

Mônica Delicato: E o jornal experimentou durante um curto período, que foi 2004 a 2005, o jornal *online*, que ele estreou em 2004. E isso também não ampliou a quantidade de imagem?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Não, não. Normalmente...

Mônica Delicato: Galerias?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Não, porque era... Não, nesse caso não se fazia isso nessa altura. Eles usavam as fotos que a gente usava para serviço, as quatro, cinco.

Mônica Delicato: As que iam para impresso eram as mesmas que iam para a rede?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Normalmente funcionava assim.

Mônica Delicato: Não chegou a ter maior espaço?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Não, não. Aquilo ainda ficou assim um bocado no período de criação, portanto...

Mônica Delicato: Sim, porque eu não consegui avaliar o site porque ele não está mais *online*. Então, eu não sei como era o tipo de publicação *online*.

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Não. Eu próprio também não tenho assim grande recordação, porque eu não ligava muito àquilo. Porque eu acho que papel tinha muito mais interesse e, visualmente, era muito mais apelativo. E o *site*, para já, como estava naquela fase de construção, a gente não achava que valorizasse muito o nosso trabalho, portanto, não... Já na altura não lhe dávamos grande importância. Pelo menos eu, como fotojornalista, na altura...Preocupava-me mais com o que saía no jornal.

Mônica Delicato: E como é que você entende a manipulação na fotografia a nível técnico? Você já costumava-se valer das opções que tem como o tratamento, a disposição, cor...?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Não...

Mônica Delicato: Alguns ajustes?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Aqui é que é um problema. A ideia da manipulação não é a mesma coisa que o tratamento. Manipular é mudar.

Mônica Delicato: O tratamento altera um pouco, não?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: O tratamento melhora...

Mônica Delicato: Pode alterar a tonalidade...

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Sim, mas isso não é manipular.

Mônica Delicato: É tratar?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: É tratar. É tu corrigires porque a máquina também não fotografa como tu queres, não é? Tem sempre uma camada mais baça. Tu chegas lá, depois, acertas contrastes, para ficar mais bonito, mais apelativo. Com um bocado mais de saturação, menos saturação. É tudo um bocado ali da exposição, contraste, brilho, essas coisas. Manipular é tirar coisas. Imagina, portanto, isto aqui tem aquele poste, eu chegou lá e apagá-lo.

Mônica Delicato: Isso não era prática, lá?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Isso não se deve fazer no fotojornalismo. Nem se faz.

Mônica Delicato: Não, eu digo em alguns exemplos, por exemplo, que a gente observa hoje, que desfocam algumas pessoas ou alguma entrevista, alguma coisa que quer preservar a fonte...

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Ah, sim.

Mônica Delicato: Existe um quadriculado, uma coisa assim. Isso é uma manipulação, não é?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Isso, eu não chamaria isso. Eu explico porquê. Tu aí estás, precisamente, a não prejudicar a tua fonte. Porque se a tua fonte não quer ser identificada. É a forma que tu tens de o fazer. Quando fazes frontalmente, em muitas dessas ocasiões, quando a gente sabia que a fonte não queria ser reconhecida, tapávamos costas, tapávamos uma mão...

Mônica Delicato: Há outras opções.

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Nós próprios, tecnicamente, com a técnica da fotografia, fazíamos com que isso acontecesse. Na altura não era, propriamente, uma coisa muito apelativa ao olhar. Imagina, estou-te aqui a fazer a entrevista, não queres ser

identificada, eu acompanhava-te um bocado a mão, ou quando tivesse a beber na chávena, para não reconhecer. Seria sempre por aí.

Mônica Delicato: Acha que o sistema digital deu melhor valorização para a categoria profissional de vocês? Para vocês terem que buscar conhecimento e adaptá-lo ao novo sistema digital?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Eu acho que, como tens acesso ao teu resultado logo na altura, tu consegues procurar a melhor fotografia. É assim, que valorizou, eu acho que algumas pessoas podem ter ficado a ganhar, outras ficaram a perder.

Mônica Delicato: Em que sentido? Você pode exemplificar?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Porque, por exemplo, eu se calhar era muito bom tecnicamente era bom a medir uma exposição. Enquanto que, numa outra altura era mau a medir a exposição, mas com o digital conseguiam ver, na altura, o que estavam a fazer e voltavam a corrigir. Coisas do género.

Mônica Delicato: E o que é que é uma boa fotografia jornalística?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Acima de tudo, tem que ter lá informação, por isso é que é jornalismo. Depois, se essa informação puder juntar qualidade técnica e toda a qualidade visual, então o serviço foi um fotojornalismo. Acho que é um bocado isso.

Mônica Delicato: E o que é que você tinha em atenção redobrada quando você recebia a agenda e em campo? Com que é que você se preocupava? Qual era a sua preocupação?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: A minha preocupação total era de ter sempre a máxima informação possível, pois quando tens toda a informação ao teu alcance, consegues dominar melhor a situação.

Mônica Delicato: Antes de chegar no local.

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Sim, exatamente, procurava me informar o máximo possível, para poder fazer melhor trabalho possível no local.

Mônica Delicato: E no local também...

JORGE MIGUEL GONÇALVES: No local. Estava sempre atento ao que estava a acontecer, às conversas e toda a envolvimento para ver qual era a melhor...

Mônica Delicato: O momento certo?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Podemos chamar o momento certo ou a percepção certa para tu ires buscar o que achavas que retractava melhor aquela história ou aquela notícia. Ou aquela reportagem.

Mônica Delicato: E você discutia previamente a agenda com os editores, os jornalistas ou, simplesmente, pegava a agenda e ia cobrir?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Quando tu chamas discutir, nós discutíamos a agenda.

Mônica Delicato: Tinha reunião?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Não, a agenda era dada pelo telefone.

Mônica Delicato: Ah, por telefone...

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Não, porque era de um dia para o outro.

Mônica Delicato: Sim.

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Era a gestão do tempo e das pessoas, não é? Eu via o serviço que estava marcado, e se suscitasse dúvidas, eu iria falar com o editor.

Mônica Delicato: Tirava as dúvidas...

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Exactamente. Lá está, a intenção era estar o mais bem informado possível para fazer... Para ter o melhor resultado possível.

Mônica Delicato: Mas sugeria algumas pautas? Participava nesse processo ou não?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Não, não. Nisso, não. Só mesmo, depois, quando estávamos a conversar, ele (editor) dizia “*Opah, então o que é que aconteceu?*” E disse: “*Aconteceu isto, isto e isto.*” E dizia: “*Opah, acho que devias abordar por este lado.*” Acho que é o que tinha mais informação e melhor fotografia. Isso era a minha sugestão com trabalho já produzido por mim.

Mônica Delicato: E quais foram os momentos mais difíceis que você enfrentou no Comércio do Porto como fotojornalista? Alguma matéria foi difícil de fazer? Um assunto? Alguma coisa assim...

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Não. Há sempre coisas que marcam mais do que as outras. Eu tenho um episódio que me lembro, ainda hoje em dia, às vezes, em conversa conto. Que fui fazer um acidente com um miúdo que, sem querer, estava sozinho com a irmã, pegou fogo acidentalmente. Pronto. Fomos fazer essa notícia, eu

estive lá, estava lá no local, estava a mãe, mesmo a mãe com o filho, não é, que pegou fogo? Depois, outro irmão, estavam lá abraçados, estava lá o pai. Depois pus-me a pensar, a dureza daquele momento para eles e eu estar ali. Depois, sei lá, a gente fica a pensar se deveríamos estar ou não. Mas é uma coisa pessoal. As pessoas dizem que sim, que a gente tem que estar a notícia, não é? Eu começo a achar que tinha em certas alturas e, se calhar, agora, acho que isso é um bocado, sabe, demais, sabe porque que aquela criança fica mais marcada para a vida quando, para além do que aconteceu, põe ainda mais protagonismo em cima dela. E não me parece justo, até porque na lei de defesa das crianças deve andar próxima disto que eu digo. Mas, como a própria mãe não impediu nem disse que havia qualquer problema...

Mônica Delicato: É difícil retratar a dor, não é?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: É difícil retratar a dor quando tu sentes um bocado a dor. Porque se tu estiveres imune à dor, como a gente, muitas vezes está imune à dor, porque já viu tantas coisas a acontecer... Acidente de automóvel, há tanta coisa a acontecer, não é? Que não digo que é mais duro, mas é mais um acidente. E o acidente pode ter rosto ou não.

Mônica Delicato: E uma foto ou uma reportagem que você teve mais satisfação em fazer? Alguma coisa que você gostou, que você lembre.

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Eu, normalmente, gostava do que fazia. E sempre me dei melhor e achava que me dava melhor quando fazia reportagens. Não só aquela notícia diária, mas irmos para o sítio e ficávamos lá algum tempo a fazer reportagem. Era a tua percepção das coisas e tu procurares o que tu gostas e depois juntas isso para a fotografia, era mais por aí. Mas não quer dizer que qualquer serviço normal não desse mais satisfação.

Mônica Delicato: E você tinha preferência, como você disse agora, então, em determinada área que seria a reportagem.

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Sim, a reportagem.

Mônica Delicato: Matérias mais trabalhadas.

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Sim, sim. Coisas mais trabalhadas, em todos os sentidos.

Mônica Delicato: E quais eram as dificuldades? Tinha algumas dificuldades em termos de tratamento fotográfico? Em termos de trabalho, dinâmica?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Às vezes, sim, não é? Porque o jornal não dispunha de muitos meios às vezes era difícil conciliar a agenda pois tu estavas num serviço que estava a dar boas fotos e querias continuar a estar lá, mas tinhas que ir para outro serviço que, na tua opinião, teria menos importância, não é? Mas isso era...

Mônica Delicato: Você até passou por um processo que foi de mudança de direcção e de dono, não é?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Passei por três directores. Três ou quatro. Quatro.

Mônica Delicato: Directores. Mas em termos de jornal, em 2001 foi vendido, não foi?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Sim, aos espanhóis. A Prensa Ibérica.

Mônica Delicato: Era outra gestão. Os outros eram só directores. Mas continuava a mesma empresa.

JORGE MIGUEL GONÇALVES: A empresa, sim. Mas normalmente quando muda o director, mudam também os editores.

Mônica Delicato: Mas o jornal chegava a ser vendido nessa altura, não?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Sim, sim. Não, sim, sim.

Mônica Delicato: Era vendido para onde?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Sempre foi vendido. Sempre esteve na banca.

Mônica Delicato: Então, você esteve... Você se recorda quais eram?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: O nome dos directores?

Mônica Delicato: É.

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Primeiro, se não me engano, era o Zé Rebelo, o José Eduardo Rebelo., que foi o meu primeiro director no O Comércio do Porto. Depois disso, ele saiu, ficou o David Fontes e o Alfredo Leite.

Mônica Delicato: Isso não era Gesgráfica?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Isso, antes, era Gesgráfica. Antes de ser da Prensa Ibérica.

Mônica Delicato: Ah, certo.

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Antes disso.

Mônica Delicato: E é essas mudanças que você...

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Nessas mudanças da compra e da venda, a gente, propriamente, no jornal, não sente.

Mônica Delicato: Não?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Percebe-se que está a acontecer principalmente quando muda a direcção. Porque, normalmente, a direcção muda os editores. E aí sente-se mais essas mudanças. Porque os processos de compra e venda, a não ser que sejam por cortes, tipo, “o jornal agora dispõe de menos dinheiro, há pessoas que vão ser despedidas”. Aí é que tu notas. Porque, se não...

Mônica Delicato: O jornal, no período em que você entrou estava em dificuldade?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: No período em que eu entrei, propriamente não. Porque lá está, quando entrei eles estavam a fazer uma aposta de renovação do jornal. Portanto, havia mais... Não sei se havia mais dinheiro, mas pelo menos, para as pessoas que lá estariam, notaram a diferença, porque aí foi injectado mais dinheiro e aí, sim. Pode-se ter notado quem estava lá anteriormente. Depois disso, eu, pelo menos, passei por mais algumas alterações e não se notou a diferença. Mas desde esse processo é sempre a cortar. Os jornais têm sempre vindo a cair, portanto, era uma coisa que se tornava natural, uma vez que cada vez havia menos dinheiro e menos gestão. A gestão era mais difícil.

Mônica Delicato: E você sofreu algum tipo de pressão ao trabalhar? Deadline, alguma coisa assim que sobrecarregada, às vezes?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Sim, é normal, no fotojornalismo acontece constantemente, porque a maior parte das coisas acontecem hoje, mas os editores que estão a produzir o jornal já queriam antes. Mas isso acontece. É normal. Os jornais têm que sair para a rua e têm que sair com as notícias.

Mônica Delicato: E têm que estar preparados para essa pressão, não?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: A gente vai-se habituando ao longo do tempo. Desde que comeces nisso, comeces a perceber que é um ritmo que tem que ser... Por

isso é que o digital, na altura, veio ajudar. Porque perdias ali algum tempo no processo de revelação, que deixaste de perder. Portanto, agilizava, mas também podias perder, depois porque talvez tivesse mais serviço. Mas, enfim, era isso.

Mônica Delicato: E você procurava valer-se, também, você estudou a área de imagem...

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Sim.

Mônica Delicato: E você procurava valer-se, também, de estilos fotográficos para aplicar no seu trabalho?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Toda a gente tem referências na fotografia, não é?

Mônica Delicato: Claro.

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Gostar mais de um e de outro. Mas eu sempre procurei mais, porque foi mais ou menos isso que eu sempre lutei, que o principal era a notícia. Eu, depois da notícia, se eu puder juntar mais qualidade...Aí sim, mas a preocupação era, de facto, trazer a foto com a notícia.

Mônica Delicato: E os seus trabalhos eram assinados?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Sim, desde sempre.

Mônica Delicato: E como é que você desenvolvia o sistema de arquivo? Inicialmente analógico e depois digital?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Quando era analógico, nós tínhamos capas de negativos. E nas folhas de negativos, onde entravam as tiras dos negativos...

Mônica Delicato: Tiras de quantos negativos?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Seis. Cortavam-se de seis em seis. E nós identificávamos o nome do serviço no cabeçalho, com o nosso nome, eu assinava JMG, na altura. Numerava certo a folha. E depois nos negativos, quando havia pessoas visualizadas em algumas das fotos, a gente punha os nomes delas.

Mônica Delicato: Identificava.

JORGE MIGUEL GONÇALVES: E depois, a colega do arquivo, procurava os negativos e passava essa informação para o texto do computador.

Mônica Delicato: E quando era digital?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Nós fazíamos nós nas próprias fotografias.

Mônica Delicato: Aí eram vocês mesmo que tratavam do arquivo?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Nós tratávamos das fotos que deixávamos para a edição. Nós identificávamos com o nosso nome, com os serviços e com o que houvesse.

Mônica Delicato: Numa pasta no computador?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Se eu tivesse a Mónica a tomar café, nós descrevíamos isso. Ou, então, podíamos identificar a Mónica. E a pasta geral era “Entrevista à Mónica”.

Mônica Delicato: E como é que você reagiu com a notícia do fecho do jornal?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Com imensa tristeza, não é? Porque é assim: eu, às vezes, eu próprio mal falo contra o meu país, porque eu não percebo como é que se pode deixar fechar um jornal com cento e cinquenta anos de história. Acho que é impensável, acho que em qualquer país civilizado isto não devia acontecer. Porque nós, ao perdermos um jornal, estamos a perder referências e quando os países perdem referências acho que não há muito...

Mônica Delicato: Fica uma lacuna na imprensa nacional?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: É assim, lacuna não sei se fica, mas que deixa saudades e houve muitas pessoas que ficam com saudades, porque havia leitores que nós, às vezes, saíamos aos serviços, e ouvíamos: “*Ah, gosto muito do O Comércio do Porto. O meu avô já lia o jornal desde pequeno*”. Quer dizer, isso era uma simpatia que se notava, porque era um título com algum carisma, portanto, é sempre mau quando um jornal deixa de existir.

Mônica Delicato: E você teve conhecimento do *blog* que foi feito, depois, por ex-funcionários?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Não, depois não. Não, porque nessa altura, já estava em desentendimento com algumas pessoas e, portanto, desliguei-me um bocado disso. Já havia pessoas que eu percebi que não valia a pena ali perder tempo com o jornal, que ajudaram o jornal mas que não fizeram nada para que o jornal resistisse, portanto, já estava em algum atrito com elas e não perdi mais tempo com isso. Preferi seguir o caminho noutra direção e passou por aí.

Mônica Delicato: Como você entrou para o fotojornalismo e porquê?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: É assim...Pronto, eu queria fazer fotografia. E a oportunidade que me aconteceu...Enviei currículos na altura e a oportunidade aconteceu foi no *O Primeiro de Janeiro*. Deram-me essa oportunidade. Eu entrei... Eu procurava fotografia em geral. Calhou ser aquele, por coincidência. Podia ser noutra sítio, outra coisa qualquer. Calhou ser ali.

Mônica Delicato: Dentro da fotografia.

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Claro. Eu queria era fazer fotografia, que ainda quero fazer. E isto aconteceu desta forma, eu fui parar ao fotojornalismo.

Mônica Delicato: E você continuou a exercer a profissão. Agora é *freelancer*?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: *Freelancer*, sim.

Mônica Delicato: Sim. E como é que você observa o momento actual do fotojornalismo? Os desafios, as perspectivas, tomando em consideração um ponto de referência o ano de 2005, que foi quando o jornal fechou. Porque não estamos muito longe disso, porque ainda estamos na era digital.

JORGE MIGUEL GONÇALVES: A primeira reacção, é que as perspectivas são negras, com esta vulgarização da fotografia, as perspectivas são negras, não é?

Mônica Delicato: Perdeu?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Portanto, porque os jornais deixaram de se preocupar com a qualidade fotográfica, na minha opinião. E qualquer registo, para eles, serve. Não importa se a fotografia é boa, se a fotografia tem informação, se a fotografia tem qualidade. Eles já não querem isso. Eles querem o registo e quando as pessoas podem fazer fotografias com telemóvel e é publicada no jornal, as perspectivas para o fotojornalismo são muito negras. Como é que combates isso? Combates isso com muita qualidade, procurares ter maior qualidade possível a nível visual e teres uma boa foto jornalística, tás a fazer e acrescentares a isso muita qualidade profissional, porque as perspectivas estão a sofrer...

Mônica Delicato: O mercado de trabalho não está fácil, não é?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Não. Não está nada fácil.

Mônica Delicato: Observam-se alguns jornais fechando, como o caso do *O Comércio do Porto*.

JORGE MIGUEL GONÇALVES: E cortes. Está a haver constantes cortes na Imprensa. Sempre pode haver cortes por parte da Imprensa. Portanto, com isso a acontecer no país da forma que está é sempre mau. Por um lado é bom, que há mais notícias a acontecer, mas as empresas também não têm dinheiro. Quem gera os jornais são empresas, também despedem, também cortam.

Mônica Delicato: O Jorge era sindicalizado?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Era. Sou.

Mônica Delicato: E qual é a formação que um fotojornalista tem que ter hoje para entrar no mercado de trabalho?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Não sei, lá está, eu, como não entrei pela informação, entrei pela fotografia, sou um bocado avesso a essa história de tens que ter, ok, ou deveria ter concluído Jornalismo, seria o ideal. No fotojornalismo sabes o que é que é interesse da notícia, sabes o que é que é fazer fotografia jornalística, portanto, teria que ser por aí, Acho que é o melhor.

Mônica Delicato: Especializado?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Completamente especializado nisso. E depois, não há por aí melhor escola do que estar a trabalhar. Estar na rua, por mais coisas que te digam e por mais coisas que te expliquem, quando estás no momento... Porque é difícil dizerem-te “*Tu, numas destas situações, pode-te acontecer isto, isto e isto.*” E tu estares no momento... Tu e acata essa informação que te transmitiram, mas estás a sentir de outra forma. É sempre muito pessoal.

A experiência traz tudo e saber lidar com as situações. Houve coisas que eu aprendi que eu nunca imaginaria. Pensava que, se calhar, às vezes, a melhor altura de um fotojornalista estar num serviço é completamente calado. Se tu falas, podes por isso... E eu aprendi isso por mim próprio. Só porque disse uma frase no serviço, no caso, um jogo de futebol, disse: “Olha, se calhar era melhor ter calma”, eu queria ser o fator de estabilidade e só por dizer isso, despoletou toda a guerra que se criou contra mim e teve que ser a polícia a levar-me embora, só porque eu disse que era melhor ter calma. Eu pensava que estava a ter uma boa ação, eu aprendi então que mais vale estar quieto nem

querer ser humano porque eles começaram a dizer “se eles quiserem que se matem” e eu: “não vale a pena, porque eles vão-se matar na mesma”. Qualquer coisa que tu digas vai ser sempre uma acha para a fogueira, foi o que percebi. Por mais escola que se tenham, eles isso nunca o vão te ensinar porque nunca vais saber como é que ages, só estar no momento é que vais saber como procedes.

Por isso é que eu digo que a melhor escola é estar no local, in loco. É a minha opinião.

Mônica Delicato: Muito obrigada, Jorge.

JORGE MIGUEL GONÇALVES: É isso.

Mônica Delicato: Gostaria de acrescentar alguma coisa a respeito do seu trabalho?

JORGE MIGUEL GONÇALVES: Nada que me lembre, mas se me lembrar de qualquer coisa, também envio um email.

Mônica Delicato: Está bem. Muito obrigada.

Apêndice 24: Transcrição de entrevista com Manuel Azevedo

Entrevista com MANUEL AZEVEDO

Fotojornalista (Lume Félix)

Mônica Delicato: Quais foram os equipamentos que usou (analógico, digital)?

MANUEL AZEVEDO: Iniciei a minha aventura no fotojornalismo em 1989 com uma Canon A1, analógica, de avanço manual de filme. Esta máquina utilizava objectivas de focagem manual, e particularmente usava uma 24mm, uma 50mm e uma 70-200mm

Mais tarde evoluí para a Canon T90 utilizando as mesmas objectivas de focagem manual, embora esta máquina já tivesse um motor incorporado que fazia o arrasto automático de filme.

Foi nesta altura que adquiri uma tele-objectiva de 300mm f:5.6 também ela de focagem manual e já mais vocacionada para o desporto.

Com o aparecimento das máquinas fotográficas ainda analógicas mas já com as objectivas de foco automático adquiri a Canon EOS 1N e mais tarde a Canon EOS 3.

É em 2002 que faço a compra da minha primeira máquina fotográfica Digital a Canon EOS 1D, suporte que tenho mantido até aos dias de hoje, embora já com máquinas fotográficas mais actualizadas.

Mônica Delicato: Os equipamentos fotográficos eram de propriedade do jornal ou próprio?

MANUEL AZEVEDO: Todos os equipamentos fotográficos que utilizei foram sempre da minha propriedade.

Mônica Delicato: Como encara a introdução da cor no fotojornalismo, em comparação à fotografia jornalística a p&b, anteriormente em uso?

MANUEL AZEVEDO: A introdução da cor no fotojornalismo faz parte do processo evolutivo da própria fotografia por um lado e por outro lado da evolução também dos processos de impressão em *off-set*. Encaro-a com a naturalidade de todos os processos evolutivos.

Mônica Delicato: Quais foram as mudanças técnicas (a considerar a implantação de cor, sistema digital etc) que você percebeu no fotojornalismo durante a sua trajetória de trabalho e em quais períodos aconteceram?

MANUEL AZEVEDO: Pensando apenas pelo *O Comércio do Porto*, entre 2001 e 2002, utilizando os rolos fotográficos, estes eram revelados e digitalizados a partir de um *scanner* de películas e enviados pela internet através da utilização de *software* apropriado que é o FTP. Este foi o último passo antes da utilização da máquina fotográfica digital.

Se quisermos recuar ao meu passado com os outros jornais, os primeiros tempos foram verdadeiras aventuras:

Desde a revelação de rolo fotográfico a preto e branco, impressão de fotografias preto e branco e entregá-las na delegação da Lusa para serem enviadas por telefoto.

O aparecimento do *leafax*, um aparelho do tamanho de uma pequena mala, que comportava um *scanner* de negativos e enviava as fotografias através da linha telefónica analógica normal, sendo que o envio de uma fotografia a p/b demorava 6 minutos a ser enviada para a redação e uma fotografia a cores demorava 24 minutos.

Entretanto, acontece um salto evolutivo, o aparecimento dos primeiros *scanners* de película que permitiam a digitalização dos negativos. A vulgarização do serviço de internet permitiu que, colaboradores *freelancers* com eu, passassem a dispensar a ida às redações para o envio de fotografias.

Do lado das máquinas fotográficas, como expliquei anteriormente, atravessei todo o período de desenvolvimento, desde a utilização da máquina fotográfica de focagem manual com arrasto de filme manual, posteriormente a primeira máquina que sendo de focagem manual já trazia incorporado um motor de arrasto automático de filme.

A entrada no mercado das primeiras máquinas fotográficas ainda analógicas, mas já compatíveis com as objectivas de focagem automática.

Até à proliferação das máquinas fotográficas digitais, que tendo começado com resoluções de 4,25 MP, já andam por aí máquinas fotográficas com 16 e 22 MP.

Nota: Tenho em meu poder todas as máquinas fotográficas que utilizei no meu percurso no fotojornalismo, se for útil para alguma ilustração pode dizer!

Mônica Delicato: A era digital provocou alterações nas rotinas de trabalho (na Redação e em campo)? Quais?

MANUEL AZEVEDO: A era digital trouxe muitas transformações nas rotinas de trabalho, porque permitiu desde logo com a evolução da internet, desde logo, o envio das fotografias a partir do posto de reportagem e com isso poderemos garantir trabalhos cada vez mais tarde quase até ao limite do fecho de edição.

Mônica Delicato: Em comparação ao sistema analógico, quais são as principais características do sistema digital para o fotojornalismo?

MANUEL AZEVEDO: A possibilidade de observação rápida do trabalho realizado foi um pormenor de grande relevância a contrastar com as incertezas do analógico.

Apesar do custo dos equipamentos fotográficos digitais ser muito elevado, a redução da despesa corrente no consumo de rolos fotográficos e na sua revelação é uma característica de grande importância. A possibilidade de fotografarmos em muito mais quantidade com o digital é também relevante.

Mônica Delicato: A mudança do sistema analógico para o digital exigiu maior empenho por parte dos profissionais? Gerou dificuldades? Quais?

MANUEL AZEVEDO: Sim, obrigou a um maior empenho por parte dos repórteres fotográficos. Primeiro, porque sendo aparentemente semelhantes, houve diferenças acentuadas nos resultados finais das imagens e foi por isso compreender alguns fenômenos das novas imagens!

Compreender as resoluções e tamanho dos ficheiros, compreender os limites das próprias imagens digitais e a necessidade de aprendizagem na manipulação de *softwares* de edição de imagem muito particularmente o *Adobe Photoshop* que é um universo dentro do universo da fotografia digital.

Mônica Delicato: Acredita que a fotografia digital ocupou mais espaço na produção editorial?

MANUEL AZEVEDO: Acredito que obrigou a mais cuidados na produção editorial e com isso mais tempo ocupado na produção editorial.

Mônica Delicato: Como entende a “manipulação” na fotografia a nível técnico? Costumava valer-se das variadas opções disponíveis para obter melhores resultados (tratamento, ajuste de exposição, cor etc) no produto final?

MANUEL AZEVEDO: Entendo que no trabalho do fotojornalista a manipulação das imagens deve ser reduzido ao mínimo possível, centrando-se na eventual necessidade de um reenquadramento da imagem e nos ajustes de cor suficiente com vista a um bom resultado na impressão.

Mônica Delicato: Acredita que houve maior reconhecimento da categoria diante das evoluções do fotojornalismo, uma vez que os profissionais foram “obrigados” a buscar mais conhecimentos?

MANUEL AZEVEDO: Numa fase inicial da era digital acreditei que sim. No presente acho que não, porque existe hoje um equívoco muito grande mesmo ao nível das chefias de uma redacção, pensando que basta uma máquina fotográfica razoável para fazer uma boa fotografia, para tal qualquer operador serve!

Basta olhar para as redacções dos jornais generalistas e reparar que quase todos estão esvaziados de repórteres fotográficos. A massificação das máquinas fotográficas não foi acompanhada pela consciência crítica do que é de facto uma boa foto diferenciada do lugar comum “fotografia bonita”.

Mônica Delicato: O que é uma boa fotografia jornalística?

MANUEL AZEVEDO: Uma boa fotografia jornalística tem de ter em primeira instância o “momento”, se se fizer acompanhar da estética e da técnica, quase perfeito.

Mônica Delicato: O que tinha em atenção redobrada quando recebia a agenda (pauta) e diante da cobertura?

MANUEL AZEVEDO: Esta pergunta pode ter uma longa resposta. São duas preocupações distintas.

Quando recebia a agenda a minha primeira preocupação era saber com quem iria fazer o trabalho. Depois, conversar com o jornalista para compreender as motivações do trabalho e de que forma ele ia perspectivar a reportagem. Diante da cobertura, confirmar, em análise rápida, a conversa tida com o jornalista, manter a descrição e a máxima atenção a tudo o que acontece.

Mônica Delicato: Discutia previamente a agenda (pauta) com editores e jornalistas ou simplesmente a cumpria? Participava das reuniões de agenda?

MANUEL AZEVEDO: Em 2001 quando iniciei a minha colaboração com *O Comércio do Porto*, constatei pouco tempo depois a redescoberta pelo prazer da fotoreportagem e particularmente do fotojornalismo.

Uma das razões desse estado de espírito tinha a ver com o tipo de reportagens realizadas, por outro lado o diálogo permanente com jornalistas, editores e até chefes de redacção.

No entanto, apesar da agenda chegar a mim como fato consumado, houve sempre um diálogo muito aberto com o objetivo da realização do trabalho.

O fato de ser um colaborador na região de Aveiro não me permitia participar nas reuniões de agenda, apesar de termos realizado muitos trabalhos de reportagem por proposta minha.

Mônica Delicato: Quais foram os momentos mais difíceis de coberturas? Por que?

MANUEL AZEVEDO: Felizmente nunca participei em trabalhos de catástrofe, no entanto os mais difíceis são sempre os que envolvem incêndios e cheias apesar da espectacularidade das imagens captadas.

Mônica Delicato: Qual foi a foto que lhe deu maior satisfação em fazer? Por que?

MANUEL AZEVEDO: Por natureza sou um insatisfeito com o meu trabalho. Houve ao longo da minha vida momentos de enorme satisfação pelo resultado de uma ou outra foto melhor conseguida, ou mesmo de globalmente uma reportagem encher-me o coração de satisfação.

No entanto, eu que sou por princípio avesso à participação em concursos fotográficos, costumo dizer que foi ao serviço de *O Comércio do Porto* que um dia recebi o meu grande prémio de fotografia.

Uma reportagem realizada em Ílhavo com os pescadores de amêijoa da Ria de Aveiro, logo pela manhã ao nascer do sol, resultou numa bonita foto que foi primeira página no jornal.

Dois dias depois recebi um telefonema da secretaria de redacção do jornal que tinham uma encomenda em seu poder deixada por uma leitora anónima.

Na encomenda estava um azulejo pintado à mão por essa leitora, devidamente emoldurada com uma dedicatória para mim, nele constava a réplica da fotografia que tinha sido primeira página do *O Comércio do Porto*.

É por isso a imagem que mais me encheu de satisfação.

Mônica Delicato: Tinha preferência em cobrir determinada área? Se sim, por que? Quais eram os eventos mais peculiares para cobrir?

MANUEL AZEVEDO: Sempre gostei muito de desporto e espetáculos. Embora gostasse muito de reportagem que me permitisse a aproximação às populações.

Mônica Delicato: Quais eram as maiores dificuldades do departamento?

MANUEL AZEVEDO: A fase de transição entre a empresa anterior e a empresa espanhola que adquiriu o jornal, o conseqüente despedimento do editor fotográfico José Rocha, por sinal o homem que me convidou a trabalhar com *O Comércio do Porto*, a longa ausência de um editor fotográfico até à entrada do Pedro Ferrari.

Uma secção de jovens muito bons, cada um com sensibilidades diferentes e sem um líder que os ouvisse nas suas angústias e que de alguma forma os ajudasse a crescer.

De resto cheguei a dizer que *O Comércio do Porto* tinha os mais talentosos fotojornalistas na época e que os tornavam a par do jornal *Público* nos melhores departamentos fotográficos dos jornais portugueses.

Mônica Delicato: Sofreu algum tipo de pressão (deadline etc) durante seu percurso no jornal?

MANUEL AZEVEDO: A pressão caminha paralelamente com a vida de um fotojornalista. Sim, trabalhos em cima da hora do fecho de edição resultaram sempre em alguma “pressão” pela foto que não chega.

No entanto realço a qualidade humana das pessoas com quem trabalhei no jornal em que a pressão acontecia sim, mas, sempre com os níveis de educação no máximo!

No fundo era uma espécie de sofrimento motivado por uma angústia coletiva sem que alguém perdesse as estribeiras.

Mônica Delicato: Tem preferência por algum estilo fotográfico em especial?

MANUEL AZEVEDO: Fotojornalística.

Mônica Delicato: Seus trabalhos eram assinados?

MANUEL AZEVEDO: Os meus trabalhos sempre foram assinados por um pseudónimo (LUME FÉLIX), motivado pelo facto de também manter uma colaboração e mais antiga com o *Jornal de Notícias*, preservando assim o meu nome em dois jornais concorrente e simultaneamente protegendo os dois jornais de terem de forma tão exposta a mesma pessoa a prestar serviços fotojornalísticos.

Mônica Delicato: Como desenvolvia o sistema de arquivo das fotos?

MANUEL AZEVEDO: Os negativos estão arquivados sem qualquer regra em folhas de protecção e guardados em pastas de arquivo.

A era da digitalização de negativos e, posteriormente, as fotografias oriundas de máquinas fotográficas digitais, estão arquivados cronologicamente em CD's, DVD'S e também em discos rígidos.

Mônica Delicato: Como reagiu ao receber a notícia do fecho do jornal em 2005?

MANUEL AZEVEDO: Uma tristeza enorme que nunca acabou! Ainda hoje, oito anos depois, por momentos acredito que num qualquer dia um investidor vai acreditar que *O Comércio do Porto* é possível e vai renascer das cinzas.

Mônica Delicato: Tem conhecimento ou participou do *blog* que foi criado por ex-trabalhadores do jornal? Se sim, qual a sua opinião sobre esta iniciativa, considerando que resistiu a atualizações periódicas durante 5 anos desde a sua criação em 2005, até seu último post em 2010?

MANUEL AZEVEDO: Em relação ao *blog*, confesso, não tenho memória de ter sido uma pessoa interventiva, mas era uma visita constante, mais na esperança de uma boa notícia do que outra coisa qualquer.

Mônica Delicato: Como entrou para o fotojornalismo e por que?

MANUEL AZEVEDO: O Fotojornalismo sempre foi o meu sonho/objetivo. Entrei por convite de um correspondente do *Jornal de Notícias* em Santa Maria da Feira.

Mônica Delicato: Continua a exercer a profissão nos dias atuais?

MANUEL AZEVEDO: Sim, hoje mantenho apenas as colaborações com os jornais *Record*, *Correio da Manhã* e *Diário de Aveiro*.

Mônica Delicato: Como percebe e observa o momento atual do fotojornalismo? Os desafios e as perspectivas?

MANUEL AZEVEDO: O fotojornalismo vive um momento muito difícil! Em primeira instância contribui sobremaneira esta atmosfera de crise que se abate sobre os Media.

A desvalorização por partes das direções e chefias de redação no fotojornalista puro, a crescente polivalência do jornalista que também faz fotografias, têm sido ataques ferozes ao fotojornalismo que o fragilizam e ajudam a tornar este momento muito, muito difícil.

Os desafios e as perspectivas são transversais ao próprio jornalismo e tem de ser visto conjuntamente. Seguramente são desafios enormes, como sou um homem de esperança acredito que as perspectivas serão boas neste mundo em mudança.

É uma resposta ligeira a um tema que muito complexo e de grande discussão e que tem a ver com os caminhos a escolher.

Mônica Delicato: É sindicalizado?

MANUEL AZEVEDO: Não! Quando quis ser sindicalizado não me aceitaram porque na época não tinha carteira profissional e ainda porque não sendo um trabalhador “por conta própria” era-me vedado o direito a ser sindicalizado.

Depois disso, mesmo após ter a carteira profissional de jornalista nunca mais me “apeteceu” ser sindicalizado.

Mônica Delicato: Que formação deverá ter um fotojornalista hoje em dia?

MANUEL AZEVEDO: É uma boa pergunta!

Apesar de achar que a formação superior deve ser um direito de todos os cidadãos, entendo que o fotojornalista não deve descurar uma formação permanente, quer nos domínios específicos do jornalismo e do fotojornalismo, quer nas mais diversas áreas do conhecimento, da cultura, no seu âmbito mais alargado. A exemplo do que um dia Abel Salazar disse sobre os médicos e a medicina “ O médico que só souber medicina, não sabe nada...”

Mônica Delicato: Muito obrigada.

Apêndice 25: Transcrição de entrevista com Pedro Granadeiro

Entrevista com PEDRO GRANADEIRO

Fotojornalista

PEDRO GRANADEIRO: ... também acho que é muito importante, também é um tipo muito calmo, que é o António Fernandes.

Mônica Delicato: António Fernandes?

PEDRO GRANADEIRO: António Fernandes. Cheguei a trabalhar com ele. António Fernandes está reformado já há algum tempo. Ele reformou-se ainda o jornal existia. Mas é um tipo... É um tipo, também, cinco estrelas. Acho que também era um testemunho giro. Ele trabalhou lá muito tempo. Não é? E assistiu a toda aquela revolução, não é?

Na época, o jornal teve aquele período áureo, não sei se já ouviste falar. Para além de ser uma referência de jornal da cidade do Porto, dentro dos outros concorrentes, havia três jornais principais: *O Primeiro de Janeiro*, o *Jornal de Notícias* e *O Comércio do Porto*. *O Comércio* era o mais antigo. Mas o *Comércio* se destacou com o desporto, isso não é bem da minha época. Há quem possa falar disso com mais propriedade. Era muito conhecido pelo desporto.

Mônica Delicato: Foi forte no desporto?

PEDRO GRANADEIRO: Pronto. *O Jornal de Notícias*, depois, também a determinada altura participa na Volta a Portugal. Mas este tipo de época daqueles joguinhos todos, não é? E de acompanhar a Volta a Portugal e em cada quarto de hotel improvisar um laboratório, não é?

Mônica Delicato: Era o sistema analógico?

PEDRO GRANADEIRO: Pronto, mas ainda mais diferente, porque eu entrei na altura do sistema analógico onde nós nos limitávamos a, estamos a falar em analógico, mas revelávamos a película nos *mini-labs* automáticos. Revelava-se a película, depois chegava-se ao jornal e tínhamos digitalizadores. Ou seja, o nosso sistema já era digital.

Mônica Delicato: Era com o negativo digitalizado?.

PEDRO GRANADEIRO: Exactamente. Digitalizávamos o negativo porque a própria paginação do jornal já era digital.

Mônica Delicato: Certo, porque informatizou primeiro a redacção, não foi?

PEDRO GRANADEIRO: Claro. Exactamente.

Mônica Delicato: Você entrou em Fevereiro de 2001 e acompanhou uma mudança do jornal, que foi para o grupo Prensa Ibérica, depois, no fim do ano de 2001, não é?

PEDRO GRANADEIRO: Sim.

Mônica Delicato: Você entrou, trabalhava com o teu próprio equipamento ou do jornal?

PEDRO GRANADEIRO: Não, trabalhava com o meu próprio equipamento.

Mônica Delicato: Analógico ou digital?

PEDRO GRANADEIRO: Analógico. O que era absolutamente comum. Mesmo hoje em dia, trabalha-se sempre com o seu próprio equipamento.

Mônica Delicato: E depois passou a ser digital?

PEDRO GRANADEIRO: Ora bem, eu venho de uma família de fotógrafos. O meu pai é fotógrafo, é fotojornalista e eu tomei as pisadas um bocadinho à revelia dele. Portanto, sempre houve essa cultura de jornais em casa, de acompanhar os jornais. E, felizmente, também tive acesso, não é? Porque ia ao saco e “roubava” umas objectivas. E nessa transição digital, houve um momento em que...Aconteceu isso no *O Comércio do Porto* e aconteceu isso noutros jornais. Houve um investimento das próprias empresas em material digital para socorrer a equipa de fotojornalismo. Era um investimento avultado. Então, comecei com o meu material analógico. A dada altura, também já... Eu, também, para trabalhos meus próprios, também tinha a minha própria máquina digital. De quando em quando usava-a, também, para trabalhos de fotojornalismo fora do jornal *O Comércio do Porto*.

Mônica Delicato: Certo. E *O Comércio do Porto*, depois, entrou na era digital em termos de rede. Porque o jornal passou a ser, também, *online* em 2004.

PEDRO GRANADEIRO: Mas isso...

Mônica Delicato: Não alterou em nada?

PEDRO GRANADEIRO: Não alterou em rigorosamente nada.

Mônica Delicato: Você disse que utilizava o filme analógico e o jornal digitalizava os negativos.

PEDRO GRANADEIRO: Sim. É uma parte um bocadinho mais técnica. Houve várias...Em termos pelo lado tecnológico da coisa. Uma fase interessante de se avaliar, mas isso foi inerente a todas as Comunicações, e no fundo, em todo o mundo. E esta passagem, e de fato isso aconteceu em primeiro lugar foi avançar, foi andar com o jornalismo por causa da rapidez que é necessária ao transmitir as informações. Com o digital, apesar de ainda não se usar da mesma maneira que se usa hoje o computador e as formas de transmissão das imagens eram bastante mais lentas, porque as redes eram mais lentas, mas mesmo no dia-a-dia, trabalhos expertos, perto da redação ou na área de influência ganhava-se muito tempo porque não perdíamos uma hora, uma hora e meia em ir, primeiro, ao laboratório revelar a película e depois vir ao jornal, à redacção, à parte da fotografia digitalizar, fazer as legendas, as legendas não fazia muito, e colocar na linha para depois ser paginado.

Mônica Delicato: Você já entrou no fotojornalismo a partir de 2000? Então você não pegou o processo da cor, preto e branco para a cor?

PEDRO GRANADEIRO: Sim. Não, não.

Mônica Delicato: Poderia dar uma opinião a respeito do fotojornalismo que antes era feito a preto e branco e depois passou a cor? A importância da cor no fotojornalismo, acha que foi muito importante?

PEDRO GRANADEIRO: Isso eu posso dar uma achega, mas não falo com propriedade. Só falo de coisas que eu vi, coisas do meu pai. Acerca disso também nunca cheguei a trocar grandes impressões com ele. Mas também deve ter sido, na altura, um marco muito importante. Uma revolução tecnológica bastante grande.

Mônica Delicato: Sim. É porque alguns fotógrafos, às vezes, têm preferência. Ou gostavam mais do fotojornalismo a preto e branco, o jornal, inclusive, mantinha as fotos internas a preto e branco. Algumas páginas só coloridas, não é? Não eram todas que eram coloridas.

PEDRO GRANADEIRO: Uma boa parte dos jornais...Aliás, é muito recente, os jornais serem todos impressos a cor. Isso é um fenómeno que tem um, dois anos. Só há cerca de um ano ou um ano e meio, se não estou em erro, é que o jornal é integralmente impresso a cores. Isso, durante muito tempo, se manteve. Imagino que seja pelo custo

de produção, nas gráficas, principalmente, porque a cor já estava disponível há muito tempo.

Mônica Delicato: Já. É verdade.

PEDRO GRANADEIRO: Nos anos – não sei – ’60, ’70, a transição do preto e branco para a cor, deve ter sido uma revolução, mas eu acho que mesmo em termos de fotojornalismo puro, não deve ter influenciado... Não se deve ter apropriado logo. Não sou pessoa para mais informações, para lhe dar muitas dicas acerca disso.

Mônica Delicato: O sistema digital alterou as rotinas de trabalho na redacção e em campo?

PEDRO GRANADEIRO: Sim, completamente.

Mônica Delicato: Ganhou o quê?

PEDRO GRANADEIRO: O que ganhámos, em termos de fotojornalismo foi que hoje em dia... Se bem que hoje em dia, quer dizer, essa... Essa mudança tecnológica, apesar de tudo é relativamente recente... Mas nem dá muito tempo para olhar para trás. O que se passa é que as mudanças tecnológicas, hoje em dia, estão muito avassaladoras. Nem dá tempo de olhar para trás, e a pensar que há pouco tempo... “*Eu antes trabalhava em analógico e agora estou em digital.*” Agora pensamos em toda a tecnologia que está disponível ao comum dos cidadãos. É em relação a isso que estamos a pensar. O que nós ganhámos, principalmente, foi velocidade de transmissão.

E velocidade de fazer as coisas e, rapidamente, colocar alguma fotografia. Agora, hoje em dia, isso já se aniquilou. Essa vantagem que houve há um tempo atrás porque qualquer pessoa com um telemóvel partilha coisas, qualquer cidadão esclarecido e informado pode ser repórter hoje em dia. E isso verifica-se no dia-a-dias nas notícias. Lá está, um acidente de automóvel, uma coisa qualquer, que alguém está presente e... basta dizer que há estatísticas interessantes. Não sei precisar com os números correctos, mas encontra-se com facilidade. Nos últimos dois, três anos foram tiradas o número de fotografias equivalente ao que se tirou desde o início da fotografia. Hoje em dia, já 80 ou 90% das fotografias tiradas são todas com iPhone ou com aparelhos similares.

Portanto, o nosso problema não é essas vantagens e a transmissão para o digital. Isso era inerente. No fotojornalismo, foi a primeira coisa onde nós podemos tomar contato com

isso mais rapidamente. Nem toda a gente tinha dinheiro para investir numa máquina digital que, na altura, eram, de facto, bastante caras. O investimento era avultado.

Nos primórdios podíamos acusar ainda uma falta de qualidade comparativamente com o negativo. Mas hoje em dia, não. Hoje em dia a tecnologia já evoluiu, já está de forma madura. Só se trabalha com analógico noutras áreas da fotografia, noutras áreas de produção.

O que é uma verdade, isto em termos do dia-a-dia, da criação fotográfica, até, porque hoje em dia, o digital desvaloriza um bocadinho. É considerar o digital o grau zero. O grau zero porque tiras fotografias indiscriminadamente, não dás valor. Enquanto que, no tempo da película, primeiro pensava-se, primeiro compunha-se, idealizava-se e depois fotografava-se. Ok?

Mesmo que em que as coisas estão, de facto, a acontecer. Momentos de acção, etc., não há muito tempo para pensar. Mas, mesmo assim, na altura éramos muito mais rigorosos, muito mais criteriosos no momento de disparar. Havia um editor na minha altura que me dizia: “*Epah, fotografar não é filmar.*”

Primeiro pensa-se e depois fotografa-se. Com o digital, isto é um absurdo. Mas isto, depois, para quem também comete o erro de tirar demasiadas fotografias, também tem o ónus. Depois a seguir vem o “castigo”, porque fica com centenas ou, se não, milhares de fotografias para escolher e para editar. Se nós queremos velocidade, depois, isso, também joga contra.

Mônica Delicato: E você percebe que o sistema digital ampliou a quantidade de fotos no jornal ou nem por isso? Houve maior espaço por ter essa facilidade e essa velocidade de captação?

PEDRO GRANADEIRO: Pode ter havido, mas onde se determina mais, ou seja, onde é feita a escolha se há mais ou menos fotografias nos jornais, principalmente, quem dirige os jornais, a editoria, o lado gráfico dos jornais, o espaço quer da fotografia, não é? Não só em tamanho, como em quantidade e qualidade.

Mônica Delicato: Hmm hmm...

PEDRO GRANADEIRO: Claro que também, o trabalho dos fotojornalistas, se houver uma máquina muito organizada que cubra uma data de eventos e de acontecimentos do dia-a-dia, obviamente que isso é uma mais-valia. Qualquer editor ou diretor, ora sim

senhor, vamos dar destaque. Não é? Mas isso depende mais de quem faz as notícias, do que o trabalho dos próprios fotógrafos. Ainda mais quando a máquina está montada. Por ser digital passam a haver mais fotografias de um dia para o outro não estou a ver...

Mônica Delicato: É mais uma questão da linha editorial, então?

PEDRO GRANADEIRO: Na altura pode ter havido mais pedidos, mas até aí tudo bem, isso não tem pernas para o comércio, etc, a uma dada altura, nós passávamos a vida... Quer dizer, como era mais barato, não é? E pelo facto de se perder um bocadinho menos de tempo, ou seja, em vez de num dia comum de um fotógrafo, das tantas às tantas, porque no fim havia ali limite, a seguir havia hora de fecho do jornal, havia um limite temporal, um *dead line*, aquilo, o jornal, tinha que fechar...

Tinha que paginar e depois se enviava para a gráfica. Significava que no digital ganhamos essa hora e meia que perdíamos a ir ao laboratório, se calhar, então, marcávamos mais alguns serviços. Mas muitos deles, às vezes, eram de conteúdo jornalístico duvidoso. Muitas vezes íamos acompanhar o diretor porque ele ia dar um cumprimento a alguém, uma personalidade ou não sei quê. Ou íamos muitas vezes fazer serviços que eram apenas... Não estou a desmerecer a oportunidade, nem a qualidade das fotos do gênero, aliás, que é uma notícia composta por uma fotografia e depois vem uma legenda em baixo. Muitas vezes, quando não havia material, usava-se um bocadinho disso. Uma foto-legenda.

Mônica Delicato: Em termos de edição, como é que você entende a manipulação de fotografia a nível técnico? Ou seja, costumava valer-se das variadas opções disponíveis para obter melhores resultados como tratamento, ajuste de exposição?

PEDRO GRANADEIRO: Isso faz parte das ferramentas de qualquer fotógrafo. Uma coisa é a edição digital e outra coisa é manipulação. As ferramentas sempre estiveram acessíveis aos fotógrafos desde sempre. Há o momento da captação, depois há o momento seguinte de edição da fotografia. As ferramentas ao dispor do fotógrafo, ao nível dos ajustes de brilho, contraste, ajustes de cor, eventualmente, reenquadramento. Há uns mais puristas, outros menos puristas. Reenquadramento das imagens. E o mesmo tratamento por zonas, porque aquilo que é captado pelas câmaras fotográficas, pelas várias... Enfim, pelas várias fases da história, não é?

A qualidade das propriedades do material que capta a imagem, mas ela nunca é completamente fiel ao que é o olhar humano, mesmo em termos de latitude entre a parte

mais clara e a parte mais escura. Em termos de amplitude, vá lá, amplitude final, falando assim desta forma. Também é perfeitamente permitido aos fotógrafos trabalhar por zonas da imagem. Há uma zona mais escura, clareá-la e uma zona muito clara escurecê-la, para obter mais informação. O que não é correto, em termos de jornalismo, estar a fugir à verdade, é alterar elementos da imagem. Está lá uma árvore, tira a árvore ou está lá um carro...

Mônica Delicato: Inaceitável.

PEDRO GRANADEIRO: Aí, muitas vezes, os limites estão... Há zonas onde os limites se tocam. Mas no caso de fotojornalismo não é muito difícil chegar a um critério válido para quase todas as situações. Não podes é adulterar os elementos que captaste a imagem. Agora tratar a cor, o brilho, etc., isso faz parte do dia-a-dia. Isso é muito importante.

Mônica Delicato: E você acredita que houve maior reconhecimento da categoria dos fotojornalistas com relação às evoluções do fotojornalismo, uma vez que os fotojornalistas foram obrigados, também, praticamente, a buscar mais conhecimento, porque até o próprio mercado exige, não é?

PEDRO GRANADEIRO: Eu não vejo uma ligação muito óbvia. Quer dizer, de facto, pode ser um bocado enfim, que muito facilmente, muito rapidamente se adaptou a uma realidade, apesar de diferente, mas muito parecida. E a única parte mais complicada seriam para as pessoas que não estavam habituadas a usar computadores, no fundo. E integrar um computador no fluxo de trabalho dia-a-dia. Acho que é a principal dificuldade.

Os conceitos principais da fotografia e do ato fotográfico não se alteraram muito em relação ao digital. Quer dizer, os sensores... Hoje em dia já há outras categorias e há outras qualidades inerentes. Mas o sensor digital, quando apareceu, era muito similar até porque tem uma dinâmica, mas em linguagem fotográfica era muito parecido com fotografar em diapositivos. Em diapositivos tínhamos que ler as luzes, tínhamos que preservar as luzes altas. O negativo de cor era oposto. O negativo de cor, que era o que se usava diariamente, o negativo de cor ou mesmo o negativo de preto e branco tinha um bocadinho mais de amplitude de exposição, ou seja, basicamente, podia errar um bocadinho mais ao medir a luz. E, principalmente, convinha manter as partes escuras da imagem elevadas. Mas eu agora fugi aqui um bocadinho. Mas não, a principal

dificuldade foi essa. Acho que se integrou muito rapidamente, que nos valorizou. Quer dizer, isso é como nas outras profissões, que somos de quando em quando obrigados a estar em formação constante. Agora é o facto de, convém, não é, que a maioria dos jornalistas sejam pessoas informadas e atentas. Isso faz parte.

Mônica Delicato: Certo. O que é, para você, uma boa fotografia jornalística?

PEDRO GRANADEIRO: É complicado. Mesmo que, obviamente pelo facto de ser uma fotografia de conteúdo fotojornalístico, de informação. Tenho que informar em primeiro lugar. Mas podemos aliar isso a ter um impacto estético, esteticamente ter impacto... equilibrada e causar...Uma boa fotografia de fotojornalismo tem que, em primeiro lugar, temos que...Há fotografias que são muito feias, que não têm estética nenhuma, mas que são muito importantes porque está lá uma história, está lá um momento. Mas no dia-a-dia, aquilo que surpreende e que importa cativar é eventos variadíssimos, desde desporto, política, etc...

Mônica Delicato: Procurar explorar bem a criatividade nesse sentido?

PEDRO GRANADEIRO: Se a imagem tiver um impacto estético muito forte mas, em primeiro lugar sempre, tiver ali um momento informativo muito importante...Tanto melhor.

Mônica Delicato: Pode ser considerado uma boa foto?

PEDRO GRANADEIRO: O que é melhor, por aí...

Mônica Delicato: E o que você tinha em atenção redobrada quando você recebia a agenda e quando você estava diante da cobertura?

PEDRO GRANADEIRO: Isto aqui podia-nos levar a outra coisa. Dependia do trabalho. Havia vários tipos de trabalhos. Reportagens mais alargadas que, infelizmente, que eram cada vez menos. Ou reportagens muito...Ir fazer um jogo de futebol, coisas de desporto. Hoje em dia também mudou. Quer dizer, na altura, nós ainda dávamos “importância” ao desporto. Eu e outros colegas meus, os domingos à tarde eram passados a ver os jogos de futebol. Isto em analógico. E os jogos começavam todos à mesma hora em campos diferentes e nós tínhamos dez minutos. Quer dizer, tínhamos de ir carro para fazer outro jogo. E o que importava era tentar apanhar um momento interessante. Nós não sabíamos qual era. E vir embora. Não é? .

PEDRO GRANADEIRO: Uma reportagem alargada...Depende de tudo. Uma campanha política...

Mônica Delicato: E quando há cobertura em coletiva?

PEDRO GRANADEIRO: Sim, já percebi. Quando estamos em vários, um acontecimento público. Aí procuramos o melhor lugar, estarmos super atentos. Sim, mas isso habituamo-nos rapidamente a essa...Isso faz parte. Rapidamente, quem entra na profissão habitua-se, sabe que há alturas de aperto, alturas de grande confusão. O que se passa à nossa volta não interessa. Estamos concentrados.

Mônica Delicato: No objetivo?

PEDRO GRANADEIRO: No objetivo do que há a ser fotografado e tentamos colocarnos da melhor maneira possível sem, aí também entram problemas de ética, sem atropelar ninguém. Sempre que é possível estarmos num local em que sabemos que, em princípio, não há mais nada de interesse, se pudermos dar o lugar a outro, eu faço isso.

Mas isso já é ali um código interno que às vezes funciona, outras vezes não funciona. Depende do bom senso e dentro da educação e da razoabilidade. Mas há momentos de aperto, não é? Mas agora é concentração total, não há nenhum objetivo específico.

Mônica Delicato: Você discutia previamente a agenda, a pauta? Com os editores, com os jornalistas?

PEDRO GRANADEIRO: Não. Dentro da história do fotojornalismo, quer dizer, a fotografia começou por ser meramente ilustrativa. Só muito tarde, só...Pelo menos aqui em Portugal, nos anos '70 com o *Expresso*, depois nos anos '80 com o *O Independente* e nos anos '90 com o surgimento do *Público*... É que o fotojornalismo podia, agora está outra vez a crescer.

Mônica Delicato: Tinha reunião de agenda?

PEDRO GRANADEIRO: Não. Nessa altura é que posso dizer que os fotojornalistas eram encarados como jornalistas, como iguais perante os outros. Porque isso antes era meramente informativo. Primeiro tínhamos que...Só muito mais tarde é que foi dado direito a carteira profissional, só mais tarde é que foi dado reconhecimento da assinatura. Por exemplo, *O Correio da Manhã*, que é o jornal diário mais vendido, há muito pouquíssimo tempo não só aqui no Porto tinham poucos fotógrafos, as fotografias não eram assinadas. Quer dizer, demorou muito a alcançar isso.

Também vimos de um período romântico do jornalismo, em que havia profissionalismo, em que ser jornalista eram pessoas letradas e cultas. Vinham do curso de área científica, cursos de história, vinham dessas áreas. Hoje em dia, tudo isso mudou.

Hoje em dia também perdeu-se a influência da imagem (...) na redação, com a tecnologia há uma tendência a descurar o papel do fotojornalismo e dos profissionais da fotografia. Há um tempo, um jornal americano, agora não me lembro o nome, acho que *Chicago* ou uma coisa qualquer, despediu o corpo inteiro de fotógrafos há redatores que se encarregam de ilustrar as notícias com *iPhone*. Claro que tem reflexos logo imediatos na qualidade da imagem do jornal.

Mônica Delicato: Quando você esteve no *O Comércio do Porto*, você teve algum momento difícil?

PEDRO GRANADEIRO: Tive muitos. Tenho uma história peculiar. Eu tenho grande orgulho do jornal *O Comércio do Porto*. Para já, porque sou portuense, sou da cidade do Porto. E também me diz um bocadinho mais. Depois, quer dizer, estou ligado ao jornalismo, porque o meu pai sempre foi fotojornalista e quero sempre ajudá-lo, acima de tudo. Durante muitos anos e, principalmente...Principalmente, sempre foi fotojornalista. E diz-me muito. O meu pai também trabalhou muito tempo no *O Primeiro de Janeiro*, que é um tipo histórico que hoje em dia existe, mas é como se não existisse. Não é?

E, portanto, isso a mim também me diz respeito e faz parte da história da cidade, etc. Mas, enfim, e também tenho algum orgulho. Muitas vezes dou o meu melhor porque eu trabalhei nos três. Trabalhei no jornal *O Primeiro de Janeiro* uns mesitos, depois no *O Comércio do Porto* e agora faço muitas coisas para o *Jornal de Notícias*.

Tive períodos difíceis, quer dizer, tive muitos. Porque eu entrei numa fase de mudança, porque havia muitos créditos, também não sei as histórias com todo o pormenor, muitos créditos sobre a gráfica, já não me lembro o nome. A gráfica que tinha o jornal, e depois ficou com os créditos. Na altura de transição... Isso eram histórias que davam pano para mangas. Isso era interessante falarmos porque foi uma fase de transição que elas foram compradas por exigência porque havia lá muito dinheiro, conclusão.

E quando eu cheguei à fotografia havia lá um editor, que era o José Rocha. Era um tipo da velha guarda, porque houve uma altura em que houve um investimento forte por parte da Lisgráfica, salvo erro. A Lisgráfica. Então foram buscar algumas pessoas de

renome. Algumas pessoas com bastante renome. Que hoje em dia estão em muitos jornais. Em termos da fotografia foram buscar o Alfredo Cunha. O Alfredo Cunha foi para lá, abraçou o projecto e hoje ele está no *Público*.

E era uma altura em que a fotografia...Por isso é que também me deu muito gozo trabalhar lá no início. Porque aquilo durou muito tempo e depois desmembrou-se tudo. Foi mesmo uma mudança radical. Ou seja, a fotografia, logo no início, na época do Alfredo Cunha que eu cheguei a trabalhar com ele, a fotografia tinha uma importância tão grande quase como o resto do jornal. Era dada muita importância à fotografia. Não só em termos de espaço, qualidade, destaque. E continua a ter lugar nas reuniões dos editores.

Houve numa altura que fazíamos uma foto mais “a lá Público”. Podíamos pôr uma fotografia muito estranha, apenas uma ou várias, e os fotógrafos que vieram de outra época, não deixou de dar notas especiais daquele momento único, irrepetível de fazer uma fotografia, quando aconteceu em 2001, com a queda da ponte Entre-Os-Rios, caiu um autocarro, morreram dezenas de pessoas. Nós fomos os primeiros a lá chegar. Havia muitos contactos, fomos para lá. Aquilo é muito longe. E ainda em analógico, completamente de noite, às escuras ele deu para fazer fotografias tão quentes porque a experiência, pegou a máquina e apanhou uma fotografia brilhante. Não é? Mas nessa altura tínhamos um corpo de fotógrafos muito interessante. O Ricardo Meireles, o Hugo Calçada era um tipo extraordinário. O Jorge Miguel Gonçalves que já lá está. Havia ali quem dava muita importância à fotografia, nós devíamos ter uns tipos vaidosos.

Depois houve uma transição completamente radical, o jornal estava indo à falência, devia muito dinheiro, a Prensa Ibérica comprou aquilo, apostou naquilo e bem. Só que vem com outra cultura e outra cultura de fazer jornais, de Espanha.

O que é que acontecia? Desvalorizava mais, as fotografias eram meramente ilustrativas. Não se dava tanta importância ao lado de autor, ao lado...Que, apesar de ser jornalismo e uma boa fotografia, nós podemos dar uma interpretação um bocadinho mais subjectiva à imagem. Quer dizer, a imagem não tem que ser meramente taxativa.

Porque mesmo os jornais, hoje em dia, no mundo, a informação tem que encontrar o seu lugar. Não podemos nos limitar a repetir aquilo que se vê nas televisões. Temos que encontrar o nosso lugar no dia seguinte, não é? Mas depois depende do tipo de jornal. Se é um jornal mais imediato, mais sensacionalista, de leitura mais ligeira ou se é um

jornal que tem que dar outra perspectiva da informação, com outra profundidade. E aí a fotografia também é importante. Nessa altura eramos assim, depois virámos completamente. Os espanhóis vieram com outra cultura e tivemos ali muitas guerras. Porquê? Primeiro porque deixou de haver editor de fotografia, zero. Isso é muito importante. Nós deixamos de ter autonomia, deixamos de ter com quem falar, com quem responder. E, no fundo, todos os outros editores é que assumiram a incumbência de tratar da parte de escolher as fotografias da edição fotográfica de cada seção, sociedade, o desporto, a política etc e isso é muito mal.

Em segundo lugar, aquilo que nos fizeram, foi uma coisa muito estranha, que até é ilegal. Eles estavam a usar... Quer dizer, primeiro, queriam-nos marcar serviços para publicidade. Qualquer jornal tem uns cadernos especiais para publicidade. Queriam que os fotógrafos fotojornalistas também fizessem esse tipo de trabalhos. Compraram uma guerra muito grande, fomos para o sindicato fazer barulho, o sindicato também não nos ligou nenhuma. Disseram: “Ah, não são sindicalizados.” E nós: “Ah, pois não...” A malta a recibos verdes não se pode sindicalizar e pagar quotas. Tivemos uma guerra muito grande. Depois iam ao arquivo do jornal geral onde estavam as fotografias produzidas, onde estavam fotografias da agenda e usavam-nas para ilustrar cadernos especiais, uma coisa perfeitamente ilegal. Houve ali muitas trapalhadas.

Depois, ao fim de muito tempo, lá voltou o editor fotográfico, que era um tipo excepcional, que era o Pedro Ferrari. Também ligado a fotógrafos, a mãe dele era fotógrafa. Um tipo excepcional. Pronto, voltamos a ter editor e as coisas estavam encarreiradas, pronto. Depois aquilo fechou... Mas mesmo em termos de grafismo, etc., nunca voltou a ser impecável. A partir, para aí, de '98, '99 até 2001... Até haver a mudança gráfica. Depois mudaram o logotipo. *O Comércio do Porto* sempre teve aquela letra gótica, não é? A partir do momento em que o mudaram foi uma nova lufada. A partir desse momento, depois aquilo ficou muito descaracterizado.

Mônica Delicato: E um momento em que você teve muita satisfação em cobrir? Uma fotografia ou uma pauta.

PEDRO GRANADEIRO: Não ia reduzir a um único momento. Ia reduzir a uma época e vários momentos em que andava muito satisfeito de fazer uma data, de cobrir durante alguns tempos acontecimentos quotidianos do Porto.

Mônica Delicato: Nada em especial, mas a própria cobertura?

PEDRO GRANADEIRO: Quer fossem da cultura, porque fazemos muitas coisas para a cultura, muitos espetáculos que aconteciam no Porto, foi uma época muito dinâmica porque aconteceu em 2001, etc. Cobri muitos eventos ligados à cultura, campanhas autárquicas, quer dizer, deu-me mais satisfação durante uma época cobrir o dia-a-dia informativo da cidade do Porto.

Mônica Delicato: E você tinha preferência em cobrir determinada área?

PEDRO GRANADEIRO: Sim. Eu era muito novo e também estava numa fase de aprendizagem. Quer dizer, não descartava nada. Não havia “*Ah, que chatice, tenho que ir fazer isto.*”. Pelo menos logo ali numa fase inicial. Até porque era um desafio, não é? Eram coisas complicadas. Cheguei a fazer o Euro 2004.

Mônica Delicato: Fez o Euro?

PEDRO GRANADEIRO: Fiz.

Mônica Delicato: O jornal não chegava a determinar qual fotojornalista cobriria determinada seção?

PEDRO GRANADEIRO: Não.

Mônica Delicato: A cobertura era geral?

PEDRO GRANADEIRO: Sim.

Mônica Delicato: Era a pauta que viesse?

PEDRO GRANADEIRO: Sim, era. Quer dizer, um outro jornal numa outra dimensão, isso faz todo o sentido, mas não se fazia muito essa distribuição. Quer dizer, podia-se fazer pontualmente, aquele gajo vai fazer isso e aquele aquilo outro. Quer dizer, se eu vou fazer o Euro, não vou estar aqui com coisas querendo esconder fatos, porque? Porque eu encaro como desafio, não, eu fui fazer o Euro poderia ter outro fotojornalista a fazer na altura mas também justamente porque tinha uma objectiva que era boa para isso, percebes? Vamos ser práticos. Mas eu gosto muito de fazer política, cultura, andar aí nas barafundas, fazer concertos, o dia-a-dia. Desporto tenho um bocado de medo, futebol entedia-me um bocadinho.

Mônica Delicato: Havia outras dificuldades do departamento fotográfico?

PEDRO GRANADEIRO: Em muito pouco tempo houve muitas mudanças, mesmo em termos físicos. Se calhar não tem muito interesse do ponto de vista jornalístico, havia

quebras, chegava lá e havia motoristas, a equipe do jornal tinham motoristas dentro da própria empresa, que os levavam aos serviços, os jornalistas todos. E tinham carros, depois no fim andávamos de táxis, não havia carros.

Quando chegámos havia uma secção só para a fotografia. Ok? Com vários computadores e nós ficávamos ao lado dos gráficos, não estávamos integrados na redação. A redação era em um andar e a parte gráfica e paginadores ficava em outro andar juntamente com a fotografia. Mas isso, havia ali um núcleo, um bunker, mas era uma coisa muito bem feita. Mas sempre tivemos uma área própria, não é?

Mônica Delicato: Sofreu algum tipo de pressão durante o seu trabalho? *Dead line* ou outro tipo de pressão?

PEDRO GRANADEIRO: Os normais. Os que são inerentes à atividade. Andar a correr...

Mônica Delicato: Fechamento.

PEDRO GRANADEIRO: Sim, nada que não faça parte que é andar de um lado para o outro.

Mônica Delicato: Sim. E os seus trabalhos eram assinados?

PEDRO GRANADEIRO: Sim, eram.

Mônica Delicato: E como você desenvolvia o sistema de arquivo de fotos?

PEDRO GRANADEIRO: Pessoal ou pelo jornal?

Mônica Delicato: No jornal.

PEDRO GRANADEIRO: Também foi mudando. Nós, só mais tarde é que tínhamos uma pessoa encarregue, também, em ligação com a agenda e com a parte administrativa do jornal de organizar o arquivo e fazer estar parte.

Mônica Delicato: Não ficava por conta de vocês?

PEDRO GRANADEIRO: No início, quando ainda havia um editor de fotografia eu nunca cheguei a fazer o fecho do jornal. Mas havia colegas só fotógrafos que trabalhavam só um bocadinho e depois ficavam a fechar o jornal ou a editar o fecho, em contacto com os vários editores, colocavam as imagens que tinham sido produzidas no dia ou iam ao arquivo, completar o resto do jornal com imagens de arquivo.

Fazer o fecho do jornal era muito importante. Mas houve uma época sem editor. Em que esse trabalho, como eu disse há pouco, incumbiu a todos os editores de cada área, isso implica ver as fotografias todas que foram feitas num dia. Implica ter que ir para um sistema de arquivo buscar fotografias antigas para ilustrar qualquer coisa. Fotografias de arquivo, etc. Fotografias mais genéricas sobre uma situação. Ou no próprio dia, não o trabalho produzido por nós, mas toda a parte do internacional, por exemplo, onde havia destaque, havia uma secção internacional. Ter que escolher as fotografias das agências, quer dizer, houve muitas fases deste trabalho. Agora, como é que eu fazia o arquivo? Epah, na altura, confesso que – culpa minha, até e de todos os fotógrafos de outros países – não estávamos alertados para isso. Nós não fazíamos as próprias legendas. A fotografia na parte digital, não fazíamos as legendas. As legendas eram só feitas pela pessoa responsável por isso. Era uma rapariga que tinha essa parte de organizar o nosso trabalho, inserir legendas e colocá-las no arquivo. Nós limitávamo-nos a escolher as nossas fotografias, digitalizá-las e editá-las. Colocá-las na pasta correspondente e dar a sugestão de qual era a nossa preferida. Tínhamos essa liberdade.

Mônica Delicato: E isso já ficava como sistema de arquivo próprio?

PEDRO GRANADEIRO: Não. Pessoal, isso é com cada um.

Mônica Delicato: O que vocês realizavam em termos de seleção, eram automaticamente para o arquivo do jornal ou não?

PEDRO GRANADEIRO: Não. Era colocado por alguém, o trabalho que era produzido no dia.

Mônica Delicato: Então não era por conta de vocês?

PEDRO GRANADEIRO: Digitalizávamos, depois a maior parte digital, colocávamos numa pasta, mas já a selecção feita por nós. E dizíamos qual era a preferida. À posteriori é que alguém colocava esse sistema no programa de arquivo do jornal.

Mônica Delicato: Como é que o Pedro reagiu ao receber a notícia do fecho do jornal?

PEDRO GRANADEIRO: Com muita tristeza. Não tanto pela situação pessoal, quer dizer...

Mônica Delicato: Foi surpresa ou não?

PEDRO GRANADEIRO: Foi. Foi surpresa. Tudo aconteceu de forma muito abrupta. Obviamente que havia muitos sinais. Havia sinais de dificuldade, de perigo, poucas

vendas. Havia muitos sinais. Mas aquilo foi muito abrupto. Foi de um dia para o outro. Devo dizer que depois na parte burocrática toda de fecho, os proprietários foram muito corretos.

Não tanto comigo, mas com muitas pessoas que trabalhavam lá há muito tempo. E havia muitas situações de falsos recibos verdes e de pessoas que trabalhavam ali, praticamente, a *full time*, que obedeciam a hierarquias, que cumpriam horários, etc., mas que não tinham contrato.

Eu fui um desses casos, mas felizmente depois fui integrado ao quadro. Curiosamente durou 12 meses e depois o jornal fechou, Mas eles foram muito corretos com muitas pessoas que não estavam, que não tinham vínculo certo, mas em termos de indemnização, foram tratados da mesma forma como quem tinha contrato. Foram muito correctos. Não há nada a apontar.

Quem foi menos correto, por exemplo, o diretor da altura. No dia em que o jornal fechou, ele não só era diretor, como exercia funções de... Fazia comentário desportivo de jogos de futebol, não é? Mas não era o relator. Fazia um comentário. E comentário de noventa minutos ou mais que dura aquilo, há sempre tempo para uns à partes. Quer de futebol, quer de outros temas. Ele não disse uma palavra sobre o fecho de um jornal centenário. Acho que aquilo ficou muito mal. Mas pronto, se calhar, foi no calor daquilo. Mas claro que fiquei muito triste, preocupado. Mas mais triste por... Não é pelo meu posto de trabalho, não é? Não era... “Ah, vou ficar sem trabalho, não sei quê...” Não, a gente desenrasca-se e desenrasquei-me logo muito bem. Fiquei triste pela cidade ter perdido um elemento muito importante.

Mônica Delicato: Foram cento e cinquenta e um anos de história...

PEDRO GRANADEIRO: Além dos cento e cinquenta e um anos... São coisas que se desfazem e depois não voltam. Também o mundo não é imutável, nada perdura para sempre, as coisas vão mudando. Agora, quando mudam... Quando as coisas decaem, quando as coisas definham, não é? Quando... É mais triste, não é? É uma parte da cidade que partiu uma história, também é associada a isso, o acervo do jornal. Mas quando eu lá cheguei, já uma parte daquilo já era historiada. É a parte histórica, a cidade do Porto tem uma burguesia muito forte, um lado comercial, o jornal estava localizado em grande edifício, tinha uma galeria de arte, não é? Teve uma integração. Era também outra época da história. Agora, convém é preservar. O espólio, o acervo, o ato histórico.

Era uma galeria de obras de arte, etc, ficou tudo perdido. Não é? Coisas muito importantes. Acho que está na Câmara de Gaia uma coisa assim mais ou menos garantida, que eu tenho informações, o arquivo do *O Comércio do Porto*.

Mônica Delicato: O arquivo, sim. E você tem conhecimento ou participou do blog que foi criado por ex-trabalhadores do jornal?

PEDRO GRANADEIRO: Tenho conhecimento e conheço algumas das pessoas. A ideia era válida.

Mônica Delicato: Eles fizeram aquilo entre 2005 a 2010, não é?

PEDRO GRANADEIRO: Sim. Mas um *blog* não chega. É bom manter as coisas vivas, etc. Havia uma ideia de uma cooperativa para tomar conta do jornal e para continuar *O Comércio do Porto*, enfim, não digo pirata, mas por outros meios. Pirata, não. A ideia era mesmo comprar o título e continuar a produção daquilo. Acho que era viável, mas um *blog* não chega, não é? Mas a ideia deles era válida. Não sei por que razões não conseguiu ir para a frente.

Mônica Delicato: E você também não participou deste *blog*?

PEDRO GRANADEIRO: Não, não participei. Tinha outras coisas.

Mônica Delicato: Você entrou, então, para o jornalismo em 2000?

PEDRO GRANADEIRO: Em 2000.

Mônica Delicato: E porquê?

PEDRO GRANADEIRO: Era uma paixão pela fotografia. Foi uma mudança do gênero...Eu sempre tive essa influência caseira, não vou desmenti-la. O meu pai era fotógrafo, sempre vivi no meio de laboratórios em casa, câmaras fotográficas... Sempre vivi o ambiente de jornais. Quando era pequeno, o meu pai levava-me para as redações dos jornais. Lembro-me de ter memórias de infância muito presentes de coisas engraçadas. Das manifestações, anos '80, coisas quentes... Sempre tive essa memória. E depois na minha casa sempre houve muitos jornais, sempre li muitos jornais... E a dada altura, também comecei, pronto, a interessar-me pela fotografia e depois nos jornais a ver coisas muito bem feitas. Não só em termos de fotojornalismo puro e duro, mas coisas muito bonitas que se faziam no Independente na altura. Coisas da altura. Aliás, muitos fotógrafos evoluíram para outras áreas.

Eu gostava muito de música e gosto, comprava sempre o Blitz. A parte de ilustrações de fotografias era sempre muito bonita, não só as internas como as externas, sempre via isso. E depois conhecia amigos meus jornalistas já mais velhos, etc. Depois foi o passa palavra, surgiu a oportunidade e aventurei-me um bocadinho. Foi um bocadinho à revelia. O meu pai não sabia, não gostava, porque eu ainda estava a estudar. Mas depois, pronto, foi uma paixão. Cá estou e não há monotonia. Há as complicações e as dificuldades, mas não há monotonia, é isso que eu gosto, principalmente.

Mônica Delicato: E como é que você observa esse momento atual do fotojornalismo? Os desafios e as perspectivas?

PEDRO GRANADEIRO: É muito complexo. Porque o desafio tecnológico está a fazer mudar tudo. A maneira como vivemos, a maneira como nos relacionamos com o mundo, a partir de agora fazemos cada vez mais através de objectos tecnológicos, não é? Computadores...

Mônica Delicato: Há pouco, citou o exemplo de um jornal americano.

PEDRO GRANADEIRO: Sim, sim.

Mônica Delicato: Onde os fotógrafos foram dispensados e os próprios jornalistas ficaram encarregados de fazer imagens também. É o chamado jornalista multimídia.

PEDRO GRANADEIRO: Não, mas esse é um conceito até já antigo.

Mônica Delicato: Sim. Acredita que o fotojornalismo está perdendo espaço?

PEDRO GRANADEIRO: Acho que está a perder espaço. Mas, pegando nesse exemplo do jornal que prescindiu dos fotojornalistas, o jornal, automaticamente, perdeu qualidade. Portanto, o jornal em papel, como estão muitos outros, está em dificuldade, está em crise. Não se substitui uma coisa por outra. Não é que eu despreze a fotografia feita, por exemplo, com um iPhone, até está num estágio muito amador. Tenho um amigo que tem uma 35 mm que é infinitamente superior ao que tínhamos há dez anos com uma câmara analógica. O jornal sai a perder porque perde muita qualidade. Agora, para onde vamos, não sei. Há grandes mudanças a ocorrer, temos que encontrar um lugar, é uma justificação que não consigo dar agora aqui em cinco minutos.

Mônica Delicato: Está bem.

PEDRO GRANADEIRO: Mas também há uma mudança de paradigma, é óbvio. Há uma mudança de paradigma, é como a rádio quando apareceu a televisão etc. Mas há

coisas que desapareceram muito. Quer dizer, hoje quase ninguém compra cds. Os jornais não vão desaparecer, a informação não vai desaparecer. Há outros meios onde vai ser definida.

E aí onde é que ganha importância a fotografia? Bem, vai ter que... Antes eramos os únicos... Ainda por cima, na altura do analógico, poucos amadores conseguiam fazer. Nós eramos praticamente imprescindíveis. Hoje em dia, por muito que haja uma máquina eficaz ou um bom fotógrafo no jornal *imperceptível*, há momentos em que hoje em dia, com a vantagem tecnológica, é inegável que há... Coisas mínimas. Um acidente. Um acidente com um camião que um camião se incendia. Aconteceu há pouco tempo. Houve um leitor esclarecido na fila de trânsito, tirou uma fotografia. Estava no momento que interessava.

Contra estas coisas, não conseguimos lutar.

Mas isso são aquelas coisas pequenas. Agora, um olhar peculiar, uma maneira de ver o mundo, outro tipo de olhar, quer dizer, continua a ser imprescindível, não é? Mas no dia-a-dia, em termos de informação, o que é que temos? Ou grandes debates ou grandes acontecimentos públicos.

Nos últimos dois dias, há a visita do Papa, um grande acontecimento público e (*imperceptível*.) Quer num caso, quer noutro, são tiradas dezenas de imagens quer por amadores, quer por profissionais de várias áreas, até. Não só de informação. Obviamente que se consegue discernir qual é... Onde é que começam as duas áreas. Onde é que está a balizar.

Agora, claro que se o Papa der um tropeção, não quero que dê, claro, que até simpatizo com ele, mas está lá um tipo com um telemóvel e for o único a captar, isso tem validade porque aquele é um momento irrepetível, não é como as imagens da câmara.

Hoje em dia, a imagem está por todo o lado, circula-nos por todo o lado. Já não somos fotojornalistas detentores, houve uma época capaz, mas hoje há muita gente a ver o mundo e até é positivo que assim seja. Agora, as publicações têm que encontrar o seu lugar, não é fácil.

Mônica Delicato: Você é sindicalizado?

PEDRO GRANADEIRO: Não. Já fui. Agora não. Sou *freelancer*.

Mônica Delicato: Ok. E qual é a formação que você acha que um fotojornalista deveria ter hoje em dia?

PEDRO GRANADEIRO: Pois, é uma boa questão. Formação técnica, formação em fotografia. Para dominar a linguagem e a ferramenta. Conhecer um bocado de história de fotografia. Depois, isso depende muito do dia-a-dia no terreno. Ver que as coisas são difíceis. Quer dizer, por um lado não é monótona, é dinâmica. Mas há muitos períodos em que é preciso uma grande dose de paciência. Dose de paciência à espera que as coisas aconteçam, dose de paciência à espera do momento importante. Há horas de paciência à espera à porta de um Tribunal ou a espera que alguém saia, uma coisa qualquer.

Mônica Delicato: Que só a prática pode trazer, não é?

PEDRO GRANADEIRO: Sim. E depois, também, naquele momento, um momento muito rápido, não falhar. Às vezes falha. E uma grande dose de paciência, porque se for uma reportagem mais desenvolvida, ter muita paciência para estar nos locais, para interagir com o meio e só na altura certa fotografar. Não é entrar... Mas isso são coisas que, enfim, também depende de cada um, do estilo de cada um. Da maneira de ser de cada um, das metas, pessoal e há uma parte que é a formação, há outra que vai aparecendo.

Mônica Delicato: E você tem alguma preferência por estilo fotográfico?

PEDRO GRANADEIRO: Procuo, mas hoje em dia é difícil ter um estilo definido. Porque depende da publicação para quem trabalhas. Não te adianta fazer uma coisa muito arte, muito *avant-garde*, diferente, porque sabes que a publicação vai publicar o óbvio.

Isso demove-te, às vezes. Também depende do trabalho. Há trabalhos em que há margem para fazer coisas diferentes. Há liberdade para fazer coisas diferentes. Há outros em que não. Depende para o órgão que está a trabalhar, se tem um estilo próprio. Às vezes não adianta estar à procura fazer diferente por fazer. Portanto, o estilo, particularmente gosto de estilos, mas hoje em dia quase não há reportagens de fundo. A reportagem propriamente dita, não é?

A reportagem, a investigação praticamente desapareceram, há muito poucas. Faz-se na televisão, que tem meios para isso. Não é? Para destacar uma ou duas ou três pessoas

para três, quatro, cinco dias, uma semana, o tempo que seja, ir investigar um artigo, uma peça. Hoje em dia, no jornalismo diário praticamente não há.

E, portanto, aí fazer outros serviços, não é que não estamos imunizados pois todos nós temos de os fazer, mas daí não dá para ir à procura de fazer um estilo peculiar, é fazer o eficaz, o óbvio, a fazer o que agradável esteticamente mas para ter algum impacto. Mas sim...

Mônica Delicato: Está bem, obrigada.

Entrevista com RICARDO MEIRELES

Fotojornalista

Mônica Delicato: Quando você entrou para trabalhar, utilizava equipamento analógico ou digital?

RICARDO MEIRELES: Usava equipamento analógico e apanhei toda a transição para o digital.

Mônica Delicato: Acompanhou essa transição. Foi nesse período?

RICARDO MEIRELES: Foi nesse período. Foi entre 2000 e 2003. Eu penso que foi com a entrada dos espanhóis, do grupo espanhol.

Mônica Delicato: Em 2001?

RICARDO MEIRELES: Em 2001, pois. Foi aí que compraram as câmaras digitais e começámos a trabalhar em digital.

Mônica Delicato: Eh, então, o próprio jornal fornecia o equipamento?

RICARDO MEIRELES: Sim, sim.

Mônica Delicato: Ou era próprio de vocês?

RICARDO MEIRELES: Na altura, nós eramos todos o *staff* do jornal e aí, o jornal fornecia o equipamento todo.

Mônica Delicato: Ah, então, aí, você trabalhava com equipamento do próprio jornal?

RICARDO MEIRELES: Do próprio jornal, sim.

Mônica Delicato: O digital?

RICARDO MEIRELES: As câmaras ainda eram muito caras e ainda não havia câmaras para toda a gente. Tínhamos que trabalhar com elas e deixá-las lá para os próximos.

Mônica Delicato: Desde quando é que você trabalha com o fotojornalismo?

RICARDO MEIRELES: Desde '98.

Mônica Delicato: Não chegou a trabalhar com preto&branco?

RICARDO MEIRELES: Não, não cheguei a trabalhar com o preto & branco.

Mônica Delicato: Mas seria como passar uma visão tua em comparação à fotografia jornalística em preto e branco e colorida, essa transição?

RICARDO MEIRELES: Eu publiquei a maior parte dos trabalhos a preto e branco. O papel de jornal era quase todo...

Mônica Delicato: Preto e branco.

RICARDO MEIRELES: Quase todo o caderno do jornal era a preto e branco.

Mônica Delicato: Certo. Mas a produção era em filme...

RICARDO MEIRELES: A produção era a cores.

Mônica Delicato: Colorido.

RICARDO MEIRELES: Sim, sim. A gente utilizava o tratamento... Isso era interessante. Nós, quando trabalhávamos, se soubéssemos para que caderno ia a reportagem, já trabalhávamos a pensar no preto e branco. Mesmo produzindo a cor. Ou seja, o suporte era a cor, o filme ou o ficheiro era a cor, mas nós já pensávamos na leitura a preto e branco. Em pormenores não é possível explicar o que é que a gente fazia, mas é no pensamento, isso vai para a preto e branco, nós já trabalhávamos os contrastes e ajustávamos o fotómetro, subjetivamente.

Mônica Delicato: Entendi. Tinha um certo cuidado em fazer o tratamento pra....

RICARDO MEIRELES: Sim. Fazer o tratamento. Mesmo durante a própria reportagem, em usar a linguagem fotográfica que se usa para o preto e branco, tem que ser mais concisa, mais clara. E, portanto, dava sempre essa possibilidade. Pensávamos sempre no preto e branco, não é? Isto vai sair a preto e branco. Trabalhávamos de uma certa forma. Usávamos um certo método para fotografar. Eu, pelo menos. Estou a falar por mim.

Mônica Delicato: Sim. E quais foram as mudanças técnicas que você encontrou no fotojornalismo com o sistema digital?

RICARDO MEIRELES: Digital? Foi tudo. Foi uma revolução. Estamos a falar do sistema digital, da captura. Ou seja, porque na captura... Só para ter uma comparação. Nós, no tempo da película, como é que fazíamos uma reportagem? Íamos fazer a reportagem, E depois nós não voltávamos para o jornal. Tínhamos que ir ao laboratório, que ficava ali a dois quilómetros de distância da redação. Eles revelavam a película,

tínhamos de esperar sempre ali uma meia hora ou quarenta minutos para revelar e voltávamos para o jornal para digitalizar. Todo esse processo, entre a reportagem e a edição do jornal foi cortado. Começou-se a ganhar muito tempo e depois o problema foi como é que esse tempo foi utilizado. Começaram a dar-nos... Em vez de termos mais tempo para fotografar ou para editar, começámos a ter mais trabalhos para fazer. Nós, no tempo da película, dificilmente podíamos ter mais de dois, três trabalhos por dia, num jornal diário, não é? Porque o processo não permitia.

Mônica Delicato: Era mais lento?

RICARDO MEIRELES: Era muito mais lento. Com o digital...

Mônica Delicato: E com o digital ganhou em velocidade?

RICARDO MEIRELES: Nós pensávamos que íamos também poder investir mais em nós para trabalharmos as imagens, mas não, encheram-nos foi de mais trabalho. Mas isso não foi só ali no jornal, foi em todo o lado.

Mônica Delicato: Aumentou o trabalho?

RICARDO MEIRELES: O próprio método se percebe que era aquele que podia ganhar tempo, não é?

Mônica Delicato: Quer dizer que teve alterações na rotina de trabalho na redação e em campo. Aumentou o trabalho e também modificou a forma de trabalho?

RICARDO MEIRELES: Claro. Por outro lado... Acho que contribuiu para aperfeiçoar o nosso trabalho de gestão.

Mônica Delicato: Ganhou em...

RICARDO MEIRELES: Sim. Ganhámos em todo o processo fotográfico, desde poder fotografar mais, não ter o limite dos trinta e seis fotogramas que tem um rolo, poder escolher mais, poder editar mais. Passou a haver muito mais edição de trabalho, muito mais opção que se tinha. Quer dizer, o processo de ver, deve estar a par disso, com o negativo nós não imprimíamos as fotografias em papel. Nós víamos na mesa de luz, tinha assim uma coisa tipo uma lupa em que metíamos o olho lá dentro e víamos o negativo, as imagens. Era um método muito mais... Como é que eu hei-de explicar? Muito mais egoísta, ou seja, é impossível a gente estar ali com outra pessoa, os dois a ver qual era a melhor fotografia. Não. Era uma coisa mais nossa, mais introspectiva. Eramos nós que escolhíamos, que a própria logística não dava para discutir as imagens.

No digital as imagens passaram a aparecer no computador, a gente faz: botão pra direita, botão pra esquerda e vai vendo com o editor, com o nosso colega, vai discutindo mais a edição do trabalho. Toda essa facilidade apareceu com o digital.

Mônica Delicato: Mais fácil trabalhar com a equipa?

RICARDO MEIRELES: Mais fácil, exato.

Mônica Delicato: E ganhou em agilidade com o tempo?

RICARDO MEIRELES: Sim. Agilidade. Apesar da agilidade do tempo não ter sido utilizada da forma correta nos jornais. Ou seja, a ideia deles, isso é compreensível da parte de um administrador de um jornal, tem aqui uma equipa de quatro fotógrafos e a trabalhar com digital ao invés de cada um fazer três trabalhos por dia, vai passar a fazer cinco. Ao invés de precisar de quatro, agora vou precisar de três. É lógico. Não está certo, obviamente, não está certo. Mas do ponto de vista do administrador, eu posso, no fundo, até compreender, no máximo.

Mônica Delicato: Certo. E, tecnicamente, também...

RICARDO MEIRELES: Tendo em conta que a qualidade, nunca foi, a partir de uma certa altura, nunca foi o principal. Houve por ali no jornal uma fase em que a qualidade ainda custou muito.

Mônica Delicato: Não era tão exigida?

RICARDO MEIRELES: Não era tão exigida. Mas isso não tem a ver com a passagem para o digital. Tem a ver com a mudança de administração do jornal, nomeadamente, com a administração espanhola. Aliás, provou-se por isso. Eles podem fazer muita coisa bem, mas não sabem fazer jornais. Tanto é que fecharam o jornal. Conseguiram fazer a proeza de fechar o jornal com cento e cinquenta anos em dois anos ou três. E isso foi por não saberem fazer jornais, tendo em conta que a qualidade não era um factor essencial.

Mônica Delicato: Mas, tecnicamente, em termos analógicos e digitais, também o sistema digital ofereceu mais opções de programas, de trabalho técnico?

RICARDO MEIRELES: Olha uma coisa. Já no tempo da película, aí uns dez anos antes ou mais, já se trabalhava no digital. Ou seja, digitalizava-se o negativo, a película, não é? A partir daí, já se era digital. Já podíamos usar Photoshop, tudo. A digitalização, aí no dobrar do século, foi a digitalização da captura da imagem, não da produção da

imagem. Porque a produção da imagem já estava digitalizada há, segundamente, há vinte anos, quinze anos, vá. Quinze anos.

Mônica Delicato: Sim, mas eu digo o equipamento, entendeu?

RICARDO MEIRELES: O equipamento.

Mônica Delicato: Ofereceu mais opções?

RICARDO MEIRELES: Opções de quê?

Mônica Delicato: De captura.

RICARDO MEIRELES: Sim, mais opções de captura. Em termos de programas...

Mônica Delicato: É.

RICARDO MEIRELES: Estamos a falar de programas. Os programas fazem parte da parte da produção. E também foi uma revolução, mas não foi nessa altura. Foi aí uns dez, quinze anos antes, em que aí, sim, tudo passou a trabalhar num ambiente digital. Agora, na captura também, claro. Mas foi isso foi o que eu expliquei antes.

Mônica Delicato: E você disse que aumentou o trabalho e o número de pautas a cobrir. Mas você acha que a fotografia digital ocupou mais espaço na produção? Tinha mais fotos no jornal ou nem por isso?

RICARDO MEIRELES: É igual.

Mônica Delicato: É? A mesma coisa?

RICARDO MEIRELES: Sim.

Mônica Delicato: E você acredita que houve um maior reconhecimento da categoria do fotojornalista diante dessas evoluções do fotojornalismo, uma vez que os profissionais tiveram que, obrigatoriamente, ir buscar mais conhecimento porque deu um saldo de analógico para digital?

RICARDO MEIRELES: Não, de todo. Ao contrário. A minha teoria é esta: nós tivemos que sim, tivemos que estudar muito mais. Nós fomos apanhados... Aliás, nós fomos apanhados num momento terrível. Aquela fase, foram muitos poucos, quer dizer, houve aquelas que preencheram todo o tempo do analógico, não é?

Houve aqueles que passaram essa fase de transição, alguns que nem continuaram. Tem ali uma fase em que houve ali uns que já tinham uma certa idade e desistiram. E houve outros que começaram já pelo digital.

Eu, somos poucos, se calhar, fomos aqueles que apanhámos as duas fases, e se calhar podemos ser um caso de estudo, realmente, nesse sentido isso é interessante. Fomos daqueles que apanhámos das duas fases e a fase de transição.

E esses que como a mim, não restava outra coisa a não ser estudar e tentar perceber o que era digital, não é?

Mônica Delicato: Se atualizar.

RICARDO MEIRELES: Fiz workshops, até em S. Paulo, estive a fazer workshops de, mas aí já estou a falar de 2006. Estive a fazer três workshops. Até foi uma viagem que fiz lá. Fiz três workshops de produção com um fotógrafo conhecidíssimo do Brasil, que é o Felício Barroso. Que é fotógrafo de moda, mas não interessa. Ele era um *beta tester*, aquelas pessoas que experimentam os programas antes de eles saírem. Era um beta tester da Vogue, e eu quis fazer um workshop com ele, exatamente de imagem, sei lá, eu, na altura, tentei aperfeiçoamento em todo o lado.

O nosso lado foi esse. Toda a gente investiu muito, mesmo até financeiramente, porque nós durante muito tempo estivemos a sustentar a investigação das marcas digitais. Nós, para comprar uma câmara, uma câmara digital custava 5 mil euros, na fase em que os fotógrafos estavam a descobrir como é que se fazia fotos digitais.

É a mesma coisa que estar a pagar um remédio, quando ele acaba de ser inventado, é muito mais caro porque se estão a pagar as patentes todas, de invenção e tudo. A nós durante muito tempo pagamos câmeras digitais de 5 mil euros. Hoje, uma câmara digital custa mil euros. Nós investimos em tudo. Fomos sugados de uma tal forma, no nosso tempo, no nosso dinheiro, no nosso mérito, em todo lado, sei lá. A banalização, como um bom exercício deste doutorando, a banalização da venda, porque a falta de exigência do crivo dos *media*, não há dinheiro para pagar grandes ordenados a pessoas... Está toda a gente a fugir do jornalismo, do jornalismo diário, principalmente. Passou a ser uma zona quase indigente do jornalismo, não é? Onde se pagava mal, começou a aparecer gente menos... Ou seja, uma câmara é barata, não se exige um curso. Começou a aparecer de tudo nestes meios. É a natureza, não tenho nada contra isso. Foi uma

evolução para pior, como é óbvio, não é? E eu tive mais que saltar fora nessa parte do jornalismo, mesmo diário.

Mônica Delicato: O que é uma boa fotografia jornalística?

RICARDO MEIRELES: Uma fotografia jornalística é, tem que, acima de tudo, informar e que não pode ser um campo de ambição do fotógrafo. Tem que pôr lá o seu talento, mas não pode deixar que o talento ou que a necessidade de mostrar esse talento ultrapasse a necessidade de informar, acho que isso resume tudo sobre o que eu acho de uma boa fotografia.

Mônica Delicato: E o que é que você tinha em atenção redobrada quando você recebia a pauta ou a agenda e diante da cobertura?

RICARDO MEIRELES: Depende da situação. Estava mais focado. Sempre garantir aquilo a que a gente chamava “chapa cinco”. Chama até hoje, a “Chapa cinco”, que é a imagem de que não vai agradar muito, mas também não vai desagradar ao editor. Depois de garantida essa imagem, poder inventar mais um bocadinho, poder criar mais um bocado.

Mônica Delicato: E ir um pouco para a criatividade?

RICARDO MEIRELES: Exatamente. Mas havia sempre a preocupação...Era um bocadinho embaraçoso para nós chegar lá com um trabalho demasiado experimental e ter uma imagem mais pura e dura do fotojornalismo.

Mônica Delicato: A base, porque era necessária, não é? Sim. Você discutia...

RICARDO MEIRELES: Isso era um bocadinho a escola do fotojornalismo do jornal *O Comércio do Porto*. No *Público* já não seria assim. Já havia muito mais liberdade para o experimentalismo, mesmo não fazendo o básico, o que incluía alguns erros.

Mônica Delicato: Então, isso dependia da linha editorial do jornal, não?

RICARDO MEIRELES: Sim. Tanto é que, agora só um à parte. O fotógrafo do *Público* dificilmente tem lugar noutra, fora daquele ambiente de criatividade porque não aprendeu a fazer isso. Trabalhar primeiro...

Mônica Delicato: A “chapa cinco”?

RICARDO MEIRELES: E depois, a partir daí...

Mônica Delicato: Entendi.

RICARDO MEIRELES: ...divagar. Esse processo é muito importante. Porque dá-nos base para trabalhar em muito mais lugares e com outras orientações.

Mônica Delicato: E você chegava a discutir previamente a agenda com os editores? Participava de reunião de agenda?

RICARDO MEIRELES: Não. Na fase em que eu estava no jornal, não.

Mônica Delicato: Quais foram os momentos mais difíceis de cobertura quando você trabalhou lá e porquê?

RICARDO MEIRELES: A queda da ponte de Entre-os-Rios. Se calhar todos que trabalharam na minha época vão responder isso. A queda da ponte não sei se sabe onde foi isso? Foi um inverno intenso, choveu cinco meses seguidos, não é? Para além de ser dramático, foi difícil em termos psicológicos e em termos físicos. Porque a chuva nos caía durante aquele trabalho de cobertura. A história toda que se conhece daqueles que se perderam e todo aquele tempo de incerteza que se avançou durante meses, foi o trabalho mais difícil que eu me lembro ter naquele jornal. Numa fase em que ainda o digital ainda não existia. Ou melhor, já existia, mas estávamos a trabalhar em película.

Mônica Delicato: E qual teve maior satisfação em fazer?

RICARDO MEIRELES: A maior satisfação...Eu lembro-me de um trabalho, não foi de todo, aquele trabalho que eu guardo, nem sei onde está esta fotografia, mas aquele prazer momentâneo foi a imagem ser publicadas, foi quando o Porto ganhou a Liga dos Campeões europeus. Foi em Sevilha. Foi a Taça Europa. Eu fui com eles. E mandei uma fotografia no fim do jogo, até na altura já era digital, aí. Mandei a fotografia e eles fizeram uma página dupla do jornal, capa e contracapa com a fotografia...Com a minha fotografia, uma coisa banal. Eu já nem me lembro em que ano é que foi essa fotografia.

Devo-a ter lá guardada. E chegou aqui... Isto num tempo em que, atenção... Nós hoje, tiramos hoje uma foto aqui, põmo-la num *blog* a qualquer altura. Eu estou a falar há oito anos, dez anos. Parece que foi há cinquenta, mas não. Foi só há dez anos, isto. Naquele tempo, a ideia de ter uma fotografia e, passado um bocado, ela estar impressa num jornal e passado horas, era uma ideia que não cabia, que ainda nos custava um bocadito, mas aquilo acontecia, mas não deixava de espantar com aquela rapidez. Então, mandar essa foto às dez da noite, em Sevilha, entrar no avião, chegar cá com a equipa e ver todos com o jornal no ar, aquilo deu assim um arrepio. (...) Mas o efeito que ela teve...O efeito histórico, num momento histórico de uma equipa com um orçamento

pequeno, ganhar a Liga dos Campeões Europeus, ver as pessoas a fazer de cartaz, de uma fotografia que foi tirada há quatro horas.

Mônica Delicato: Há poucas horas.

RICARDO MEIRELES: A milhares de quilómetros de distância. Pronto. E lembro-me de ter um prazer enorme em ver isso.

Mônica Delicato: Marcou, não é?

RICARDO MEIRELES: Marcou.

Mônica Delicato: Sim. Com certeza. E você tinha preferência em cobrir determinada área ou não? Quais eram os eventos peculiares que você cobria?

RICARDO MEIRELES: Eu gostava de trabalhar em jornalismo social. Não é a designação de jornalismo social. Isso era o que acontecia muito na parte local, na cobertura local. Cidades, bairros, pobreza, vida cotidiana.

Mônica Delicato: O cotidiano?

RICARDO MEIRELES: O cotidiano. A vida cotidiana, era essa a área onde eu mais gostava de trabalhar.

Mônica Delicato: Você gostava mais dessa área.

RICARDO MEIRELES: Depois fazia desporto, concertos. Depois nunca achei que aquilo era mais o mesmo. Não andava sempre dentro daquele tipo, não era possível criar muito. Ele se dizia mais jornal enquanto seres humanos, era isso, era esse trabalho da vida quotidiana.

Mônica Delicato: Puxava mais o lado profissional?

RICARDO MEIRELES: Puxava, não pessoal. Entrar num bairro degradado e ver pessoas viverem como bichos, tem que se perceber como é que se aborda aquilo, não é? Como é que se chega lá e traz uma câmara fotográfica. Aí é que exige muito de nós enquanto seres humanos, não é? Não só fazer qual é a exposição certa do filme para aquele momento, mas sim o momento ideal para levantar a câmara, não levantar a câmara numa altura em que possa ferir a sensibilidade de quem está ali naquele momento. É só um exemplo.

Mônica Delicato: E quais eram as maiores dificuldades do departamento fotográfico quando você trabalhou lá?

RICARDO MEIRELES: As maiores dificuldades... Fica registado: a maior dificuldade que eu encontrei lá foi o editor.

Mônica Delicato: O editor?

RICARDO MEIRELES: Sim. Foi o editor, que foi o maior entrave à evolução dos fotógrafos novos que havia lá, que ele já era um editor já com uma certa idade e com uma certa ideia pré-concebida e foi o maior entrave à nossa evolução enquanto fotógrafos.

Mônica Delicato: Porquê? Ele era muito rígido?

RICARDO MEIRELES: Era muito rígido de uma forma pouco inteligente. Eu costumava dizer que esse tipo de editor só tinha o efeito de castanheiro, que era... Nós dizíamos que o efeito castanheiro... O castanheiro é uma árvore que cresce e à volta dessa árvore não pode, dificilmente cresce alguma coisa. Toda a nossa criatividade era amputada pela ignorância desse editor. Fica registado, em alguma altura, a gente tem toda a história, não é? E essa é a história que eu experimentei, foi aquilo que na altura eu constatei e ao fim de alguns anos disponho à beira de toda a história e o percurso que cada um teve, depois. E o dele foi de desaparecer. Foi perceber que nessa fase, foi um grande entrave. E depois entraves financeiros, também, da empresa, que estava numa época difícil. A própria direção deixou de ter sensibilidade para a fotografia a partir de uma certa altura.

Eu não sei se foi pelas pessoa, era para a secção de fotografia e para a imagem. Era quase um paradoxo. Numa altura em que se começara a falar da ditadura da imagem e que a imagem era tudo e ainda hoje se diz isso da boca para fora, mas quem... Nós não... A secção fotográfica era sempre, a que representava a imagem do jornal, era sempre quase vista como uns analfabetos, como se falássemos outra língua. E falávamos, realmente, outra língua, que as direções não sabiam falar, não é? Então, eles... Tentávamos perceber que trabalhavam dentro do jornalismo e quando uma pessoa não domina, tenta fechar, e fechar sobre eles mesmos, então, os diretores não tinham essa sensibilidade para perceber o que é que, realmente, queria dizer que a imagem era tudo. Não é bom haver a ditadura da imagem, mas era uma altura em que a imagem estava a ganhar muita importância nos *media* e a tendência era ignorar isso dentro da redação. Os editores são sempre jornalistas de formação, que escrevem, não é? E não tinham formação nem académica, nem prática, para perceber o que era o fotojornalismo.

Mônica Delicato: É importante que haja harmonia nesse sentido, não é? Na equipa.

RICARDO MEIRELES: Claro, claro.

Mônica Delicato: Percepção do trabalho, a importância e valorização.

RICARDO MEIRELES: Exactamente. Não havia, porque havia desconhecimento.

Mônica Delicato: E você sofreu algum tipo de pressão no jornal?

RICARDO MEIRELES: Sim.

Mônica Delicato: *Dead line* ou pressão...

RICARDO MEIRELES: *Dead line* era todos os dias, faz parte do jornalismo diário, não é? Sim. Havia...Eram publicadas as imagens, no tempo da película, que a gente não percebia como é que conseguíamos fazer aquilo. Por exemplo, estava a fotografar um jogo às dez da noite e o jornal fechava às onze e a gente tinha que sair do jogo nos primeiros vinte minutos. Ir revelar a película e digitalizar e aquilo às onze da noite... O tempo do filme, já estava na maquete do jornal. Era uma coisa que nós tínhamos que fazer.

Mônica Delicato: E você tinha preferência por algum estilo fotográfico ou nem por isso?

RICARDO MEIRELES: Todos nós tínhamos um certo estilo. Agora...

Mônica Delicato: Tinha preferência por algum?

RICARDO MEIRELES: Eu não conheço nenhuma nomenclatura de estilos fotográficos no fotojornalismo. Agora, que cada um tinha a sua forma de abordagem de fotografia e à cor e os contrastes, cada fotógrafo tinha isso.

Mônica Delicato: Seria mais o estilo de fotografia, não é?

RICARDO MEIRELES: Tinha o estilo de fotografia.

Mônica Delicato: E os seus trabalhos eram assinados?

RICARDO MEIRELES: Sim. Exceto numa altura em que eu exigi que não fossem, proibi de serem assinados porque as imagens eram, com a entrada daquele grupo espanhol, só para ir registrando, as maquetas começaram a ser rígidas nos jornais. Isso metia impressão, e antes fazíamos uma página, essas páginas eram feitas... Nós tínhamos uma imagem com este formato, certo? E a página era desenhada a partir...

Punha-se a fotografia aqui e a partir daqui desenhava-se as colunas... Era um método mais lento, mas fazia-se assim. A partir da altura em que os *layouts* passaram a ser fixos, nós tínhamos uma imagem e este buraco para preencher. Este buraco, geralmente, não sei porque, o formato deste espaço, nunca era o formato da...

Mônica Delicato: Da fotografia?

RICARDO MEIRELES: Da fotografia. Isto, por estupidez de quem criou o *layout* naquela altura. A partir da altura em que eu começava a ver caras cortadas a meio e imagens sem qualquer rigor, perdeu-se... Ah, houve uma altura em que deixou de haver editor fotográfico. No fim, mais para o fim. Tanto, que para acontecer isso... Este trabalho... Este trabalho não é o meu. O meu trabalho era isto. Então, se não era isto, eu não posso, não pode aparecer uma foto destas assinada com o meu nome. A pessoa que vai ficar manchada, sou eu. A partir de hoje, não assinam o meu nome.

Mônica Delicato: Até uma pergunta que saltei sem querer.

RICARDO MEIRELES: Sim.

Mônica Delicato: Como é que você entende a manipulação na fotografia a nível técnico? E você está falando num ponto interessante, porque você costumava valer-se dessas opções para obter melhores resultados? Como tratamento, ajuste de exposição no produto final?

RICARDO MEIRELES: Sim. Sim. Para ter melhores resultados...

Mônica Delicato: Mas não admitia que fizessem uma alteração, uma manipulação a nível...

RICARDO MEIRELES: A nível de corte de imagem não.

Mônica Delicato: Não, não é?

RICARDO MEIRELES: Não, mas, eu posso reenquadrar.

Mônica Delicato: Certo.

RICARDO MEIRELES: Enquanto autor. Ou mesmo o próprio editor, se for um editor fotográfico, sempre teve autorização para cortar as nossas imagens.

Mônica Delicato: Certo.

RICARDO MEIRELES: A imagem entrar numa pasta, ia parar às mãos do jornalista normal, que não tinha qualquer sensibilidade, nem conhecimento técnico, simplesmente

era arrastar a imagem para ali. E ela tinha que ficar como ela ia para a página. Não é? Ou seja...

Mônica Delicato: Então, a sua exigência de não assinar, era porque não havia um rigor...

RICARDO MEIRELES: Porque não havia um tratamento profissional nessa área.

Mônica Delicato: Ah... Certo.

RICARDO MEIRELES: Até podia haver um jornalista ou outro que até tivesse uma certa sensibilidade. Tentava arranjar aqui, redesenhar a página... Só que isso era um trabalho que dava uma trabalhadeira fazer isso e no jornal diário era quase impossível... Tecnicamente, isso, eu acho que toda, mas isso não é manipulação, é reajuste de imagem.

Manipular é ter aqui três pessoas e eu até gostava que isto, em vez de três tivesse dez pessoas e faço um copy paste e faço uma clonagem, e punha qui dez pessoas. Por exemplo.

Isso é aquela história da guerra do Iraque em que havia uma primeira imagem só com um bocadinho de fumo e o fotógrafo clonou o fumo para parecer que foi uma grande bomba, isso aconteceu. Isso é óbvio que é reprovável, é impensável acontecer.

Agora, ter uma imagem que a pessoa fotografava, por um azar, que nós não somos perfeitos, falhámos dois pontos de exposição e a cara da pessoa ficou mais escura. Mas nós, se com o Photoshop, conseguimos abrir um bocadinho, com mais luz à cara da pessoa e escurecer atrás para, aquilo que a gente quer, a atenção que a gente quer na imagem é na pessoa e não na paisagem que estava mais bem iluminada, não há um desvio. Porque? Estamos a escurecer aqui e a aqui e a clarear aqui para quê? Estamos a conduzir a atenção do leitor para aquilo que interessa. É uma manipulação? É.

Mônica Delicato: Mas ela respeita a ética.

RICARDO MEIRELES: Respeita a ética, exactamente. Esses limites estão perfeitamente definidos.

Nunca me apareceu um caso em que eu tivesse que pensar. Não, isto não... Estou com dúvidas em relação a isto, será que posso fazer? Nunca apareceu. Uma coisa é clonar ou acrescentar ou retirar. Uma história é capaz de ser interessante para isto.

Havia um jogo de futebol que, pelos vistos, estava muito pobre em fotografias e houve um lance de canto em que os jogadores voaram todos sobre a bola. E havia vários jornais a fotografarem. Todos na mesma posição, praticamente, estavam todos juntos.

E isto foi no... Foi no *JN* e no *Público*. No *JN* apareceram os jogadores todos a voar e uma bola. E no *Público* apareceu a mesma imagem, que era o mesmo exato momento, milionésimos de segundo de diferença, se houvesse, mas sem bola. Ou seja, alguém fez batota e ninguém faz batota para tirar a bola; faz batota para acrescentar a bola. E depois mais tarde percebeu-se que o *JN* colou uma bola lá. Porquê? Isto é a tal coisa...

Mônica Delicato: Isso é manipulação.

RICARDO MEIRELES: Manipulação pura. Isto é condenável. Isto é muito condenável. Se bem que no tempo da película, nos jornais mais antigos ainda se consegue, se calhar, lá nos arquivos, descobrir. Havia umas bolinhas recortadas do negativo para quando não houvesse bola nas películas, eles punham aquilo lá em cima. Faziam manipulação, mas não era virtual. Era, colavam mesmo lá aquilo, imprimiam a fotografia com aquela bola. Era no tempo em que os fotógrafos dos jornais não tinham, sequer, carteira profissional. Não tinham rigor por nada. Isto é manipulação. O *Público*, que é o jornal que dá mais abertura, aceitou uma fotografia sem bola. Porque não uma fotografia sem bola? Percebe-se que é um jogo de futebol na mesma.

Mônica Delicato: E era real.

RICARDO MEIRELES: É bonita. Os jogadores estão todos a voar...É bonita, se tivesse bola, melhor. Mas porque não uma fotografia sem bola? E fizeram primeira página. O *JN*, como não conseguiu, a imagem não era tão abrangente, quis pôr uma bola. Agora, isto era interessante procurar...Não faço ideia. Isto foi entre 2000 e 2004... É interessantíssimo.

Mônica Delicato: E como é que você desenvolvia o sistema de arquivo de fotos?

RICARDO MEIRELES: Eu tinha o meu sistema de arquivo. No tempo da película, o jornal *O Comércio do Porto* teria, certamente, a seção de arquivo mais competente de todos os jornais que havia, mundiais.

Mônica Delicato: Ah sim?

RICARDO MEIRELES: Sim. Ainda hoje, graças a essa época em que havia... Eu estive lá em duas épocas. Numa época em que havia muito dinheiro, em que eu entrei.

Entrei com um salário melhor do que qualquer jornalista tem hoje. A minha mulher hoje trabalha no *Jornal de Notícias* e não ganha mal, mas ganha tanto como eu ganhei em 2000 quando entrei para lá. Eu entrei lá a ganhar € 1.500,00 (mil e quinhentos euros). É óbvio que o jornal tinha que fechar naquela altura, não é? Estou falar de há dez anos.

Portanto, isto para dizer o quê? Houve uma altura com muito dinheiro e houve uma altura...Na altura em que havia meios para gastar, o jornal tinha duas pessoas a trabalhar no arquivo. A gente chegava, deixava os negativos, identificava o que era e eles tratavam do resto.

Tínhamos aquilo em pastinhas com o nosso nome. E quando o jornal fechou, houve uma lei bendita que nos protegeu de que todo o arquivo era nosso. Eu tenho em minha casa tenho esse arquivo de trabalho todo em pastinhas com ficheirozinhos para procurar. A partir daí, quando saí de lá, nunca mais tive um arquivo organizado, não é? Naqueles cinco anos, tive.

Mônica Delicato: Você estava em 2005 como *freelancer*?

RICARDO MEIRELES: Sim, depois comecei a trabalhar com a Sábado.

Mônica Delicato: Você estava no quadro até um pouco antes. Depois saiu do quadro, mas continuou como *freelancer*, não foi?

RICARDO MEIRELES: Exactamente.

Mônica Delicato: Como é que reagiu ao receber a notícia do fecho do jornal? Mesmo como *freelancer*?

RICARDO MEIRELES: Reagi com pragmatismo. Havia muita gente ali naquela redação que pensava que aquele jornal nunca poderia fechar porque era uma instituição. Aquele jornal, se tivesse tipo menos três anos, se, em vez 151, tivesse desaparecido com 148, ainda ficava muito mais bem visto no panorama do jornalismo português. Os últimos três anos foram, para nós, o pior jornal. Para além de lhe terem mudado o cabeçalho, foi uma coisa horrível. O jornal teve durante cento e quarenta anos um cabeçalho com um certo design, aquele design da letra de Imprensa. Nos últimos três anos alterou. Nem o *Washington Post* nem o *New York Times*, que usam, que são jornais de sucesso, têm o mesmo cabeçalho há cem anos. A partir da altura que fizeram essa mudança... Isso foi um exemplo, da parte gráfica.

Na parte de mudança de direção, mudança de jornalística, mudança de ética, de qualquer forma, se o jornal tivesse tido menos três anos, teria ficado muito mais bem visto no panorama jornalístico português. Também a nível de fotojornalismo. Passou a ser muito menos exigente. Só por isso.

Mônica Delicato: Você tomou conhecimento de um *blog* que foi criado na altura por ex-funcionários que trabalharam lá?

RICARDO MEIRELES: Sim, participei, fiz um *post*.

Mônica Delicato: Ah, fez um *post*?

RICARDO MEIRELES: Sim, lembro-me de ter feito. Pus uma foto de uma ave a voar, assim, livremente. Quase como uma mensagem: “vocês têm a vida, esqueçam isso”. Tinham gente com 20 e tal anos: “ai, que a nossa casa vai fechar”... Ah pá, o mundo pela frente. Epah, façam-se à vida, viagem, andem solto! Agora, não percebo, uma pessoa de quarenta e cinco, cinquenta anos, é tão pouco...(...) Não fazia sentido aquela choraminguice por causa, acha...Realmente, havia gente que estava a precisar daquele dinheiro e eu também preciso, mas e o resto? Estávamos mesmo na altura em que a crise do jornalismo já existia, mas não era tão grande como é hoje, não é? Eu arranjei trabalho, a partir daí fui sempre *freelancer*, não é?

Mônica Delicato: Você entrou para o jornalismo porquê?

RICARDO MEIRELES: Eu tirei o curso de jornalismo. Mas não aprendi a fotografar no curso de jornalismo.

Mônica Delicato: Ah não?!

RICARDO MEIRELES: Não.

Mônica Delicato: Não tinha disciplina de fotografia?

RICARDO MEIRELES: Não, não tinha disciplina de fotografia. Eu sou um autodidata da fotografia. O que aprendi muito lá foi ética de jornalismo. É isso que precisa num curso de jornalismo. E quando eu comecei a conviver com, isso não só no jornal *O Comércio do Porto*, e localiza-se uma série de pessoas, e quando comecei a trabalhar na área é que percebi a diferença entre o que era ser fotógrafo e ter tido um curso de jornalismo e o que era ser um fotógrafo e ter um curso só de fotografia. Eu vinha com os princípios éticos todos na bagagem e a maior parte de quem vinha de

outros cursos foi adquirindo esses princípios éticos ou não... ou simplesmente não adquiriu, não é?

Mônica Delicato: É a importante a formação?

RICARDO MEIRELES: A formação é importante. Mesmo, eu dou como muito (...) de ter frequentado aquele curso e ter quase concluído, mesmo de nunca ter aprendido a disparar uma câmara fotográfica, apesar de ter a cadeira de fotojornalismo um ano, com questões teóricas, aprendi a história sobre o fotojornalismo etc, o nosso professor era o nosso professor porque não era fotógrafo. Ele era o José Manuel Simões e tanto que depois foi viver para o Brasil, que fez uma monografia sobre a Magnum, que era uma agência. Não é nessa cadeira que ele desenhava sobre o fotojornalismo sobre a Magnum, só, mas eu fui a saber da Magnum toda de trás para a frente.

Mônica Delicato: Como é que você observa o momento atual do fotojornalismo? Os desafios e as perspectivas?

RICARDO MEIRELES: Neste momento o fotojornalismo existe, é uma raridade. Pode-se chamar fotojornalismo a tudo. O jornal publica imagens no jornal, há fotojornalismo, mas não tem os mesmos critérios que tinham há dez anos atrás. Não é dada a mesma liberdade. Nem é a de criação, a mesma liberdade de criação aos fotojornalistas hoje que era dada há dez anos atrás. Eu acho que isto vai haver uma tendência para se fundir. Essa tendência vai chegar aos grandes meios de fundir a atividade de quem escreve e quem fotografa e um fotojornalista só, vai ser, vai existir apenas nas edições mais premium...

Mônica Delicato: Especiais?

RICARDO MEIRELES: Especiais, nos trabalhos de fundo. O que não deixa de ser uma boa notícia. Eu, para mim, eu achei sempre ao contrário da maior parte dos meus colegas, que achavam que deviam fazer tudo... Achavam inconcebível alguém que não fosse fotojornalista publicar uma fotografia. Sei lá, um jornalista que passasse para o *iPhone* e tirasse foto de um acidente, não devia ser publicada. Eu acho que devia ser publicada e deviam publicar mais fotografias, ainda, de coisas que são pouco interessantes para nós e que se pode ver, para nos dar mais espaço para fazer, se nos libertar para fazer grandes reportagens, deixa aí o pessoal que escreve fazer a foto do acidente ou do buraco da rua, ou seja, deixa acontecer, neste momento pode haver confusão.

Mônica Delicato: Até o próprio mercado...

RICARDO MEIRELES: Os jornais, na minha previsão, vão passar a ter um, dois fotógrafos no quadro, que somos nós, (...) para fazer os trabalhos de fundo e o resto vai ser feito por um novo tipo de operador que vai aparecer, que já existe, praticamente, que é o jornalista que escreve e fotografa.

Mônica Delicato: Você é sindicalizado?

RICARDO MEIRELES: Não. Deixei de ser a partir da altura que me tornei *freelancer*... Quando me tornei *freelancer* abri uma empresa. Era mais, em termos fiscais era mais... Não fazia sentido. Eu era funcionário e dono da empresa ao mesmo tempo, não é? Não fazia sentido eu ser sindicalizado. Nem eles teriam qualquer apoio para me dar. Mas tenho o maior respeito. A minha esposa foi delegada sindical, tenho o maior respeito pelo trabalho dessa gente.

E respeito. A maior parte dos jornalistas hoje tem tendência para desdenhar. Eu acho que essa gente tem o seu papel a cumprir e tem que o cumprir, se não isso era... E muito devo a eles, que me ajudaram numa altura em que eu não era sindicalizado e eles ajudaram-me na mesma, naquela fase dos despedimentos. Portanto, tenho todo o respeito por eles. Sejam eles quem forem.

Mônica Delicato: E você já até citou, mas na sua opinião, qual é a formação que o fotojornalista deve ter hoje para iniciar no mercado de trabalho?

RICARDO MEIRELES: Acho que ainda não acontece. Os cursos de Comunicação Social não têm curso de fotojornalismo. Não há grande mercado para assimilar isso portanto não adianta ter. Não sendo uma área em que haja número suficiente de pessoas para absorver, formando de um curso, eu acho que é essencial, mais do que um curso de fotografia, entrar num curso de Comunicação Social, de Jornalismo. Ver o que é o jornalista enquanto pessoa, porque sejamos claros, aprender a fotografar, a primeira exposição, ou mudar uma objetiva, se fechar-se três meses num curso barato, qualquer um aprende a fotografar. O resto, fazer o ser humano suficiente para usar essa máquina e fotografar e não usar aquilo como uma arma, usar aqui mal, não é? Isso é que demora mais tempo. E para isso é preciso tirar um curso de jornalismo. Trata a ética, trata abordagem dos temas, trata de hierarquizar a informação, no fim, três anos a aprender a fotografar, a aprender a trabalhar com... há cursos aí com quatro anos... Quatro anos

num curso a aprender fotografia?! A fazer o quê quatro anos? De manhã à noite?! Para quê? É muita coisa, é muita coisa.

Mônica Delicato: Está bem.

RICARDO MEIRELES: Tecnicamente é muita coisa.

Mônica Delicato: Gostaria de colocar mais alguma coisa a respeito do jornal?

RICARDO MEIRELES: Acho que já falei muito.

Mônica Delicato: Muito obrigada pela entrevista.

RICARDO MEIRELES: De nada.

Mônica Delicato: Está bem?

RICARDO MEIRELES: A gente pensa que tem pouco para dizer sobre isto, mas depois começa-se a lembrar das coisas e...

Mônica Delicato: É verdade. Muito obrigada

Apêndice 27: Transcrição de entrevista com Onofre Varela

Entrevista com Onofre Varela

Chargista

Mônica Delicato: Trabalhou em dois momentos no jornal *O Comércio do Porto*, poderia nos relatar esta experiência?

ONOFRE VARELA: Num primeiro momento estive como diretor gráfico numa empresa paralela ao jornal *O Comércio do Porto*, que era a empresa Novos Meios, dedicada ao campo da edição e da publicidade e nesse contexto fui diretor gráfico da revista Encontro, *O Comércio do Porto* foi o primeiro jornal do Porto, e se calhar a nível nacional, a ter uma revista de fim-de-semana.

Porque até aí os jornais tinham um suplemento, o *Jornal de Notícias* tinha um suplemento, editado no próprio papel de jornal, no corpo do jornal, que eram umas páginas que depois se dobravam em quatro e faziam um suplementozinho de fim-de-semana.

O Comércio do Porto foi de facto o primeiro jornal, pelo menos no Porto, e eu presumo que foi a nível nacional, a ter uma revista de fim-de-semana. Eu fui diretor gráfico dessa revista Encontros, e dirigi-a durante um ano, que foi o tempo que eu estive à frente do grafismo da Novos Meios, depois saí da Novos Meios e regressei novamente ao *Jornal de Notícias* onde estava antes.

E depois já de ser reformado, portanto uns 10 anos depois após a minha reforma do *Jornal de Notícias*, passei a colaborar com *O Comércio do Porto*, quando eles já pertenciam a uma empresa espanhola, com um *cartoon* diário que era publicado na última página com o título “Bitaites e Basófias”.

Para além disso, publicava também na página de opinião alguns textos e alguns *cartoons*, senão todas as semanas, pelo menos de 15 em 15 dias, embora não fosse muito normal a publicação semanal, mas durante muito tempo, a página de opinião contou também com desenhos meus.

Mônica Delicato: A nível editorial, a suprir...

ONOFRE VARELA: Sim, a crítica social através do desenho.

Mônica Delicato: Acredita que o fotojornalismo pode exercer alguma influência no trabalho criativo da caricatura, da charge? Ou até que ponto tem alguma coisa a ver?

ONOFRE VARELA: O fotojornalismo é importantíssimo num jornal. Cada vez o jornal é mais visual do que literário, de maneira que as pessoas comem muito mais com os olhos do que com a leitura do texto, há aquela célebre frase “Uma fotografia vale por mil palavras”, não é?

E eu muitas vezes quando trabalhei no jornal *O Primeiro de Janeiro*, muitas vezes eu illustrei cadernos, um caderno chamado Regiões. Todas as semanas esse caderno dedicava a um estudo de uma região económica, turístico, etc... industrial e tal e o colega repórter fotográfico deslocava-se lá e fazia a reportagem fotográfica que tinha a fazer e eu, habitualmente, aproveitava uma das fotografias do camarada repórter fotográfico, para, com base nela, fazer um desenho para a primeira página.

Mônica Delicato: Sim, então tem também esse elo, não é?

ONOFRE VARELA: Sim, de ilustração, e socorrendo-me muitas vezes de fotografia dos camaradas repórteres fotográficos.

Mônica Delicato: Acredita que a charge e a caricatura foram preteridas ao longo do tempo em função da evolução da área do fotojornalismo ou não?

ONOFRE VARELA: Não, não tanto quanto... Não tem relação com o fotojornalismo.

Mônica Delicato: Porque a charge vem antes do fotojornalismo, não é?

ONOFRE VARELA: A charge vem antes.

Mônica Delicato: O desenho, a caricatura...?

ONOFRE VARELA: Neste momento está a acontecer um fenómeno muito interessante na imprensa portuguesa, houve tempos, e concretamente imediatamente a seguir à Revolução do 25 de Abril que os jornais reclamavam a presença nas suas páginas de caricaturistas, de cartoonistas e com o tempo a coisa foi-se esbatendo.

Houve uma altura em que os cartoonistas que colaboravam com os grandes jornais retiravam chorudos ordenados, pagavam-se muito bem pelo trabalho.

E isso caiu e agora digo eu, parece-me que depois da imprensa deixar de pertencer a famílias, como por exemplo *O Primeiro de Janeiro*, pertencia à família Pinto de Azevedo, o *Jornal de Notícias* não pertencia a uma família mas havia o Sr. Manuel

Pacheco de Miranda, que era o diretor por excelência, era o espírito, era o rosto, era a alma, era o sangue, era os nervos, era tudo no *Jornal de Notícias*, depois dessas pessoas se retirarem da cena jornalística, e quando os jornais começaram a pertencer cada vez mais a empresas detentoras de vários títulos, o jornal passou mais a servir uma classe económica do que o público português. E nesse caso, quando uma classe económica é servida pelos jornais a caricatura e o *cartoon* não lhe interessa.

Mônica Delicato: Porque é crítico?

ONOFRE VARELA: É crítico do sistema económico, de todos os sistemas económicos, religioso e político, de todos os sistemas.

Mônica Delicato: É crítica pura?

ONOFRE VARELA: É crítica da sociedade. E então os donos dos jornais passam a não não ver com bons olhos. E parece-me que esse fenómeno estabeleceu-se em Portugal já há vários anos e está cada vez mais forte.

Mônica Delicato: Quer dizer que teve um tempo mais áureo? Da caricatura e da charge?

ONOFRE VARELA: Teve um tempo mais áureo, teve, a crítica social teve um tempo mais áureo do que antes. É fundamental que os jornais tenham esta crítica.

Mônica Delicato: Pois então é lamentável essa observação, não é?

ONOFRE VARELA: Os donos do dinheiro são os donos da informação e quando isto acontece é a desgraça total para um país.

Mônica Delicato: Durante o percurso profissional, deparou-se com a responsabilidade de segurar uma edição do jornal, exclusivamente com a charge ou alguma matéria, algum assunto, no que diz respeito à imagem, como suporte jornalístico e, por consequência, substituindo a fotografia jornalística?

ONOFRE VARELA: Muitas vezes eu fui confrontado com este problema: havia uma notícia, estava paginada, isto ainda no tempo em que os jornais eram feitos a chumbo, no tempo do chumbo ainda não havia computação gráfica, quando se estabeleceu a computação gráfica nos jornais, mudar uma página é tão simples como fazer uma sandes de fiambre, é só cortar o pão e meter o fiambre lá dentro...

Mônica Delicato: Claro. Mas dantes era mais trabalhoso.

ONOFRE VARELA: Mas dantes era mais complicado, quando havia a rama cheia de chumbo com os caracteres todos feitos em linotype, transformar à última da hora uma página não era muito fácil e era moroso, demorava tempo.

E então havia a notícia que já estava paginada e o repórter fotográfico que tinha saído para cumprir vários serviços, entre os quais reportagem fotográfica dessa notícia que já estava paginada, e quando regressava apresentava as fotografias e a fotografia ia tapar o buraco que estava lá à espera.

Acontecia muitas vezes que o repórter fotográfico chegava e dizia “Eu não tive tempo de ir a esse serviço.” ou “Fui mas não deu para fazer fotografia.” qualquer coisa assim, então à última da hora chamavam-me: “Olha, é preciso tapar este buraco.”. Eu tinha que ler rapidamente a notícia e rapidamente também parir um desenho para ilustrar aquele texto.

E muitas vezes isto me aconteceu e ia para casa com uma consciência de que a solução que eu encontrei não era a melhor mas foi a possível no tempo proposto. E depois a caminho de casa tinha outra ideia mas já não ia a tempo de a substituir e no dia seguinte chegava ao jornal, pegava no jornal e dizia “Bolas, está aqui um mau trabalho, podia tê-lo feito melhor se tivesse mais tempo para pensar.”.

Mônica Delicato: Muito autocrítico?

Sr. Onofre Varela: Muito, muito. Constantemente a criticar-me.

Mônica Delicato: Sim. E acredita que hoje o espaço seja mais comprometido em relação à crítica?

ONOFRE VARELA: Está, está. A Imprensa está comprometida com a economia e com a política. Com a política, vamos lá a ver, não com a política nos termos da política como ciência dos homens se governarem uns aos outros, mas no pior que a política tem. A Imprensa está muito apostada em defender algumas ideias políticas em detrimento doutras e isso não me parece saudável para uma imprensa plural e livre. Aliás, a imprensa livre cada vez é menos livre.

Estou a lembrar-me duma coisa que me aconteceu quando trabalhei no *Jornal de Notícias*. Fui contactado por um amigo meu que tinha um caso para comunicar aos jornais e a única pessoa que ele conhecia que trabalhava num jornal era eu, ligou para mim e então contou-me o caso, ele estava aflito, tinha um sobrinho que se tinha metido

no caminho da droga e depois entrou numa instituição aqui nos arredores do Porto para fazer uma cura e tal e ao fim de uma semana morreu, presume-se que com uma overdose ou com um excesso de tratamento e foi fatal.

O tio do moço quis saber as causas da morte do sobrinho e não lhe deram acesso a informação alguma, não lhe deram acesso à autópsia e ele, à porta da instituição, barafustou e disse que ia para os jornais contar o caso.

E nesse sentido telefonou-me, eu tomei nota do acontecimento, transmiti ao colega redator que tinha a responsabilidade do Grande Porto, que tratava desses casos e forneci-lhe o contacto da pessoa que me ligou e da instituição em causa para ele falar com os dois.

Dois dias depois, esse colega veio ter comigo com uma cópia de uma carta e disse-me :“Lê isto.”, e eu li. Era uma carta do administrador da empresa dirigida ao diretor, portanto o administrador estava em Lisboa, uma carta do administrador dirigida ao diretor para fazer uma reportagem urgente a enaltecer as qualidades daquela empresa que matou o rapaz. E o camarada jornalista perguntava-me: “E agora o que é que eu faço? Faço a notícia da morte do sobrinho do teu amigo ou faço o que o patrão manda?”. Portanto, quando a Imprensa chega aqui, acabou-se a Imprensa.

Mônica Delicato: É complicado. É verdade. Chegou a trabalhar também com texto?

ONOFRE VARELA: Sim, sim.

Mônica Delicato: Não ficou limitado à charge?

ONOFRE VARELA: Não, não.

Mônica Delicato: Entrou para a linha de artigos?

ONOFRE VARELA: Exacto. Uma das coisas que eu gosto de fazer é escrever, quando entrei nos jornais comecei logo por propor aos, aliás, eu entrei nos jornais não como chargista, eu entrei como maquetista gráfico. Entrei nos jornais, no *O Primeiro de Janeiro* com uma avença, ia lá uma hora por dia, ao fim do dia, fazer a maqueta da primeira página, o aspecto gráfico da primeira página.

Mônica Delicato: Diagramador?

ONOFRE VARELA: Exactamente, eu diagramava a primeira página para arrumar, dum modo mais estético.

Mônica Delicato: E qual era o sistema de impressão?

ONOFRE VARELA: Era o sistema de chumbo, o sistema antigo.

Mônica Delicato: Não era offset?

ONOFRE VARELA: Não, não era offset. Foi muito antes do offset. Isto foi no início, nos fins da década de 70.

E comecei a colaborar com o jornal *O Primeiro de Janeiro*, em 1970, por aí. Escrevi uma carta ao diretor e proprietário a propor-me como colaborador e ele respondeu-me positivamente e comecei a fazer trabalhos sazonais para as páginas de férias que saíam entre 15 de Julho e 15 de Setembro. Eu fiz vários passatempos, anedotas ilustradas e foi por aí que eu comecei a minha colaboração na imprensa do Porto, do Portugal continental.

Porque antes disso colaborei em Angola, quando cumpri o serviço militar, colaborei com uma revista que havia em Luanda, a revista *Notícia*, onde fiz banda desenhada para um suplemento infantil O Pica-pau.

Portanto essa foi a minha estreia na Imprensa, foi em Angola em 1966. E depois na década de 70, antes do 25 de Abril comecei, portanto antes de 74...Olhe recordo-me que foi na passagem do ano de 69 para 70, não, na passagem de ano de 70 para 71 fiz uma página a cores, era a última página do suplemento de Ano Novo do *O Primeiro de Janeiro*. Foi o meu primeiro grande trabalho no jornal que eu nem dormi essa noite, à espera da manhã para sair para comprar o jornal para ver o meu trabalho. Era uma página inteira de charge e cumpria-se um aniversário, o aniversário do *O Primeiro de Janeiro* historicamente é no dia 1º de Dezembro mas porque...há uma história qualquer ligada a isso que eu agora não sei alinhava-la em condições, o jornal passou a chamar-se *O Primeiro de Janeiro* porque foi um manifesto do *O Primeiro de Janeiro*, do tempo da monarquia e então o termo *O Primeiro de Janeiro* passou a funcionar como título do jornal, embora tenha nascido dia 1º de Dezembro.

E então no *O Primeiro de Janeiro*, cumpria-se o aniversário de jornal, pelo menos o aniversário do título e então no dia 1º de Janeiro de 1971 havia o suplemento de aniversário que tinha na última página bonecos meus, a última página era toda feita com bonecos meus e recordo-me que assim foi porque eu casei em 69, a minha filha nasceu em 70 e eu fiz uma fotografia da minha filha bebé ao lado da página do desenho que ela era do tamanho da página...Portanto lembro-me, ela agora tem 42 anos...

Mônica Delicato: E foi nessa época que começou também a colaborar com texto?

ONOFRE VARELA: Não, com texto só quando entrei no quadro, quando entrei... Não foi bem quando entrei no quadro, foi quando entrei porque aí eu tinha uma colaboração sazonal, quando comecei a colaborar todos os dias a ir lá fazer a primeira página, então eu ia lá fazer só o boneco da primeira página, fazer a maquete, o arranjo gráfico das notícias da primeira página, mas como gostava de jornais ia ficar por lá a acompanhar os colegas jornalistas até à impressão, e então comecei a empenhar-me no processo da fabricação do jornal, da Redacção...

Porque eu trabalhava na Redacção e comecei a propor ao Chefe de Redacção e ao diretor alguns textos. Lembro-me que um deles, na altura eu trabalhava numa agência publicitária aqui em Sá da Bandeira, e um dia assisti, isto foi em 75, na altura em que tinha acontecido o 25 de Abril há pouco tempo e havia uma grande fuga de portugueses das colónias de África, os chamados retornados, e um dia na agência publicitária onde trabalhava tínhamos um porteiro...E um dia assisti a uma coisa assim: uma senhora muito loira, muito fogaosa, entra no edifício e pergunta...já não sei bem por quem, e eu informei, eu é que estava à porta, estava a entrar ou a sair nesse momento e informei-a que eu não sabia se a pessoa que ela procurava vivia ali, era um prédio de seis andares com residências, o único espaço que não era residência era o 5º andar, onde funcionava a agência de publicidade.

Disse: “Olhe eu não sei se essa pessoa vive aqui mas olhe também hoje, hoje também não pode perguntar ao porteiro que o porteiro está de férias.” e a senhora. escandalizou-se: “O porteiro de férias? Nunca em Moçambique eu vi um porteiro de férias, era o que faltava.”. Eu fiquei danado com aquilo e escrevi um texto a contar isto e cheguei ao jornal contei a história e mostrei o texto, e foi aproveitado e foi publicado como Crónica da Cidade.

Onde eu dizia que o porteiro, eu conhecia-o, que ele era reformado da indústria têxtil, tinha sido, por coincidência, mestre da minha mulher, que tinha sido tecedeira na fábrica onde ele trabalhou e como tinha uma magra reforma não conseguia viver com ela, aceitou o trabalho de porteiro naquela empresa e naquela altura estava de férias, o que é normal para quem trabalha, não é?

Mônica Delicato: Claro, é um direito.

ONOFRE VARELA: E então eu contava essa história, não é? Contava a história do senhor tecelão que trabalhava para além da idade porque precisava de se governar, tinha direito a férias e a senhora que veio lá habituada, se calhar da África do Sul, vizinha de Moçambique onde havia o apartheid, onde o porteiro era negro e eu bati-lhe, bati-lhe um bocadinho, nessa minha primeira crónica, na Crónica da Cidade.

Mônica Delicato: E depois prosseguiu com crónicas?

ONOFRE VARELA: Depois prossegui sempre com crónicas. Depois começou outra coisa muito engraçada, nessa altura havia um fenómeno muito complexo e que todos os dias todos os jornais falavam, que eram os OVNIS.

Houve uma altura em que todos os meios falavam em OVNIS e eu quando estive na tropa em 65 aqui no Porto, uma noite estava de sentinela no quartel e vi uma coisa por entre as estrelas que nunca tive explicação para isso.

Na altura não se falava em OVNIS falava-se em discos voadores, e eu fiquei a pensar “Eu vi um disco voador.” e essa ideia nunca mais me abandonou e quando regressei da tropa, três anos depois, andei no mercado livreiro à procura de livros que me elucidassem sobre aquilo que eu vi.

Li muitas coisas sobre o fenómeno disco voador, o OVNI, não sei quê, mas nunca encontrei nenhuma explicação para a minha observação. E então com base nisso, propus ao diretor escrever semanalmente uma crónica sobre OVNIS.

Então durante quase três anos, todas as semanas preenchi meia página do jornal com uma secção com o título “OVNIS existem” e a minha ideia era escrever sobre o assunto, poder encontrar explicação para o que vi.

Durante três anos escrevi e nunca encontrei explicação para o que vi, mas encontrei uma observação idêntica à minha nos Estados Unidos da América e pensei “Eh pá, eu não sonhei... houve alguém que viu a mesma coisa que eu vi.”

Mônica Delicato: E não tinha relatos de outras pessoas?

ONOFRE VARELA: Depois eu passei a ser o técnico dos OVNIS no jornal no *O Primeiro de Janeiro*. Todos os colegas jornalistas, quando lhes caía na mesa de trabalho um telex relacionada com OVNIS, punham na minha mesa, era comigo. E então eu passei a publicar, não só a minha opinião sobre o assunto, mas também a divulgar as notícias que as agências noticiosas divulgavam pela imprensa.

Mônica Delicato: Esteve no jornal *O Comércio do Porto* a fazer charge até 2005?

ONOFRE VARELA: Até 2005, exatamente.

Mônica Delicato: Quando fechou. O segundo momento foi nesse período?

ONOFRE VARELA: Exatamente. Quando Rogério Gomes era Diretor.

Mônica Delicato: Quando fechou o Sr. estava lá então, trabalhando?

ONOFRE VARELA: Exatamente, aquilo foi uma coisa escandalosa porque constou-se, constou-se para aí no dia 15 de Junho, ou no início de Junho, constou-se que o jornal *O Comércio do Porto* ia fechar. E no fim do mês, fechou mesmo.

Mônica Delicato: Isso não tinha sido ventilado algumas vezes?

ONOFRE VARELA: Não, não. Aquilo constou-se e pouco depois, fechou mesmo. Acabou. Eu tenho colegas cartoonistas em Espanha e eu todos os anos estava a representado em Madrid num evento de desenho de humor que se realiza lá todos os Outubros e eu durante 5 ou 6 anos estava lá todos os anos presente.

E nessa altura eu fui lá, aquilo começou em Junho, acho que foi em Julho que fechou *O Comércio do Porto* e no Outubro seguinte eu estava em Madrid e em conversa com um colega que é o chargista do *El País*, o Forges (Fragas Forges), eu contei-lhe esta história do jornal *O Comércio do Porto*, e ele disse “Ah, já sei o que é que foi.” e então contou-me a outra parte da história, que eu desconhecia.

O Comércio do Porto tinha sido comprado...Portanto, em Portugal, *O Comércio do Porto* e *A Capital* foram os dois jornais comprados por uma empresa espanhola. A empresa espanhola que se dedicava à imprensa regional. E que tem na sua carteira uma série de títulos de imprensa regional em Espanha e aqueles eram os dois únicos que eles tinham em Portugal.

E havia um homem que era o dono dessa empresa, um homem já com uma idade avançada e que tinha tudo dentro da sua cabeça, sabia como fazer progredir o jornal, fazê-lo rentabilizar...E ele tinha lá a sua ideia que *O Comércio do Porto* durante não sei quanto tempo ia dar prejuízo, mas ao fim de determinado tempo, lá nas suas contas, ia começar a ter algum retorno do dinheiro investido.

Mas, entretanto, o homem morreu. E os herdeiros, a primeira coisa que fizeram foi fechar os jornais que ainda não estavam a dar lucro, entre os quais os dois portugueses.

O Comércio do Porto... portanto o homem morreu e 15 dias depois fecharam os jornais, acabou. O que ainda não está a dar lucro fecha...

Mônica Delicato: Quem segurava a ideia que iria dar certo foi a pessoa que veio a falecer e deixou todos na mão, não? Deixou uma lacuna na informação nacional, não?

ONOFRE VARELA: Deixou uma lacuna, e mais *O Comércio do Porto* era o segundo título mais antigo da Imprensa Portuguesa, porque o primeiro era o *Açoriano Oriental dos Açores*, este era o segundo título mais antigo.

É uma...eu acho que o governo tinha uma palavra a dizer, acho que o governo devia... mas nós não temos governo, temos uma malandragem que nos anda a desgovernar porque um título daqueles, tanto *O Comércio do Porto* como *O Primeiro de Janeiro* e o próprio *Jornal de Notícias* são títulos que nunca deviam desaparecer do mercado e deviam ser acarinhados porque fazem parte da história do País.

Houve uma altura que aqui no Porto havia *O Comércio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro*, o *Jornal de Notícias* e *Diário do Norte* mais *A Voz Portucalense*, que acho ainda existe, eram cinco jornais do Porto.

A Voz Portucalense, curiosamente um jornal ligado à Igreja, era conotado com a esquerda. Hoje tudo o que é ligado à Igreja é conotado com a direita. Antes do 25 de Abril, a *Rádio Renascença*, rádio da emissora católica portuguesa, estava conotada com a esquerda de tal maneira que no governo do Primeiro Ministro Pinheiro de Azevedo colocou-se uma bomba na antena da *Rádio Renascença* para não emitir mais.

Portanto, houve uma contra-revolução e hoje somos o resultado da contra-revolução. Nessa altura, portanto, nos anos 60 havia cinco jornais no Porto, sediados no Porto. Hoje não há nenhum sediado no Porto.

O *Jornal de Notícias* tem a sede em Lisboa. E para além disso, havia no Porto Redações do jornal *Diário Popular*, *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias*, *Diário Ilustrado* e *O Século*.

De maneira que havia restaurantes que todos os dias à noite tinham jornalistas quando saíam das Redações, uma da manhã, duas da manhã e iam lá ceiar. O Transmontano, que já está fechado, era frequentado por jornalistas e atores de teatro. Também havia o TEP, Teatro Experimental do Porto, a Seiva Troupe, havia Os Modestos, que era em frente ao *Jornal de Notícias*, ainda está lá o edifício, acho eu, fechado, uma excelente

sala de espectáculos que está lá fechada. Havia atores de Teatro e jornalistas que iam às dezenas todas as noites a ceiar, tudo isso acabou.

Mônica Delicato: É uma vida cultural que não se observa hoje?

ONOFRE VARELA: Para além disso havia indústrias, havia bancos, Banco Português do Atlântico que era o banco do Porto, o banco do norte criado no Porto. Indústrias, a CUF, companhia das cervejas que funcionava na Rua Júlio Dinis, com uma grande esplanada, as madrugadas toda a gente ali a beber cerveja e a comer tremoços e amendoins...tudo isso acabou.

O Porto passou a ser uma cidade fantasma, quase. À noite estar no meio da cidade é ser candidato a ser roubado e não há vida...agora já há uma vida, a juventude, mas enfim, eu já estou nos 70 anos, já não tenho a capacidade de andar por aí à noite onde andava nos anos 60 e nos anos 70. A movida deslocou-se ali para a zona dos Clérigos.

Mônica Delicato: Tem-se observado que muitos jornais fecharam e muitos jornalistas foram dispensados...

ONOFRE VARELA: Exactamente. Depois também haviam os cinemas... haviam cinemas o Batalha, o Odeão e a Campanhã, o Águia Douro aqui na praça da Batalha, pegados um do outro, o Coliseu, o Rivoli, o Carlos Alberto. Todas as noites era projectado cinema e constantemente cheio de espectadores, e tudo isso acabou.

Mônica Delicato: É uma pena. Quer dizer acompanhou o fecho do jornal, foi uma experiência...

ONOFRE VARELA: Fui muito desagradável, muito desagradável.

Mônica Delicato: Tem conhecimento de que depois teve um *blog* do pessoal que trabalhava ali?

ONOFRE VARELA: Sim, sim.

Mônica Delicato: Chegou a ver?

ONOFRE VARELA: Não cheguei a ver. Eu não sou um...

Mônica Delicato: Não participou?

ONOFRE VARELA: ...um nauta, desculpe, não navego muito na computação.

Mônica Delicato: Certo, é que como observa-se a luta era por sensibilizar os leitores para o regresso do jornal.

ONOFRE VARELA: Sim. Exacto.

Mônica Delicato: Acredita que seria bom ter o título reaberto no atual contexto?

ONOFRE VARELA: Eu, romanticamente, direi que era importante que se fizesse isso. Agora, economicamente, não se vai resultar, mas romanticamente eu gostava muito que *O Comércio do Porto*...

Mônica Delicato: A linha editorial era voltada para os assuntos do Porto, da região Norte, não é?

ONOFRE VARELA: Era muito voltado para a região Norte. O norte de Portugal, qualquer cidadezinha de interior, qualquer vila do interior, os habitantes eram leitores do jornal *O Comércio do Porto*, chegava a todos os recantos do Norte de Portugal. Nos recantos mais recônditos *O Comércio do Porto* estava presente. Isso é verdade.

Mônica Delicato: Os trabalhos que fazia fazem parte do espólio do jornal?

ONOFRE VARELA: Olhe, eu a partir de uma certa altura é que comecei a ter noção de que podia guardar os originais. Eu trabalhava no *Jornal de Notícias*, então guardei a partir daí, porque até aí deixei tudo nos jornais.

No *O Primeiro de Janeiro* deixei lá os bonecos todos que fiz e fiz muitos bonecos e importantes, principalmente para o suplemento Regiões.

Eu fiz desenhos que hoje gostava de os ter encaixilhado em minha casa, gostava. Mas, enfim, ainda não tinha a noção de que podia guardar aquilo. Eu fazia aquilo porque no campo dos profissionais do desenho há aqueles que estudaram, seguiram belas artes e que adquiriram um conceito do seu trabalho, que, se calhar, enaltecem demasiado o trabalho que fazem, dão-lhe demasiada importância e às vezes o trabalho não tem a importância que eles lhe dão.

Bom mas isso, enfim, presunção e água benta cada um toma a que quer... Mas, eu que não estive em belas artes e que não adquiri essa noção de importância do trabalho, para mim o trabalho de desenho é um gozo, porque eu gosto de desenhar como gosto de comer. E eu gosto de comer, mesmo que não gostasse tinha que comer para sobreviver mas gosto de comer, e gosto muito de desenhar e gosto de um bom copo de vinho tinto,

portanto, o gosto pelo trabalho, no meu caso, é equivalente ao gosto dos prazeres da vida.

E para mim é um prazer desenhar. E não é aquela coisa que eu faça, que é uma coisa importantíssima, não! É tão importante o trabalho que eu faço como é importante um pedreiro estar a assentar tijolos para fazer uma parede, é a profissão dele e o desenho é a minha profissão.

Eu coloco o desenho ao nível do assentar tijolos, cada um assenta tijolos de um modo e cada um assenta muito bem, eu se fosse fazer uma parede ela caia ao fim de dois dias. De maneira que eu faço desenhos como o trolha assenta tijolos. É o meu modo de exprimir, de fazer, de funcionar e tal e gosto de fazer, gosto de fazer.

Mônica Delicato: Que bom. Muito obrigada. Há mais alguma coisa que gostaria de colocar em relação ao trabalho?

ONOFRE VARELA: Assim de repente que possa lembrar, posso falar um bocado da Censura.

Mônica Delicato: Muito bem.

ONOFRE VARELA: Eu não assisti à censura infernal nos tempos da ditadura, porque nessa altura eu não estava de facto atuante. Mas depois aconteceram coisas muito curiosas. Depois do 25 de Abril, havia a noção de liberdade que a maioria da população não tinha a noção exata do que era a liberdade.

Mônica Delicato: Porque foram muitos anos de ditadura?

ONOFRE VARELA: Quarenta e tal anos de ditadura que transformaram a palavra liberdade numa palavra proibida, ninguém sabia o que isso queria dizer, liberdade e democracia, ninguém sabia o que era. E então quando acontece o 25 de Abril houve uma explosão de liberdade e muitas... se calhar a maioria das pessoas, não tinha a noção de que a sua liberdade terminava onde começava a do outro.

Portanto, esse respeito mútuo não era ensinado no tempo da ditadura. Na ditadura havia o respeito à lei e a Deus. Era o respeito ao governo e a Deus, primeiramente a Deus depois ao governo e depois à família. A família em 3º lugar, que devia estar em 1º lugar. Era Deus, Pátria e família era assim.

Deus, Pátria e família. Pátria não sei o que é, porque a Pátria para mim, na minha meninice, na minha juventude, sempre foi a quinta onde eu trabalhava e era explorado. Portanto que se lixe a Pátria.

Depois Deus está num patamar inferior à Pátria. Deus é apenas uma noção, uma ideia abstrata, e nada mais para além disso. E agora haver leis e obrigaram as pessoas a funcionarem de acordo com uma ideia abstrata não cabe na cabeça de um tihoso, que fará na minha que não tenho tinha.

E então quando aconteceu o 25 de Abril, aconteceu essa explosão de liberdade e a falta de respeito pelo outro. E mais, eu nunca tive, quando comecei a trabalhar nos jornais como caricaturista e cartoonista, nunca tive assim grandes problemas com a censura. Houve talvez dois ou três casos.

Um caso foi no *O Primeiro de Janeiro*, eu criei um personagem que não tinha periodicidade certa, ele aparecia quando tinha assunto para trabalhar. E um dia, já não me recordo que piada é que eu meti no personagem, e o diretor chamou-me e disse-me que não seria muito correcto tratar, acho que era um ministro qualquer, tratar daquele modo, para eu mudar um bocadinho a legenda, o desenho estava bem mas que eu devia mudar um bocadinho a legenda e eu com a minha autocrítica fiquei a pensar “Será que eu fiz aqui alguma coisa que não devia?”

E então considerei que efetivamente podia em vez de dizer aquilo daquele modo agreste e cru, podia cozinhar aquilo um bocadinho mais, e então disse a mesma coisa doutro modo, ele tornou a dizer que ainda não gostava muito, eu disse “Então não sei.” Até hoje nunca mais fiz aquele personagem.

Outra vez o director do *Jornal de Notícias*, pediu-me para fazer um desenho para ilustrar uma notícia de 1ª página, e qual era a notícia? “Cada vez há mais dificuldade em ordenar sacerdotes”. Eu, da notícia, só sabia isto, só sabia o título: “Cada vez há mais dificuldade em ordenar sacerdotes”. E tinha que fazer um desenho para ilustrar aquele título. Então eu fiz aquela simbologia de Deus, o homem dos cabelos grandes, do triângulo na cabeça e tal, pensativo com a mão no rosto e a dizer “Isto é que vai uma crise.”

Mostrei aquilo ao diretor e ele “Ai não, isto não. Isto, podem os religiosos sentir-se ofendidos.”. Eu disse “Eh pá, mas se um religioso ficasse ofendido com este desenho tinha um gravíssimo problema dentro da cabeça dele para resolver, porque este desenho

não ofende ninguém.”. E ele. “Pois mas é um risco, não vamos correr o risco.” E então o título saiu sem ilustração porque foi censurada aquela ilustração, que não tinha ponta por onde censurar.

E outra vez, houve outra coisa qualquer que fiz um *cartoon* dum engraxador a engraxar os sapatos a um cliente e a comentar um caso político, e no dia que aquilo saiu eu estava de folga, portanto trabalhei na véspera e depois reparei no dia seguinte que a legenda foi trocada, a legenda tinha duas ou três linhas e cortaram uma linha, e cortando a linha a coisa continuava a ter leitura, mas incompleta.

Mônica Delicato: Mudava o sentido?

ONOFRE VARELA: Mudava o sentido, e então foi o Chefe a Redação que resolveu cortar essa linha porque não estava de acordo com, se calhar, com a opinião política dele e esqueceu-se que aquela era a minha opinião política, que não era a dele. Portanto, estas foram as únicas coisas que me aconteceram. Hoje parece que os jornais acabam por não aceitar, pura e simplesmente, a colaboração de quem tenha uma opinião crítica que ultrapasse a linha editorial do jornal.

Mônica Delicato: Quem sofre é o leitor, não é?

ONOFRE VARELA: Quem sofre é o leitor, claro. Mas o problema é que o leitor nem se apercebe que sofre...

Mônica Delicato: Pois é, é a manipulação.

ONOFRE VARELA: O leitor quando não é informado, ele não sabe que não está a ser informado, porque o leitor está convencido que está a ser informado, simplesmente só está informado dum lado, falta-lhe o outro.

Mônica Delicato: Acha que mesmo agora na era das tecnologias...?

ONOFRE VARELA: Acho que sim, acho que cada vez pior, nos jornais e nas revistas, cada vez pior. Olhe agora nas novas tecnologias, na internet e tal as coisas circulam mas depois também começa a haver um exagero na internet e a gente nunca sabe o que é verdade e o que é mentira.

Mônica Delicato: É um problema.

ONOFRE VARELA: Nós recebemos a informação. Posso usá-la? Será que isto...?

Mônica Delicato: Saber a procedência, nem sempre é fidedigna...

ONOFRE VARELA: Claro, claro, esse é o problema da internet. Eu neste momento como ateu considero que os jornais, todos eles, têm uma coluna de religião católica. Todos os jornais têm um sacerdote na Redação ou um colaborador e que escrevem sobre religião católica.

Mas vamos lá a ver, escrever sobre a existência de Deus é igual a escrever sobre a inexistência de Deus, estamos ao mesmo nível porque não há nada que me confirme a existência de Deus.

Também dir-me-ão também não há nada que confirme a inexistência, então estamos 50% para cada lado, portanto a minha opinião é igual à tua. Tu dizes que sim, eu digo que não, a minha opinião é igualzinha à tua, está é do outro lado. Então eu escrevi uma revista, agora, a propor uma seção do ateísmo, para ter um espaço, estou à espera que me respondam.

Mônica Delicato: E para os que estão a iniciar no trabalho, tem uma mensagem a transmitir?

ONOFRE VARELA: A mensagem é que continuem, que não desistam e que sejam cada vez o mais agrestes possível contra os poderes, sejam eles quais forem, porque a opinião de cada um é também um poder.

E essa opinião pode ser passada a outros, é obrigatório que essa passagem seja feita. E o chargista tem de facto essa obrigação, quando tem possibilidades de publicar o seu desenho crítico que não descure essa obrigação.

Eu colaboro com alguns jornais regionais, escrevo um texto e ilustro com um *cartoon* e mando, e no princípio eles publicavam tudo. Houve um jornal que a partir de um certo texto que publicaram, a partir daí nunca mais publicaram nenhum.

Eu assisti a uma procissão no dia 15 de Agosto, 15 de Agosto é o chamado dia das Sete Santas, porque é cultuada a Senhora. da Conceição, a Senhora. da Assunção, a Senhora das Dores, a Senhora não sei de quê, são sete santas que no fundo são uma só, é a Maria, mãe de Jesus travestida de sete maneiras.

E um dia eu fui visitar um colega emigrado em França, a passar férias em Esposende, eu fui lá visitá-lo exactamente no dia 15 de Agosto e havia uma procissão. Eu tenho algumas costelas de antropólogo e gosto de seguir essas coisas mas assisto com olho crítico, como é evidente, e o tentar perceber das coisas.

E uma procissão católica é uma coisa que gosto desde miúdo, gosto de ver e depois tem sempre um prémio no fim que é a banda de música que vem atrás a tocar, e eu adoro bandas de música, a filarmónica.

E então assisto à passagem da procissão, não com o espírito religioso, como é evidente, e no fim recebo o prémio, banda de música a tocar uma marcha para mim. Nessa procissão havia um padre que a certa altura a procissão parou e o padre saiu do cortejo, subiu a um palanque que tinha microfones e tal, havia sonorização, daquela zona e botou discurso.

E fez um discurso apologético do sofrimento, que todas as mulheres... ah e depois o sofrimento é só para a mulher... todas as mulheres deviam sofrer como Maria sofreu, porque só assim é que se consegue atingir o reino das glória, não sei quê... Eu fiquei de boca aberta, porque aquela besta que estava a proferir aquele discurso era uma besta mais nova que eu, tinha para aí uns 40 anos, eu e achei estranhíssimo, um rapaz com 40 anos ter um discurso destes.

Então escrevi um texto contando a experiência, onde dizia que provavelmente aquela alimária não saiu do ventre duma mulher, foi provavelmente concebido nos laboratórios da Opus Dei, deve ter sido feito em proveta e nunca num ovário, não deve ter mãe aquele sujeito e ilustrei o texto com um desenho com uma mulher, grávida, cruxificada, cheia de sangue. Foi o que ele fez, foi cruxificar a mulher, a mulher/mãe, mulher/mãe, antes de ser mãe porque está grávida. Curiosamente o jornal publicou esse, mas nunca mais publicou nenhum.

Um outro jornal aqui do Norte publicou o texto mas não o desenho, porque achou que era muito agressivo, mas publicou o texto. E depois o jornal era dirigido por uma senhora, a senhora um dia disse-me que foi, depois disso, foi visitada pelo padre da paróquia que lhe disse “Olhe não publique mais nada do Onofre Varela porque ele é ateu.” E ela que lhe terá respondido “Olhe se é ateu ou não, não sei nem me interessa, só sei que os textos dele não ofendem ninguém. Se um dia ele mandar um texto que ofenda, eu não publico.”

Disse-me a senhora, e publicou sempre o que eu mandei. Nesse retirou o boneco porque achou que era... e conferenciou com gente de dentro do jornal que se devia publicar ou não e consideraram que deviam retirar o desenho porque era muito agressivo. De maneira que hoje estamos assim.

Mônica Delicato: Está bem, muito obrigada pela entrevista.

ONOFRE VARELA: Nada. E espero bem que faça bom trabalho e que tenha bom proveito, esse trabalho.

Mônica Delicato: Obrigadíssima. Tem com certeza.

Apêndice 28: Transcrição de entrevista com Marta Azevedo

Entrevista com Marta Azevedo

Edição, agenda e arquivo de imagens do jornal *O Comércio do Porto*

Mônica Delicato: Como era desenvolvido o sistema do arquivo fotográfico do jornal *O Comércio do Porto* durante o tempo em que você trabalhou lá?

MARTA AZEVEDO: O período que trabalhei no jornal *O Comércio do Porto* foi um período de transição, pelo que inicialmente fazia se arquivo em papel (existia uma pessoa afecta só a esse trabalho, o sr. Gilberto) e em negativo pelos próprios fotógrafos. Posteriormente o arquivo passou a ser feito em modo digital.

Mônica Delicato: Em que consistia o trabalho de edição? Era edição de imagem ou edição eletrônica (diagramação/paginação), ou ambas?

MARTA AZEVEDO: Consistia na escolha da imagem que melhor ilustrava a notícia e no tratamento de cor. A paginação era outro departamento.

Mônica Delicato: Era responsável pela agenda do departamento de fotografia ou da redação? Havia reunião de agenda? Os fotojornalistas participavam? Como eram distribuídas as agendas entre os fotojornalistas?

MARTA AZEVEDO: Quando entrei para o jornal *O Comércio do Porto* foi para tratar as imagens e fazer arquivo, e tive excelentes Editores e "professores". Quando saíram fui fazendo a ponte entre um editor e o novo. Isso aconteceu por duas vezes e depois acabei por ficar como editora da secção de fotografia. Havia duas reuniões, uma ao início da tarde para programar o dia, e uma segunda para alinhar a agenda e escolher os temas para a primeira página. Os fotojornalistas não participavam, só os editores. As agendas eram entregues pessoalmente a quem estivesse de serviço ou telefonicamente aos restantes pelo próprio editor.

Mônica Delicato: Como reagiu ao receber a notícia do fecho do jornal em 2005?

MARTA AZEVEDO: Com tristeza, fui das primeiras pessoas da redação a saber, através de alguns contactos privilegiados em Lisboa e não comentei com ninguém, no fundo ainda acreditava ser só um boato... Quando se tornou oficial, foi um vazio tremendo. Mudou a vida das pessoas...

Mônica Delicato: A Marta participou do blog alojado no <http://www.ocomerciodoportoblogspot.pt/>, que, ao que se percebe, está linkado a alguns ex-trabalhadores do jornal, como é observado. Confirma? Qual foi o objetivo desta iniciativa, que foi mantida de 2005 a 2010 e porque parou de ser atualizado?

MARTA AZEVEDO: Na altura, foi a forma que todos nós, jornalistas, encontramos em dar alma e voz a um projecto que ninguém queria deixar morrer. De comunicar e mostrar resistência. Entretanto, numa sequência normal, cada um foi retomando as suas vidas e outros projectos e o *blog* foi naturalmente ficando para trás...

Mônica Delicato: Muito obrigada.

Obs.: Devido a confirmação de que desenvolveu trabalho como editora de fotografia do jornal, foram-lhe enviadas perguntas referentes à função, entretanto, até o fechamento da tese as respostas não foram enviadas.

Apêndice 29: Transcrição de entrevista com Gilberto Pereira

Entrevista com GILBERTO PEREIRA

Chefe do Arquivo

Mônica Delicato: Como era desenvolvido o sistema de arquivo fotográfico do jornal quando entrou?

GILBERTO PEREIRA: O arquivo do jornal, nomeadamente das fotos, era feito nomeadamente por nomes, por datas, por moradas, por assuntos nesses subsistemas. Era feito em negativos, que era a película fotográfica e também em fotos em papel depois de publicadas. Portanto, quando se reproduzia uma fotografia para ela ser publicada, essa foto também era guardada. Portanto, no mesmo assunto, mas não no mesmo envelope. Portanto, era fotos de um lado, negativos ao outro. Portanto, havia um género, uma espécie de ordenamento das coisas, também pelos mesmos assuntos, pelas mesmas situações, pelos mesmos temas, pelos mesmos títulos no sentido de rapidamente chegarmos a uma situação ou outra, conforme a necessidade editorial da redação.

Mônica Delicato: Era catalogado, então, por temas?

GILBERTO PEREIRA: Por temas, por nomes, por ruas, por lugares.

Mônica Delicato: Era uma planilha, semelhante ao Excel de hoje?

GILBERTO PEREIRA: Mas isso era feito num caderno ao lado.

Mônica Delicato: Rudimentar?

GILBERTO PEREIRA: Completamente rudimentar.

Mônica Delicato: Mas um controle de onde se podia localizar rapidamente a imagem.

GILBERTO PEREIRA: Esse guardar das coisas era feito em mobiliário próprio ajustado aos tamanhos. Os negativos não eram guardados nos mesmos envelopes do papel. O contrário também é verdadeiro. Porquê? Porque ocupavam espaços diferentes. Ao ocupar espaços diferentes, rentabilizava-se em termos de mobiliário editorial, da redação, em departamentos completamente diferentes, embora a mesma pessoa fizesse a mesma coisa.

Mônica Delicato: Certo. Mas há cuidados especiais para cada tipo de sistema?

GILBERTO PEREIRA: Exatamente. Mas o cuidado era intrínseco... Repare: o cuidado que eu teria que ter com o negativo ao guardá-lo, teria de ter em atenção que era o negativo.

Mônica Delicato: Um original.

GILBERTO PEREIRA: Nós trabalhamos sempre com originais, os quadros editoriais trabalham sempre com originais. Porque a partir do momento...

Mônica Delicato: Ter o cuidado de guardar um negativo que é o original, a matéria-prima, bruta?

GILBERTO PEREIRA: Aquilo é único... Portanto, a reprodução daquela situação poder-se-á verificar a partir do original, mas nunca mais se faz um original porque foi aquele momento em que a fotografia foi feita.

Mônica Delicato: E é diferente do papel, por exemplo?

GILBERTO PEREIRA: Completamente. Enquanto...

Mônica Delicato: O sistema de armazenagem tem que ser mais criterioso em termos de conservação do negativo do que do papel?

GILBERTO PEREIRA: Não. Porque o próprio envelope...O próprio local onde se guardavam as coisas estava adaptado àquele tipo de equipamento. Humidade, tínhamos de preservar; luz, tínhamos que preservar. Quer numa situação, quer noutra. O espaço físico onde estavam guardados e arquivados era o mesmo. Só que em áreas diferentes.

Mônica Delicato: Os negativos num lado...

GILBERTO PEREIRA: Papel no outro. Exactamente. Portanto...

Mônica Delicato: Os negativos eram acomodados em envelope?

GILBERTO PEREIRA: Os negativos eram acomodados em envelopes, colados... É o termo. Numa espécie de um papelão onde nesse papelão, nesse papel onde eram colados é que se identificava a foto 1, 2, 3. Aquilo é o negativo, aquilo é tudo igual. Pode ter lá pessoas, mas não define nada. Portanto, nós, nesse papel

Ao sinalizar as fotografias com os números, a 2, a 3, a 4, a 5 identificávamos o que era aquela fotografia no sentido de se a quiséssemos de novo, irmos ao papel e a reproduzirmos de novo, se fosse o caso.

Mônica Delicato: E, no caso, eram arquivados assim aproximadamente cinco negativos cada?

GILBERTO PEREIRA: Dependia do serviço...

Mônica Delicato: Mais ou menos?

GILBERTO PEREIRA: Dependia do serviço. Havia fotografias que eram únicas. Só havia um negativo.

Mônica Delicato: Mas e se fosse uma cobertura, por exemplo, que tivesse bastante fotos? Vocês...

GILBERTO PEREIRA: É sempre relativo...

Mônica Delicato: Reparavam o negativo?

GILBERTO PEREIRA: Não. Sobre o mesmo assunto tinha que ficar sempre igual. Portanto, em vez de ter um cartão, teria um de quatro ou dois de quatro ou três de quatro. No sentido de lhe dar uma sequência. Porque nós víamos no próprio filme a sequência, digamos assim, uma entidade e entrar em determinado sítio. A entidade a dirigir-se à mesa, a entidade sentada à mesa. Portanto, aquilo quase que demonstrava um movimento da entidade.

Mônica Delicato: Da imagem.

GILBERTO PEREIRA: Exactamente. Com o tracto, com a experiência, nós quase deduzíamos aquilo que a... Portanto, o editor ia buscar de foto.

Mônica Delicato: Quer dizer que esse trabalho era antes de ir para o editor? Era tudo entre o fotógrafo e o arquivista?

GILBERTO PEREIRA: O editor só escolhia, só fazia opção em função de situações reais. Ele não sabia se ia querer fotografia. Ele não podia encomendar dez fotografias se não tinha espaço para nenhuma. Era um desperdício de tempo. Demorava tudo muito tempo. Não era como é agora, carregar no botão. Portanto tinha que ser muito selecionado, tinha que ser muito objetivo com essa escolha. Portanto, a reunião, fazia-se...Fazia-se a escolha da fotografia X. Começava-se a trabalhar essa fotografia X. À última da hora era preciso a fotografia X e Y, ia-se trabalhar a fotografia Y no sentido de complementar o trabalho que é elaborado. Mas nunca se esquecia a fotografia inicial.

Mônica Delicato: Depois, o processo de impressão, nessa época, era foto-impressão?

GILBERTO PEREIRA: Não.

Mônica Delicato: Negativo, a foto em papel?

GILBERTO PEREIRA: Não. O processo de impressão dessa fotografia era aquilo a que se chama a chumbo, a quente.

Mônica Delicato: Ah! Então, o Senhor entrou nessa época?

GILBERTO PEREIRA: Exactamente. Que era feito através de gravura. A fotografia...A fotografia chegada ao editor é escolhida. Vai-se escolher o tamanho que ela vai ocupar no jornal. Isso é que define tudo. Portanto, a fotografia vai apertar ou aumentar em relação ao tamanho pretendido. Aquilo que hoje a gente faz no scanner, traça-lhe os quadradinhos, põe lá os centímetros, antigamente era, não em centímetros, mas aquilo a que se chamava os quadratins, que era a marca, o tamanho, a figura de estilo dos jornais.

Que eram quadradinhos, que era os quadratins. Escolhia-se o tamanho dessa fotografia e depois, a parte técnica do jornal, os gráficos, iam trabalhar essa fotografia. Como? Iam transportá-la para uma chapa. Essa chapa ia aparecer em negativo. Essa chapa seria recortada, depois, com uma serra. Iam-lhe colocar uma madeira por baixo no sentido de fazer altura da página do jornal para depois ir à estereotopia, que era o serviço que envolvia a página toda, a transformava num tambor para depois, passo seguinte, a máquina de impressão e imprimir. Portanto, esse processo era muito demorado. Por isso é que na altura da seleção, quer dos textos, quer das fotos, era preciso ser muito criterioso, porque para alterar, nem que fosse uma vírgula, o processo tinha que voltar todo atrás, tinha que se refazer tudo tecnicamente, graficamente e em termos de custos é porque nunca mais era aproveitado nada. Portanto, teria que se começar quase do princípio. Portanto, havia sempre a necessidade de ser muito rigoroso. Ocupava muita gente a trabalhar também.

Mônica Delicato: E depois dessas imagens utilizadas no processo de impressão, elas retornavam para o departamento fotográfico para serem arquivadas?

GILBERTO PEREIRA: Não. A partir do momento em que elas passavam para a seção da gravura... Que era a seção que transformava a imagem da fotografia para a gravura...

Portanto, elas ficavam na redacção, eram arquivadas. Portanto, o processo de arquivo acabou ali. Porque depois havia um outro arquivo que era o arquivo do jornal como elemento de trabalho.

Mônica Delicato: Exemplar.

GILBERTO PEREIRA: Como elemento de trabalho. Não só porque a lei obrigava a que os jornais guardassem cinquenta exemplares por cada dia... Houve uma altura que até eram cento e cinquenta, depois passou para duzentos, depois passou para cinquenta. A lei alterou o número dos exemplares que as entidades eram obrigadas a ter em arquivo.

Depois, o arquivo já era de notícias. Portanto, deixava de ser fotos, deixava de ser negativos na área editorial e passava a ser de notícias também na área editorial, mas agora para serviços de apoio à redacção. Imagine que se fazia um trabalho sobre o Vinho do Porto, hoje. E eu guardava esse artigo publicado, identificava lá o dia em que era, o tema, Vinho do Porto. Amanhã, um jornalista queria fazer outro trabalho sobre o Vinho do Porto, eu ia ao envelope de textos sobre o Vinho do Porto e dava-lhos.

E ele escusava de andar a perder tempo. Portanto, se tivesse que fazer uma... Hoje, aquilo que se faz na internet, busca Vinho do Porto, tem lá mil e quinhentos, não sei quantos, eu tinha esses mil e quinhentos num envelope. Porque não havia internet na altura. Essencialmente, é isso.

Mônica Delicato: O Senhor também trabalhava no arquivo dos exemplares do jornal?

GILBERTO PEREIRA: Exatamente.

Mônica Delicato: A parte de conteúdo...

GILBERTO PEREIRA: Porque a minha função era, exactamente, documentar.

Mônica Delicato: Documentar tudo o que jornal estivesse produzindo.

GILBERTO PEREIRA: Produzindo e tudo o que os jornalistas queriam. O jornalista chegava à minha beira e dizia-me: “*Gilberto, eu preciso de trabalhos relacionados com Timor.*”, por exemplo. Nós tivemos um problema com Timor, com uma ex-colónia, não sei quantos. Foi dos trabalhos que mais gozo me deu, por exemplo, fazer no *O Comércio do Porto*, porque eu fiz desde a primeira hora, quando a ocupação, etc., etc. até aos dias em que o jornal fechou.

Então, eu documentava passo a passo, dia tanto às tantas horas, via Reuter telex sobre isto e eu documentava. Dia tanto às tantas horas. Foto sobre isto, foto sobre aquilo. Hoje, as agências de notícias também difundem. Quando você hoje num jornal vai lá ver a cronologia das coisas, nós internamente nos jornais fazíamos nós a cronologia das coisas.

Portanto, aquilo que hoje na internet é fácil, nós internamente, documentando, éramos nós que as fazíamos. Imagine que hoje eu estava mal disposto e não ligava, não era diligente no meu trabalho. Toda a informação que eu haveria de ter recolhido no dia de hoje sobre diversos temas, na cronologia que eu fosse apresentar duas semanas depois, faltava lá um pormenor que podia ser importante para publicar no jornal de hoje.

Portanto, eu, digamos assim, coordenava uma equipa onde, objetivamente, tudo se fechava. Portanto, eu nunca ficava, nunca se ficava para se documentar com nada em aberto. Amanhã vamos ver o que é que acontece. Não. Hoje fecha-se. Amanhã podia acabar o mundo. Mas hoje fecha-se. Portanto, aquilo que nos jornais se fala, no jornal de amanhã, em termos de linguagem português é o jornal de hoje.

Quando nós fazíamos... Quando nós falávamos “*Epah, eu preciso para o jornal de hoje.*”, não é o jornal que foi publicado. É o jornal que nós vamos publicar amanhã. E essa linguagem, ao comum dos mortais, às vezes não era perceptível. Eu, quando colocava lá dia 22 era 22, de fato. Porque se eu dissesse num texto qualquer no jornal de hoje com o dia 22, contava no dia 23. Portanto, eu tinha de fechar a minha linguagem... Porque arquivar e guardar tem que ser objetivo. Não pode dar a quem vê, a quem tem acesso, dualidade de... Mas seria de manhã, seria à tarde? Eu tinha de...

Mônica Delicato: Ser exato?

GILBERTO PEREIRA: Não é exato. Fechar... Porque veja, exato, seria... Eu teria de dizer “Hoje é quinta-feira, dia tantos do tal, Agosto, está o sol bonito.” No Porto. E a pergunta é: “*Está sol no Porto? Mas onde é que ele fez isto?*” Eu podia fazer no Algarve. Percebe? Eu tinha sempre de fechar. Não há...

Mônica Delicato: O jornal, no final estava no sistema digital, inclusive, de imagens, não era?

GILBERTO PEREIRA: Sim.

Mônica Delicato: E foi um processo...

GILBERTO PEREIRA: Isso é o mais fácil! Isso é o mais fácil.

Mônica Delicato: O processo de chumbo foi até quando?

GILBERTO PEREIRA: O processo de chumbo foi até Fevereiro de '80.

Mônica Delicato: Em '80 alterou para qual sistema?

GILBERTO PEREIRA: De '80... Alterou para o sistema de fotocomposição.

Mônica Delicato: Ah, certo. Aí mudou.

GILBERTO PEREIRA: O procedimento, a *grosso modo*, era igual no tratamento das imagens. Só que o processo e a feitura eram muito mais rápidos.

Mônica Delicato: Era mais ágil?

GILBERTO PEREIRA: Porque o próprio sistema de fazer o jornal também facilitava. Enquanto a impressão se fazia durante oito horas no sistema antigo a chumbo, no processo de fotocomposição, a última página descia para a área técnica à uma hora da manhã e às duas e meia já estava a sair papel.

Mônica Delicato: Ganhou em tempo, não é?

GILBERTO PEREIRA: Ganhou-se em tempo. Porque todas as alterações técnicas as quais eu assisti, foi no sentido de ganhar tempo para sair o jornal. Veja: o jornal ia para Lisboa. Hoje chega-se a Lisboa em três horas via autoestrada, não cometendo ilegalidades por aí abaixo em termos de velocidade. Em 1975 não se ia a Lisboa com menos de sete horas. E o jornal tinha de ir para lá para ser distribuído.

Mônica Delicato: Nesse processo, em '80 passou a fotocomposição.

GILBERTO PEREIRA: Fevereiro de '80.

Mônica Delicato: E a redacção foi informatizada mais ou menos nessa altura?

GILBERTO PEREIRA: Não.

Mônica Delicato: '82, '83?

GILBERTO PEREIRA: Não. A redacção foi informatizada aí seis meses antes. Porquê? Para nós nos adaptarmos. Não são os computadores que existem agora. Eram os chamados Linux. Eram cegos. Os computadores eram cegos. Imagine que você admitia que cometeu um erro a escrever. Portanto, você tinha que ter a peça toda porque você não via o que escrevia.

Portanto, só depois de passar o que você escreveu por um processo... A fotocomposição, a escrita, era um processo fotográfico. Porque aquilo transformava a linguagem do computador para uma linguagem de luz. Ao apanhar luz, aparecia a letra. Foto/composição. Portanto, escrevia-se por fotografia, digamos assim.

Ao abrir determinado sector onde tinha lá um A, entrava a luz e marcava o A. Faça de conta que, sei lá, é fazer uma sombra chinesa, não é? Aparece a luz, aparece a sombra. Só que era sempre ao contrário. Nós, para lermos, e a maior parte das pessoas desconhece isso... Depois começou-se a ler normalmente, porque a técnica evoluiu. Mas nós, para lermos, líamos através de um espelho. Portanto, nós tínhamos um espelho que fazia um ângulo convexo e nós estávamos na secretária para rever textos.

Mônica Delicato: A revisão.

GILBERTO PEREIRA: Pois. Então, o que é que fazíamos? Assinalávamos onde estava mal escrito para o jornalista, quando fosse a corrigir, na terceira linha, na batida, no character quarenta e quatro, tinha que lá pôr antes do quarenta e quatro, um T em vez de um N que lá tem. Porque se contasse mal...

Mônica Delicato: Tinha que se corrigir...

GILBERTO PEREIRA: Tinha que se corrigir novamente. Portanto, eram processos muito morosos. Embora não tem, sequer, comparação com o processo antigo da feitura do chumbo, nem pouco mais ou menos.

Mônica Delicato: Sim. Depois desse processo de fotocomposição alterou-se, também?

GILBERTO PEREIRA: Não. Adaptou-se.

Mônica Delicato: Ah, foi até ao final.

GILBERTO PEREIRA: O que evoluiu foi o sistema informático. Enquanto o jornalista escrevia num computador cego e não sabia o que é que estava a escrever, compunha-se as notícias num computador cego. À medida que foram aparecendo os computadores, posso-lhe dizer que os primeiros computadores que apareceram no *O Comércio do Porto*, foram originários da IBM, os chamados RPG2. Que eram, nada mais, nada menos, que sistemas da área, digamos assim, administrativa, adaptadas à área editorial.

Havia para aí seis. Na altura, salvo erro, eram seis. Toda a gente tinha que ir lá treinar. Fez-se o trabalho em simultâneo. Uns batiam à máquina, outros estavam nos

computadores. Portanto, havia quase um complemento. Quer dizer, houve uma altura que se fez os dois sistemas. Chegou uma altura, olha, a partir de hoje, toda a gente sabe, estão aqui vinte computadores, éramos cinquenta. Nós tínhamos que dizer “*Atenção que eu preciso do computador das tantas às tantas.*” As equipas começaram a adaptar-se. Hoje, toda a gente...

Mônica Delicato: E aí ficou somente informatizado. Acabaram as máquinas.

GILBERTO PEREIRA: Repare: a partir daí o que é que houve necessidade em termos de arquivo? Que reorganizar todo o arquivo. Como? Passando esse excel que nós tínhamos, manuais, para um sistema Excel de pesquisa, o chamado “Filmake”. Eu chegava lá, escrevia, por exemplo, Mário Soares. Eu tinha que procurar em Soares, que era onde eu tinha arquivado. E ele dava-me quinhentos envelopes do Mário Soares.

Para eu não estar a ver os quinhentos envelopes vezes não sei quantas fotografias em cada envelope. Eu tinha de ir procurar “Mário Soares com animais”, “Mário Soares em câmaras”, “Mário Soares...” Embora eu tivesse a mesma fotografia, por exemplo, na Câmara Municipal de Gaia...A Câmara Municipal de Gaia, Mário Soares na Câmara Municipal de Gaia no dia X. Eu filtrava no sentido de chegar o mais rapidamente a essa foto. À foto ou à notícia. Dependia do que se quisesse.

Mônica Delicato: Sim. E quando foi que o fotojornalismo passou a ser, também, digital? Foi no fim, não foi?

GILBERTO PEREIRA: Foi quando os fotógrafos começaram a ter a possibilidade de ter cartões nas máquinas fotográficas.

Mônica Delicato: Lembra o ano, mais ou menos?

GILBERTO PEREIRA: Lembro. Portanto, na ordem... 1998... '97... Veja, se fosse ao estrangeiro e se trouxesse uma máquina...Depois não havia aqui forma de reproduzir esses cartões.

Portanto, as próprias empresas tiveram que se organizar. E, para facilitar, as empresas disseram: “*Queres trabalhar com o digital? Trabalhas as tuas fotografias.*” Eram os próprios fotógrafos que, em vez de as entregar para o arquivo, eram eles que trabalhavam a fotografia. O arquivo só guardava aquelas que eram publicadas. Eles é que ficavam com os filmes todos.

Se amanhã fossem ao arquivo e dissessem: “*Oh Gilberto, eu quero a fotografia tirada no dia tanto, às tantas horas.*” Eu tinha lá essa fotografia. Mas se fosse uma fotografia ao lado dessa feita pelo fotógrafo, já não falavam comigo, tinham que falar com o fotógrafo. Ele é que tinha de ir ver aos arquivos dele.

Mônica Delicato: O arquivo acabava ficando responsável pelo que tinha sido publicado?

GILBERTO PEREIRA: Sempre. Veja: agora, recentemente, era isso. Aquilo que era da responsabilidade do jornal, aquilo que era da posse do jornal, eu tinha que ter. Como a empresa onde eu trabalhava não dava condições ao fotógrafos, aos repórteres fotográficos para elaborarem o trabalho deles, a maior parte deles eram *freelancers*, pronto, também fruto da evolução do tempo, eles eram detentores dos próprios filmes. Portanto, e ao deixar a fotografia para publicar, ela deixava de ser do fotógrafo e passava a ser do jornal. Embora, sempre que nós quiséssemos publicar essa fotografia, tínhamos de lá pôr ou foto do arquivo, ou foto do Zé ou de quem que a fez. Portanto, nós tínhamos que identificar quem foi o fotógrafo que a fez. O autor. Porque os jornais não podem utilizar fotos de outros jornais. Têm que dizer a origem.

Mônica Delicato: Sim. Ou do arquivo, do arquivo, de qual fotógrafo...

GILBERTO PEREIRA: Se era do próprio jornal, eu ponho lá “foto do arquivo”. Porque ela deixava de ser do fotógrafo A ou B ou C...

Mônica Delicato: E era do arquivo.

GILBERTO PEREIRA: ...e passava a ser detentora do jornal. Portanto, se o fotógrafo, sobre o mesmo trabalho, se o jornal quisesse utilizar outra fotografia, já não podiam pedir ao arquivo, porque o arquivo não a tinha. Porquê? Porque o fotógrafo que trabalhou essa fotografia que lhe foi pedida, entregou-a ao editor. A partir do momento em que o editor ficou com ela, ela passou a ser do *O Comércio do Porto*. Passou a ser do jornal e passou ele a ser responsável por ela. Ela está no arquivo, as outras cinquenta que ele bateu no mesmo cartão, eu não sei, não posso ser responsável por uma coisa que não me chegou.

Mônica Delicato: Independente disso, o arquivo, quando o jornal fechou, o arquivo, então, estava todo organizado?

GILBERTO PEREIRA: Claro.

Mônica Delicato: Estava nesse formato que disse dividido por arquivos fotográficos em papel, em negativos...

GILBERTO PEREIRA: Notícias, tudo. Portanto, tudo se interligava. Os temas eram relacionados com fotos, com papel e com notícias. Livros sobre...

Mônica Delicato: Publicações também, não é?

GILBERTO PEREIRA: Eu tinha tudo. A coisa mais bizarra que você se possa lembrar a pedir. “*Tu tens aí fotografias de ninhos de pombos?*” Veja, eu, se calhar, objecivamente, não tinha ninhos de pombos.

A primeira coisa que eu ia ver, era pombos. Se antes de pombos tinha lá um tema, pombos-correios, pombos galegos, pombos fêmeas, pombos a voar, pombos... Veja, eu ia ver: pombos, ninhos de pombos. Se encontrava um na letra N onde dissesse ninhos. Bizarrices...para estar a ilustrar um trabalho sobre ninhos de pombos ou, então, o fotógrafo, tinha de andar aí à procura de um ninho de pombos.

Mônica Delicato: O jornal trabalhava bastante com o arquivo ou com fotos de arquivo?

GILBERTO PEREIRA: Claro, claro. Veja...

Mônica Delicato: Todo o dia era necessário...

GILBERTO PEREIRA: Funcionávamos vinte e quatro horas.

Mônica Delicato: É. Não, eu digo aquele sem ser o do dia-a-dia. O atual, não é? As fotos que estão entrando no dia, que são arquivadas, eu digo buscar do arquivo, coisas mais antigas.

GILBERTO PEREIRA: Claro. Veja uma coisa: o editor, hoje, pede um trabalho. E quando nós fazemos um trabalho é sobre um tema. Veja uma coisa: eu tenho de deixar na mão do editor e depois tenho de ir la buscar e guardar no mesmo sítio.

Imagine que eu guardava esse envelope. O envelope era o 1.493. E eu punha-o no 1.794. Eu nunca mais dava com esse envelope. Imaginou a dificuldade? Agora transforme isso em seis milhões e tal de coisas.

Mônica Delicato: Agora o Senhor me disse, também, e eu gostaria que o Senhor falasse um pouco. O Senhor também, quando trabalhava no jornal, recebia a visita de estudantes de jornalismo ou de outros cursos?

GILBERTO PEREIRA: Sim, sim. Todas as pessoas que quisessem visitar o jornal. Eu estava, de certa forma, num sector em que ligava a todas as fases do jornal. Porque o meu setor ligava quer à área, só não ligava à área administrativa, mas isso eles não se importavam, não queriam ver os escritórios nem os funcionários. Como eu ligava a toda a área editorial e a área técnica, portanto, eu era, no entender dos meus editores, aquilo também era uma forma de eles tirarem a responsabilidade de dos receber, não os ocupar e tal. Eles diziam que eu tinha muito tempo, que tinha muito jeito e que sabia ligar tudo.

Mônica Delicato: Conhecias o trabalho todo do jornal?

GILBERTO PEREIRA: Não, mas é que eu tinha obrigação de conhecer.

Enquanto ao jornalista é-lhe pedido para ele elaborar a notícia e ele não se tem que preocupar se há luz, eu tinha a obrigação de fazer a ligação com tudo.

Imagine: eu dava-lhe uma fotografia onde eles pediam, falando em centímetros. “*Epah, faz a fotografia 14 centímetros por 16.*” 14 centímetros por 16. Eu chegava, trabalhava essa fotografia e dava o papel ao jornalista. “*Epah, tenho aqui.*” E ele fazia a maquete e punha lá 14 por 16. Eu nunca mais via a fotografia. Só via a fotografia depois no dia seguinte.

Os serviços técnicos: “*Epah, vocês são burros? Então tu vais pôr numa página 14 por 16? Aqui só cabe 8 por 5?!*” O que é que eu tinha que fazer? “*Espera aí...*” Ia falar ao editor. “*Epah, tu enganaste-te!*” “*Epah, oh Gilberto, então vai lá e resolve.*” E eu tinha que chegar e reduzir a fotografia a dizer o essencial para caber lá em 8 por 5.

Mônica Delicato: Aconteceu alguma vez de trocar alguma foto?

GILBERTO PEREIRA: Esse é o medo. Trocar fotos, trocar foto legendas, que é muito comum.

Mônica Delicato: É?

GILBERTO PEREIRA: É muito comum. Foto legendas é uma coisa que...quer dizer, é daquelas coisas que a gente olha para o lado e já está o mal feito. Por isso é que nós, antes de a edição sair, tínhamos de rever...

Mônica Delicato: Uma prova, seria?

GILBERTO PEREIRA: Pois. Mas nós, o que é que fazíamos? Eu não sei se você estudou jornalismo. Isto é aquilo que os jornalistas não sabem. Nós vemos na diagonal. O chamado grau de importância. Conhece esse termo?

Mônica Delicato: Conheço.

GILBERTO PEREIRA: Eu só via esta parte. Certo?

Mônica Delicato: Certo.

GILBERTO PEREIRA: Havia um colega meu que via esta. E havia outro que via... Se não, já deitávamos notícias por tudo quanto era sitio.

O que é que acontecia? Eu era menos diligente, percebe? Este via bem, este via bem e nós assinávamos em como comum, víamos a maquete. Havia alturas que as páginas até se repetiam. Porque este cabeço aqui em cima, onde dizia o teor, não é? Par, ímpar, elas têm que aparecer de um lado e tem de aparecer do outro, porque elas são publicadas só na direita. Eu via tudo na diagonal. E a ver essa situação na diagonal numa página ímpar, certo? Não é a mesma coisa que ver na diagonal a página par.

Mônica Delicato: É verdade.

GILBERTO PEREIRA: E é aqui que se cometem os erros. Isto, aligeirando.

Mônica Delicato: Quer dizer que também tinha que ser bem atento nessa parte?

GILBERTO PEREIRA: Claro.

Mônica Delicato: Extremamente.

GILBERTO PEREIRA: Repetir fotos, veja: nós víamos o buraco da foto, E tínhamos lá “foto 1” e tínhamos a legenda da foto 1. Foto 2, a legenda da foto 2. São situações completamente diferentes, não é?

Agora, se disséssemos aqui foto 3, enquanto no primeiro plano está o fulano tal, no segundo está o fulano tal, neste aqui aparecem os três fulanos. Esta legenda tem de estar em consonância com esta e com esta. E a maior parte das vezes não estava.

Porquê? Porque ao fechar, tecnicamente, esta foto e esta, o homem que está a fechar, que está a trabalhá-la, não está a ver a notícia. Aquilo para ele, é...Ele não está a acompanhar o desenvolvimento.

Mônica Delicato: O conteúdo.

GILBERTO PEREIRA: É impossível.

Mônica Delicato: Quem fazia a legenda?

GILBERTO PEREIRA: É o jornalista. Sempre. A parte gráfica não lê o que lá está.

Mônica Delicato: O conteúdo é com os autores?

GILBERTO PEREIRA: Só lê os chamados continuados. Sabe o que é um continuado?

Mônica Delicato: Não.

GILBERTO PEREIRA: Um continuado é assim: imagine que você tem aqui a página 3. Continua... Você acaba aqui o texto. Continua na página 6. O homem que faz esta página tem que ir fazer a página 6.

Mônica Delicato: Tem que ver se o texto continua lá?

GILBERTO PEREIRA: Não, não, não. O homem que acaba esta página, enquanto nesta página é o António que está a fazer, a 4 é o Joaquim, o 5 é o Serafim.

Percebe? Acaba o texto, continua na página 6. Ele salta para a página 6. Ele acaba de fazer esta e este António tem que pegar na página 6. Esta página 6 nunca pode ser feita pelo Meireles.

Mônica Delicato: Cada um é responsável pelo seu trabalho?

GILBERTO PEREIRA: E é aqui que se cometem os erros. Às vezes, você está a ler um jornal, continua na página 8. Você vai à página 8, não está cá notícia nenhuma!

Mônica Delicato: É.

GILBERTO PEREIRA: É aqui que se comete o erro.

Mônica Delicato: Mas é raro?

GILBERTO PEREIRA: Agora cada vez é mais raro. Porquê? Porque a notícia salta ao meter os tamanhos, o chamado *pagemaker*, o sistema computadorizado no *Quark*, que é como se fazem as notícias nos computadores, ele salta logo. Imagine: você tem...

Mônica Delicato: Mas antes não tinha esse sistema...

GILBERTO PEREIRA: Nem pensar! Imagine: você tem seis mil caracteres. Seis mil letrinhas. Espaços físicos e não sei quanto. E nesta página, você só tem que meter lá cinco mil. Você tem que tirar mil caracteres. Como é que você faz? Não é o técnico que vai fazer isso. Tem que ser o jornalista a chegar lá e tirar. A história tem que...

Mônica Delicato: Então era o próprio jornalista que, no caso, diminuía o texto, se fosse preciso e fazia a legenda?

GILBERTO PEREIRA: Quando se fosse a compor a página... “*Epah, atenção que estão aqui caracteres a mais.*”

Mônica Delicato: E era o jornalista que tinha que cortar?

GILBERTO PEREIRA: Tinha que reduzir ao espaços todos. Se calhar, às vezes, cinco mil fotografias, tirava-se a tal foto 2, punha-se só foto 3 e mudava-se a foto legenda para ocupar o mesmo espaço. Porque o grande problema dos jornais é que é sempre o mesmo espaço. Tem que se moldar.

Você vê aí os títulos. Ao elaborar esta maquete, este título foi pensado em, por exemplo, corpo 70, que é este. Veja: eles fazem a apresentação, põe as caixinhas onde cabe e não sei quantos, e se não couber o que eles querem... “*Epah, põe o título a corpo 60.*” E aquilo fecha e já cabe lá.

Mônica Delicato: Certo. Vai coordenando, não é?

GILBERTO PEREIRA: Antigamente não era possível isso. Só quando estivesse feita, quase a acabar é que se chegava à conclusão que não cabia. Atenção que as páginas eram deste tamanho em chumbo.

Mônica Delicato: Eram bem grandes.

GILBERTO PEREIRA: Aquilo pesava trinta e oito quilos, só uma página. A página onde se trabalhava era trinta e oito quilos. Depois era transformado para um rolo, meio rolo, assim. Que era para caber na impressora. Passava para vinte e seis.

Mônica Delicato: Vinte e seis quilos?

GILBERTO PEREIRA: Vinte e seis quilos. O impressor, quando pegava numa chapa daquelas e metia na rotativa, aquilo pesava vinte e seis quilos. Portanto, do outro lado, tinha que levar outros vinte e seis quilos. Outra página. Como, e é isto que a maior parte das pessoas... E é isto que encanta, que é bonito. E que se está a perder. Por exemplo, a primeira com a última. Segunda com a antepenúltima. O acasalamento das páginas ainda hoje se faz no sistema *off-set*, ainda hoje se faz no sistema de fotocomposição. Este sistema ainda se adapta às publicações de agora. Você quer fazer um livro. O homem não começa a impressão sem você ter lá o fim do livro, para fazer o tal acasalamento das páginas.

Hoje, os jornais dão cor em quase todas as páginas. Antigamente não havia cor. Antigamente havia duas cores. Sabe quais são as duas cores?

Mônica Delicato: O vermelho, que eu vi...

GILBERTO PEREIRA: O preto. O preto e aquilo a que se chamava o cinza. Porque o branco é a cor do papel. Depois é que apareceram quatro cores. Mas, fundamentalmente, funcionava com o vermelho. Porquê? Porque o tinteiro da máquina, o local onde estava, era preferível meter só lá uma cor e tirar o jornal de uma cor só do que andar a acertar a cor. O papel rebentava na rotativa. Tinha que sair não sei quantos exemplares para estragar até se acertar aquela tonalidade. Então era tudo igual. Zupt!

Mônica Delicato: Foi o que eu vi. Em alguns exemplares, mais para o fim, a primeira página e contracapa eram coloridas, no miolo tinha alguma coisa colorida, que era no desporto, mais ou menos.

GILBERTO PEREIRA: Mas isso era na organização gráfica do jornal, porque a rotativa, a tal máquina onde era impresso o jornal, não dava cores em todos os sítios. Portanto...

Mônica Delicato: Talvez porque ficasse caro o papel todo colorido?

GILBERTO PEREIRA: Não, porque tecnicamente não era possível. Não havia técnicas que dessem como há hoje. É que veja: há dez anos atrás não era possível publicar tudo...

Mônica Delicato: Tudo colorido?

GILBERTO PEREIRA: Com cores.

Mônica Delicato: Tecnicamente?

GILBERTO PEREIRA: Tecnicamente não era possível.

Mônica Delicato: Ah, entendi. Por isso é que o jornal não utilizava na totalidade. Porque ele utilizava cor parcialmente.

GILBERTO PEREIRA: E isso era mais visível, até, na publicidade. Veja: você ia trabalhar uma publicidade ou um trabalho temático, um caderno, uma situação qualquer. Olha, vamos fazer um trabalho temático a falar de carros. E eu ia aos potenciais que tinham *stands*, que vendiam carros. “*Olhe, um anúncio é não sei quantos...*”. “*Olha, traz aí*”. Combinávamos o preço daquele anúncio. Se ele quisesse a cores, no trabalho

que era temático, eu tinha de ver onde é que esse anúncio podia caber, porque nem todas as páginas davam cor.

Mônica Delicato: Ah, então tinha que combinar, também, isso?

GILBERTO PEREIRA: E por isso é que ele pagava mais.

Mônica Delicato: Claro. Por ser colorido?

GILBERTO PEREIRA: Não, e ele pagava a localização da cor.

Mônica Delicato: Encarecia, também?

GILBERTO PEREIRA: Claro. Veja: você vai ao jornal e quer... “*Olhe, eu quero este anúncio – seja ele qual for – na última página, canto superior direito.*” Para além do valor que você paga por ser na última página, que eles têm lá o preço, o fato de você dizer no canto superior direito, você está a pagar a sua escolha. Isso, há vinte anos atrás era impensável. Era impensável. Porque tecnicamente, não era possível.

Mônica Delicato: Olhe, mas o Gilberto acabou não falando das visitas.

GILBERTO PEREIRA: Sim. É que a gente começa a falar...

Mônica Delicato: Vamos lembrar disso, também. As visitas eram estudantes de vários cursos...

GILBERTO PEREIRA: Todas as pessoas que quisessem saber o procedimento, como se passa o jornal, como é que ele evolui, como é que a vivência diária da redação de um jornal vinte e quatro horas por dia, visitava-nos.

Mônica Delicato: Era feita uma marcação de um grupo?

GILBERTO PEREIRA: Sim. Tinha de ser sempre um grupo muito reduzido. Criancinhas de dez anos, quer dizer, não podia lá meter cinquenta, não é? Porque, se não, eu, primeiro, não as via a todas. E depois eu estava a falar, algumas já estavam a meter esferográficas para o bolso e não sei quantos. Eu, à tarde, quando os jornalistas começavam a entrar: “*Gilberto, tens de me dar uma esferográfica. Falta-me uma esferográfica. Falta-me...*” Os putos roubavam tudo. É evidente que a função do que os levava lá, a conversa organizava-se em função de ir ao encontro daquilo que eles esperavam.

Mônica Delicato: Mas, então, tinha várias faixas etárias de grupos?

GILBERTO PEREIRA: Todas as pessoas que quisessem...

Mônica Delicato: Até os estudantes, os jornalistas...

GILBERTO PEREIRA: Imagine que você queria ir visitar o jornal. Você, individualmente. Eu podia-a receber. Mas o que é que a traz cá, o que é que você quer saber? Então, eu ligava-a. Portanto, para você ter à vontade para ver como é que nós funcionávamos, você não podia ir na hora em que nós estávamos a trabalhar em pleno, a partir das duas da tarde.

Mônica Delicato: Claro. Tinha que ser coordenado o horário?

GILBERTO PEREIRA: Sempre de manhã. Que é quando a redação está mais deserta. Não está deserta, mas é quando há menos gente.

Mônica Delicato: Não atrapalha tanto.

GILBERTO PEREIRA: Portanto, você vê só no dia as pessoas ali a trabalhar. Mas se você, realmente, quisesse ir ver as pessoas a trabalhar, aí, a autorização é já passada pelo diretor. Não passava pelos coordenadores porque o acesso à redação teria que ser sempre feito com autorização do diretor. Como era uma situação muito específica, ele é que despachava. *“Opah, sim Senhor. A Senhora, pronto... Ela que venha cá e tu recebes. Atenção que a responsabilidade é tua.”* Por que?

Imagine que você chegava lá, já era rotina, mas havia um jornalista que estava mal disposto. E eu: *“Opah, olha, esta Senhora quer falar contigo sobre o que estás a fazer.”* *“Opah, não te metas comigo!”* Ouça, é normal. E eu, antes, tinha que lhe dizer: *“Atenção, não estranhe se, porventura, ouvir uma resposta...”* Porque nem todas as pessoas reagem da mesma maneira.

Havia jornalistas que diziam: *“Epah, pronto, sente-se aqui. Vai à tua vida, que ela fica aqui. Quando não ela não quiser nada, depois, eu chamo-te.”* Eu ia fazer o meu trabalho, mas ficava lá a falar com ele. Continuava na visita de estudo. Depois eu pegava: *“Então, agora o que é que você quer ver? O que é...”* Ir ao encontro daquilo que você quer saber. Continuávamos a visita de estudo.

Mônica Delicato: E eram produzidos jornais de bolso aos visitantes?

GILBERTO PEREIRA: Não. Isso era um miminho que a gente dava. Só que depois que chegámos a dar umas figurinhas, porque às vezes era patrocínios que a gente arranjava e não sei quantos. Eu vi, ao andar lá à procura da história do jornal, vi uma

situação desta. Isto é único. Eu tenho para aí seis ou sete. Que era o que nós dávamos, era um miminho.

Mônica Delicato: É uma história original? Uma reprodução?

GILBERTO PEREIRA: Depois começou-se a pensar em publicar no jornal, fazer um jornal com a história do jornal. Mas íamos mentir. Porque, como a história do jornal era uma situação dinâmica, o jornal só contaria a história à data do fecho. Imagine que você agora, chegava ali a ler a história, foi lá visitar o jornal no dia 8 de 1980. Você não tem cronologia. De '80 para cá...Portanto, e foi por isso que não se fez jornal. Atenção, não havia email, não havia internet. Pelo correio, eu não sei... Você sabe o que é um teleimpressor? Não?

Mônica Delicato: Teleimpressor?

GILBERTO PEREIRA: Sim.

Mônica Delicato: É um sistema de transmissão de fotografia?

GILBERTO PEREIRA: Não. De notícias.

Mônica Delicato: De notícias?

GILBERTO PEREIRA: E também de fotografias.

Mônica Delicato: Texto e imagem?

GILBERTO PEREIRA: Havia um teleimpressor que fazia notícias, escrevia sozinho, portanto, através das agências noticiosas. E depois havia um processo pelo telefone que reproduzia sinais gráficos para fazer aquilo a que se chamava as fotografias.

Mônica Delicato: Ah, isso eu ouvi dizer. Numas das entrevistas foi dito. Mas eu não sei como é que funcionava assim concretamente.

GILBERTO PEREIRA: Isso era através das agências noticiosas.

Mônica Delicato: Normalmente utilizada pelas agências, então?

GILBERTO PEREIRA: Sim, que era um bem...

Mônica Delicato: Em vários locais do mundo podia ligar...

GILBERTO PEREIRA: Nós tínhamos em Portugal, temos uma agência noticiosa que é a Lusa, que tem contractos com outras agências noticiosas no mundo. O grande inconveniente de tudo é os fuso horários. Eu, por exemplo, agora, está para fechar o dia

na Austrália, no Japão. Aquilo que lá aconteceu à meia-noite, aqui é meio-dia. Vai ser oportuno eu publicar? É esta... É oportuno? A seleção das notícias valerá a pena? E esta dúvida, esta selecção sempre...

Imagine que há um comboio, agora está na voga, um comboio que rebenta no Japão. Essa notícia é importante. Então, dentro da listagem que a agência noticiosa me dá, foto disso e daquilo, acidente de comboio com vinte mortos. Eu assinalo lá. E tenho de ir a um telefone, não havia telemóvel: “*Opah, daqui é do jornal, olha, estás a ver aqui a 26? Já viste a nova lista?*” Porquê? Porque eles estão sempre a atualizar. Aquilo que eu digo agora aqui é vinte, na segunda ou terceira lista que eles me mandam, aquela foto, se calhar já é vinte e oito. Eu tinha que localizar a foto que era. “*Opah, quero esta foto.*” E eles: “*Ok, pronto. Liga aí o teleimpressor.*” Eu tinha que ir a um dispositivo, que era um telefone, levantava, marcava o código que ele me dava, metia lá um papel fotográfico e aquilo ficava tim-tim-tim...Cinco, dez minutos, um quarto de hora. O tempo que calhasse. Quando tirei o papel, estava lá uma imagem. Percebe? Uma imagem. Que podia ser na China, que podia ser em Alguidares da Beira, que podia ser no ponto mais recôndito do Brasil.

Mônica Delicato: Tinham qualidade essas fotos?

GILBERTO PEREIRA: Não. A maior parte delas não tinha qualidade. E, então qual era a técnica? Tudo tem técnica. Fotograficamente, isto são pontinhos. Sabe como é que funciona?

Mônica Delicato: Sim.

GILBERTO PEREIRA: Se você abrir esta fotografia para este tamanho, perde qualidade.

Mônica Delicato: Ela granula, não é?

GILBERTO PEREIRA: Claro. Os quadradinhos que estão lá, em vez de estarem mais juntos, ficam mais espaçados. Pior qualidade. Então, nós reduzíamos aquilo, apertávamos para ela ficar mais pequenina. Maior definição.

Mônica Delicato: Era uma forma de melhorar a qualidade para a impressão?

GILBERTO PEREIRA: Claro. Primeiro porque ela era difundida daquele tamanho, exatamente porque era o tamanho *standard* da folha do papel.

Mônica Delicato: Ah, certo. Tinha que ser.

GILBERTO PEREIRA: E depois, nós, tecnicamente, trabalhávamos o tamanho da fotografia.

Mônica Delicato: E resolvia um pouco a qualidade?

GILBERTO PEREIRA: Resolvíamos sempre essa qualidade. Ela, através dessa cópia, era sempre...E o papel em si, que também guardávamos, que também funcionava, era como se hoje fosse uma fotografia, mas tínhamos de lhe pôr um papel de lado. Aquele que nós chamamos um papel velado. Eu confesso-lhe, não sei o termo daquilo. A gente chamava-lhe um papel velado, que era um papel mais opaco. Que era um papel que não deixava passar a luz. Percebe?

Mônica Delicato: Não dava transparência.

GILBERTO PEREIRA: Então, para nós não perdermos o tal picotado que aquilo era um sinal gráfico...Olhe, é a mesma coisa que hoje, você vai aí a um multibanco e tira o extrato do multibanco. Se for naquela papel mais fraquinho, aquele papel de cópia, mais lisinho...

Mônica Delicato: Bem fininho.

GILBERTO PEREIRA: Você, em dois dias, você já não vê o que lá está escrito.

Mônica Delicato: Se apaga.

GILBERTO PEREIRA: Desaparece. O procedimento era o mesmo. Portanto, a luz matava. E, então, nós fechávamos. Tornávamos aquilo opaco. Cobríamos a cor. E, então, para sabermos o que é que tinha a foto, para não andarmos lá sempre a descobrir, no dia seguinte à feitura do jornal, cortávamos a fotografia e púnhamos aqui a dizer o que é que era aquela fotografia, e arquivávamos acidente de comboio, Japão, tantos do tal. Arquivávamos comboios, depois acidente...

Mônica Delicato: Essas fotos, com o tempo, iam perdendo a imagem?

GILBERTO PEREIRA: Perdiam a definição. E nós, ao colarmos esse papel, era no sentido de preservarmos essa definição. Se ela apanhasse cor, desaparecia. Embora o ambiente do arquivo fosse um ambiente...

Mônica Delicato: Propício?

GILBERTO PEREIRA: De humidade, não havia climatizadores, não havia ar condicionado.

Mônica Delicato: Estava sujeito à própria temperatura ambiente?

GILBERTO PEREIRA: Internamente, nós tínhamos de funcionar aquilo como se do Inverno se tratasse, ou no pico do Verão se tratasse. A única forma que tínhamos de preservar era assim.

Mônica Delicato: Senhor Gilberto, o Senhor ficou até ao final do jornal? Como é que o Senhor reagiu com o fecho do jornal?

GILBERTO PEREIRA: Para lhe ser sincero, nunca acreditei.

Mônica Delicato: Foi surpresa?

GILBERTO PEREIRA: Foi. Eu vou-lhe dizer porquê. Eu, no dia 18 de Julho fui para o Brasil passar férias. Tinha comprado nove dias em São Paulo e nove dias no Rio de Janeiro. Maravilha! Praias...Não, falavam que aquilo lá era o Inverno.

E o meu filho ligou-me: *“Oh pai, apareceu aqui na televisão a dizer que o jornal ia fechar!”* *“O jornal ia fechar?! Estás maluco!”* Liguei para... Liguei. *“Há aí umas confusões com os gajos que vão comprar isto. Eles querem vender a uma entidade espanhola, querem vender, há outros gajos que não querem dar o dinheiro e não sei quantos.”* E foi isto.

À vinda para cá, soube que, de facto, o jornal tinha feito a última publicação no dia 31. E vou-lhe dizer porque é que não acreditei. Porque eu, quatro dias antes de ir para o Brasil, estive a trabalhar quase vinte e quatro horas, *non stop* no jornal. Para quê? Para deixar o meu serviço aos colegas, aquilo que nós chamamos, engatilhado.

Nós fazíamos a cobertura...Eu tinha à minha responsabilidade seis pessoas. Chegava uma colega à minha beira: *“Oh Gilberto, eu quero ir namorar.”* *“Mas queres namorar comigo, eu estou aqui.”* *“Opah, desenrasca-me e tal...”* Veja, percebe esta linguagem?

“Opah, pronto, tudo bem. Opah, eu estou aqui às cinco da tarde, não há crise. Vai namorar.” Eu sabia que ela às cinco da tarde estava lá, nem que chovesse picaretas. Nos tempos mais recentes. Telemóvel, avisa por telemóvel. Antes do telemóvel, não tínhamos forma. Eu só podia sair do jornal quando chegasse o meu substituto.

Mônica Delicato: Certo. O Senhor preparou tudo para poder sair de férias tranquilo?

GILBERTO PEREIRA: Embora eu, pela função que ocupava, tinha que estar disponível vinte e quatro horas.

Mônica Delicato: *Full time?*

GILBERTO PEREIRA: Mas o pessoal ligado ao jornal é assim.

Mônica Delicato: É.

GILBERTO PEREIRA: Isso...

Mônica Delicato: É verdade.

GILBERTO PEREIRA: Isso, atenção, com responsabilidade! Quanto mais não seja, “*Opah, fizeste o texto X, fizeste o texto... À vontade.*” Repare: tudo isso engatilhava. Eu sabia que mais dia, menos dia poderia ser incomodado até por um colega, perfeitamente de acordo. Nunca acreditei que o jornal fechasse.

Mônica Delicato: E chegou e estava fechado?

GILBERTO PEREIRA: Cheguei e o jornal estava fechado e o pior que eu me condeno, eu vou-lhe dizer. Eu era o funcionário mais antigo do *O Comércio do Porto*.

Mônica Delicato: Naquela altura?

GILBERTO PEREIRA: À época, eu era o detentor de uma responsabilidade de Tribunal. O jornal passou por umas fases de adaptação, de créditos, de devedores... Um bocado fictícias, umas vigarices pelo meio de entidades anteriores. E eu era o responsável por todos os trabalhadores junto do Tribunal.

E eu sabia... Eu ia ter uma ação qualquer, portanto, em Agosto. Os Tribunais aqui têm um período em que fecham. E depois nesses períodos há umas ações e não sei quantos. Eu tinha ido ao Tribunal dizer: “*Atenção que eu vou de férias.*” “*Vá à sua vida porque nós, epah, finais de Agosto...*” E eu, quando cheguei, vi o jornal fechado e estavam todos à minha espera porque não sabiam o que é que se havia de fazer junto do Tribunal.

Nós, inclusive, tentámos fazer uma cooperativa, no sentido de ficarmos com o título do jornal. O jornal *O Comércio do Porto* tinha um título de um jornal antigo, que era *O Lavrador*, que era ligado à indústria de agricultura. Que era um jornal que só abordava, que era feito ou quinzenalmente ou mensalmente. Só falava de assuntos de agricultura e não sei quantos. Para depois, também, reeditarmos esse jornal, a falarmos da agricultura e não sei quantos.

E porque o jornal tinha um passivo documentado junto do Tribunal Superior ao ativo, a entidade que detinha o jornal vendeu pura e simplesmente pelo valor que quis, que ninguém soube qual. Porque isto, a venda do jornal foi uma jogada...

Mônica Delicato: Aí entrou o grupo Prensa Ibérica?

GILBERTO PEREIRA: Não. O grupo espanhol detinha *O Comércio do Porto* e detinha outros títulos nacionais. Para quê? O objetivo era comprar o *Jornal de Notícias* e aquilo que é hoje a *TVI*. Isto é um jogo comercial. A entidade espanhola precisava de deter títulos em que avaliassem, também, a boa formação deles na área editorial para fazer candidaturas na compra de outros títulos de jornais e também de outros órgãos de comunicação.

Eu não sei se você conhece, mas isso é relativamente fácil de desmontar e você, investigando, isso não custa nada. Mas eu dou-lhe só assim uns tópicos. Aquilo que é hoje a *Olivedesportos*, já ouviu falar? *Olivedesportos* é uma entidade que detém órgãos de comunicação social e também a televisão ligada à *Sport TV*. A entidade que começou a dar os primeiros jogos de futebol, ligada ao âmbito da publicidade. Detém o *Jornal de Notícias* e outros títulos. Havia uma empresa que detinha esse mundo, que era chamada a *Lusomundo*, que era cinema, audiovisuais. Tudo à volta do mesmo dinheiro.

Essa empresa, esse grupo espanhol, era o Grupo Prensa, queria comprar todo esse manancial de comunicação. E, então, adquiriu pelos créditos do *O Comércio do Porto*, que nunca os chegou a pagar, o *Diário de Coimbra*, *Notícias de Aveiro*, o *Diário Popular* em Lisboa, “n” coisas, “n” títulos para dizerem “*Opah, nós somos uns gajos porreiros. Temos estes títulos, queremos mais.*” Quando avançaram para o concurso para comprar a tal *Olivedesportos*, o tal grupo *Lusomundo*, por malhas ou por tralhas, entenderam que eles não seriam... Eles, em termos de Tribunal puseram aquilo a que se chama uma providência cautelar a dizer “Não, nós não concordamos com essa designação, com essa ação, com esse desfecho. Queremos mais por isto, por aquilo...”. Argumentaram de forma diferente. Quando o Tribunal decidiu que a providência cautelar não tinha sentido, que o negócio tinha sido muito bem feito com a entidade detentora e que eles não tinham direito a nada, fecharam tudo.

A mim fizeram-me uma proposta assim: “*Olhe, Gilberto, você vai para Barcelona trabalhar. Você deixa de trabalhar aqui.*” Depois tiveram que negociar comigo para eu sair do jornal. “*Você deixa de trabalhar aqui. Você vai trabalhar para os nossos*

serviços em Barcelona. Nós garantimos – à época – € 3.000,00 (três mil euros) mês – na época – damos-lhe casa durante um ano inteiro e garantimos-lhe uma vez por mês você vir ao Porto visitar a sua família.”

E eu, a pergunta que fiz: “Desculpe lá, e depois passado esse ano?” “Depois é consigo.”

E eu cheguei a casa e falei com a minha mulher. “Se calhar, era porreiro.” Ela estava a trabalhar cá no Porto, o meu filho, na altura, estava na tropa. Era da força aérea, comecei a ponderar e tal...

Vamos ver como é que custa a vida em Barcelona. Meti-me no carro e fui a Barcelona, que eu deixei de trabalhar. Pediam-me, assim, aluguer daquilo que nós chamamos uma chafarica, € 1.500,00 (mil e quinhentos euros).

Espera aí, eu não vivo aqui com € 1.500,00 (mil e quinhentos euros). E disse não. E desde aí nunca mais consegui trabalhar seguido. Eu tenho andado a trabalhar aqui, tenho andado a trabalhar ali...mas estou desempregado.

Mônica Delicato: Mas o jornal acertou tudo o que tinha?

GILBERTO PEREIRA: Claro. Se não eu também não assinava a saída do jornal. Primeiro eles pagaram-me, depois é que assinei.

Mônica Delicato: E não aceitou a ida para Barcelona continuar com o grupo?

GILBERTO PEREIRA: Sabe o que é que me custa?

O que me custa mais ainda é ver quem liderou todos esses processos todos estarem bem de vida, não lhes falta aí onde eles continuem a trabalhar.

E pessoas que viviam do jornal como eu, porque há outros colegas porque nós viemos setenta embora.

Mônica Delicato: Sim, foram vários funcionários, não é?

GILBERTO PEREIRA: Nós eramos 70 pessoas do quadro. E tínhamos, seguramente, para aí, duzentos colaboradores, de diversas áreas, não sei quantos.

Esses 70 não eram só redação, também eram da área administrativa, por exemplo.

Ele vendeu-nos a todos. E o que me custa, ainda mais, é, por exemplo, a pessoa que trabalhou comigo para o meu contrato é um advogado da nossa praça, que depois isto acaba por se saber, que a gente tem as nossas fontes, foi remunerado, também, com 10%

por cada funcionário que conseguiu que assinasse. Porque houve três que não assinaram, que ainda estão em Tribunal.

Mônica Delicato: Ah sim?

GILBERTO PEREIRA: Houve três que não quiseram rescisão. Querem continuar a trabalhar para o jornal.

Mônica Delicato: Até hoje?

GILBERTO PEREIRA: Até hoje. A função do jornal extinguiu-se, mas eles ainda continuam nos tribunais.

Mônica Delicato: E sobre a tentativa de se adquirir o jornal através de uma cooperativa?

GILBERTO PEREIRA: Era impensável. Era impensável, porquê? Porque nós tínhamos que garantir, digamos assim, quase um fundo de maneio para funcionar. Tínhamos de comprar, para além do título, tínhamos de ter meios técnicos para funcionarmos, para fazermos o jornal. Tínhamos de ter quem nos fizesse a impressão. A junção dessas despesas todas era, na época, salvo erro, dezoito vezes superior às nossas indemnizações todas juntas.

Imagine que você queria integrar. Você era indemnizada por X mil euros. E com os seus X mil euros você entrava para a cooperativa. Os meus X mil euros, os seus, os dos outros colegas todos, juntos, não dava para pagar um dezoito avos daquilo que nós tínhamos pensado em arrancar. Era impensável.

Mônica Delicato: Tinha que ser um grande investimento?

GILBERTO PEREIRA: Sim. Tinha que ter um investimento para implementar e depois diluir-se-ia com apoio da entidade, pronto, ao fim ao cabo como um negócio. Porque os jornais são um negócio.

Mônica Delicato: Concorda que ficou uma lacuna na história do jornal de Portugal o jornal *O Comércio do Porto* ter fechado?

GILBERTO PEREIRA: Lacuna? Ouça, não há nada que o substitua.

Mônica Delicato: Era forte no Porto, no Norte?

GILBERTO PEREIRA: Pelo conteúdo, pela implementação, pela história, por aquilo que já pertencia à cidade. E sabe o que é, ainda? Depois apareceram as figuras políticas

todas na primeira linha na defesa intransigente do jornal. Expresso, zero. “*Nós queremos...É um baluarte...Queremos que...*” Hoje, zero. E continuam aí os mesmos políticos. É por isso que eu não ando muito aí nas calendas e nas histórias e é porque quando se aborda e há alturas em que se aborda áreas de comunicação e não sei quê e eu vou, e há pessoas que não se sentam à minha beira porque sabem que eu vou intervir e que vou acender aquilo. Porque eu não lhes perdo.

Mas eu fiz bem. Aliás, eu sei que fiz bem. Eu hoje, se tivesse tido uma pontinha de andar à frente, de ter sido menos honesto, eu tinha trazido coisas do *O Comércio do Porto* que hoje me dariam uma pensão, uma velhice assim desassossegada. Eu tinha roubado o jornal. Eu não trouxe um papel do jornal. Se eu sabia o desfecho do jornal, em termos desonestos, entenda-se, eu tinha-me precavido e tinha tirado com o tempo coisas que eu sei que tinham importância. Não trouxe nada nem penso, nem nada. Hoje estou a pensar isso. Na época pensava como penso.

Mônica Delicato: Claro.

GILBERTO PEREIRA: Pobre, mas...

Mônica Delicato: E dorme com a consciência tranquila.

GILBERTO PEREIRA: E sabe, às vezes, é importante ser desonesto e tem as suas compensações. Hoje, quem foi desonesto à época, não é quem previu. É quem estava avisado, quem sabia e quem nos vendeu, estão todos bem. Portanto, eu, desse tempo, guardo alguns amigos, tenho alguns amigos. Infelizmente, cada vez menos porque começam a desaparecer, a falecer. Encontramo-nos, fundamentalmente, nestas...Nos funerais. Avisamo-nos uns aos outros “*Olha, faleceu o Zé, o Quim, não sei quantos.*” E encontramos às vezes num almoço que fazemos no dia 1º de Maio. O dia 1º de Maio, em termos nacionais, Portugal, é o dia dos gráficos. Nós fazíamos um passeio. Era o único dia em que não havia jornal. Nós fazíamos um passeio para convivermos, não sei quantos. Hoje sabemos que temos que ir em frente onde era o edifício do jornal, aqui na rua Fernandes Tomás, encontramos ali por volta das nove e meia, dez horas. Sabemos que às onze podemos ir para o Marco de Canavezes ou que podemos ir para a Foz para o restaurante, comemos o que queremos. “*Epah, até ao dia 1º de Maio.*”

Mônica Delicato: Manteve esse...

GILBERTO PEREIRA: O grupo começa a ser menos gente. Agora...

Mônica Delicato: Chegou a ver o *blog* que fizeram?

GILBERTO PEREIRA: Não.

Mônica Delicato: Depois que o jornal fechou?

GILBERTO PEREIRA: Não, não.

Mônica Delicato: Com alguns ex-funcionários?

GILBERTO PEREIRA: Eu sei que o *blog* funciona, mas não leio.

Mônica Delicato: Ah, está bem.

GILBERTO PEREIRA: Não leio para...

Mônica Delicato: Parou de actualizar em 2010.

GILBERTO PEREIRA: Não. Eu não leio e vou-lhe dizer porque não leio. Eu não leio para sossegar a minha cabeça.

Mônica Delicato: Porque custa, não é? Deve ser...

GILBERTO PEREIRA: Porque de certeza... Às vezes chegam: “*Epah, leste o que está lá? Não sei quantos...*” Eu não leio. Porque, quer queiramos, quer não, a gente tem que se revoltar. E ao revoltar contra um colega que...não tem sentido. Ele pensa que tem razão e a gente às vezes encontra-se e tal... “*Epah, então já sabes porque é que fizeste o que fizeste?*”. Em 2005... “*Oh Gilberto, já estamos noutra era.*” Eu é que continuo a viver no passado e eles não. Percebe a ideia? Deixe. É uma forma, também, de sossegar a minha cabeça. Por isso, eu aceitei falar consigo. Porque em condições normais, para dizer mal do *O Comércio do Porto* eu não digo mal a ninguém. Prefiro falar para mim.

Mônica Delicato: Claro. Mas a gente está tentando resgatar o lado bom que o jornal deixou na memória das pessoas.

GILBERTO PEREIRA: Olhe, esta venda do meu arquivo, porque eu falo no meu arquivo, à Câmara Municipal de Gaia não foi interesse do jornal em si, foi para à volta do jornal venderem uma sala e uma biblioteca em termos nacionais de uma pessoa que ninguém fala dela, que é a Sofia de Mello Andersen. Fala-se na Sofia de Mello Andersen quando lhe dão uns versozinhos que ela fazia, não sei quantos. Mas se você perguntar aí aos portugueses o nome de um livro da Sofia de Mello Andersen, ninguém sabe. Percebe? Portanto, o que me custa é que o comum dos mortais, as pessoas que

havam de andar informadas, epah, para quê? É só para chatices! Não se informam, primeiro porque aligeira. “Para mim não dá, não me vai acontecer nada, não sei quantos.” E depois funcionam, se me permite a linguagem, são burras. Não evoluem, param no tempo, não querem saber. Tudo o que não mexe com elas... É errado. Porque as pessoas têm que entender que quantos mais souberem, mais se preparam...As pessoas são burras no tempo e eu não suporto pessoas burras. Eu não perco tempo com pessoas burras. Se a pessoa não percebe primeira, segunda, terceira, quarta, explique-se quinhentas vezes, podem não concordar com o meu ponto de vista, que é outra coisa. Mas depois de eu explicar vinte vezes, percebeste, sabes, é isto, tens dúvidas...Depois, passado um mês: “*Epah, como é que isto aconteceu?*” Não suporto! Se calhar, faz parte da minha maneira de ser, admito. Mas o que é que tu achas que é melhor fazer? Opah, estuda, lê jornais, lê...Se te entregarem um papel onde diga que, a falar de uma bugiganga qualquer que é um método novo para isto ou para aquilo, não deites o papel fora. Lê o papel até ao fim. E se não tiveres tempo, dobra-o bem dobradinho e um dia que estejas na casa de banho, lê o papel. É o que...Quem me conhece, sabe que eu sou...Eu não consigo deitar um papel que esteja escrito fora. Você acredita? Então, lá em casa, a maior parte da informação, eu não leio na hora. Percebe? Mas eu sei que sou assim. E as pessoas que vivem comigo sabem que eu sou... Não sou um iluminado, longe disso.

Mônica Delicato: Mas gosta do trabalho que faz e do que fez, não é?

GILBERTO PEREIRA: E ligo... E ligo hoje... Quando há bocadinho você me perguntou o que é que eu era, eu tirei um curso comercial enquanto juvenzinho, fui trabalhar para o jornal nunca mais liguei à área comercial. Portanto, a área comercial, aquilo que vocês... Computador... Na vossa linguagem, contabilista e não sei quantos. Nem pensar! A minha formação é nessa área.

Não, porque aquilo nem sequer é paixão, aquilo é uma doença, aquilo é uma...Veja: o dia-a-dia, o facto de não comer, o facto de...Por exemplo, hoje não se podia fumar na redação. As pessoas teriam de sair para fumar. Eu sou do tempo em que você entrava na redação...

Mônica Delicato: Era só fumaça?

GILBERTO PEREIRA: Ouça, aquilo era uma nuvem! E depois havia colegas jornalistas que fumavam um charuto, não sei...A gente chamava-lhe os amarrados, que

aquilo eram umas caixas que nem sei. Ouça, mas aquilo era agradável ao cheiro, cachimbos e não sei quantos. É impensável. Começavam as paredes todas a ficar negras, não sei quantos. Lá vinha uma informação interna: “No dia tantos, o pintor vai pintar”. Lá andava, a gente chegava de manhã, estava lá os papéis no chão para não pintar o chão e não sei quantos. Hoje é impensável.

Hoje, da forma como se faz o jornal, não tem nada a ver. Eu, sozinho, posso fazer 30% de um jornal. Nós trabalhávamos diariamente. Hoje, estes jornais semanários, estes jornais quinzenais e mensais, faz-se numa pernada, duas horas por dia e... A prática era tanta, veja, eu não era jornalista nem podia assinar como jornalista. Mas eu, às vezes, tinha que estar no computador e ia suplementar a notícia que o indivíduo fez, ele já estava em Alguidares da Beira. Epah, como é que se fecha depois? “*Oh Gilberto, faz à tua maneira*”. Baixava o texto no computador e lia-lhe. “*Está bem esse.*” Mas ele e quem estava a assinar. Porque a nossa prática assim, e as pessoas sabiam, os editores sabiam. A equipa, a Martinha é uma querida que apareceu, exatamente, na sequência da nova modalidade dos fotógrafos. Ela trabalhava a fotografia no digital.

Mônica Delicato: Ela disse.

GILBERTO PEREIRA: Ela trabalhava. Aquela rapariga casou, depois, inclusive com um jornalista que trabalhava connosco. “*Oh Senhor Gilberto, eu hoje não estou bem.*” “*Vai lá dar uma volta.*” Ela lá ia dar a volta. “*Oh Senhor Gilberto, está tudo...?*” “*Está tudo sob controlo.*” “*Olhe, eu ia jantar.*” “*Vai jantar.*” “*Olhe, eu hoje comi um peixinho e demorei mais um bocadinho.*” “*Tudo bem.*” Uma querida, mas era mesmo uma querida. E nunca havia problemas. Nunca havia problemas porquê? Porque nós, de facto, éramos uma equipa unida. Havia aquilo a que nós chamávamos os (*imperceptível*), a cobertura de uns pelos outros. Nós tínhamos regimes de folgas. Esta semana eu folgava segunda e terça, na semana seguinte folgava terça e quarta, ela queria a minha terça, eu fazia por ela...

Mônica Delicato: Camaradagem, não é?

GILBERTO PEREIRA: Mas nós sabíamos que não podíamos fazer determinadas funções. Quer dizer, na prática, eu não podia tratar a imagem. Eu sabia tão ou melhor que ela tratar a imagem. Mas ela é que tinha obrigação de tratar a imagem.

Mônica Delicato: Cada um com a sua função, não é?

GILBERTO PEREIRA: Porque nós, editorialmente, naquele dia...nós tínhamos os responsáveis pelos sectores e assinávamos lá quem fechava. Portanto, teria que haver muita confiança para eu assinar por ela ou ela assinar por mim em termos de trabalho.

Mônica Delicato: Claro. Porque a responsabilidade toda...

GILBERTO PEREIRA: Porque de outra forma não era possível. Era impensável... Eu, às vezes, quando estava em ambientes de trabalho em termos de empresa, era impensável eu não estar bem consigo. Se eu estivesse aborrecido consigo, se mantivesse esse aborrecimento hoje, amanhã, depois e não sei quantos...

Mônica Delicato: Reflectia no trabalho...

GILBERTO PEREIRA: Era impensável trabalharmos em conjunto.

Mônica Delicato: Tinha que ser em equipa, não?

GILBERTO PEREIRA: Porque eu tinha que falar consigo, você tinha que me dizer...Quer dizer, só o funcional, não funcionava. Se fosse só o taxativo, aquela... Era impensável.

Eu tinha de saber se você estava bemdisposta, se você tinha jantado, se você tinha almoçado, se você tinha ido à praia... Porquê? Porque você, ao chegar à redação já dizia o seu estado... *“Epa, hoje fui à praia...”*. *“Calma que já trazes areia na cabeça”*. Era uma forma, quase, de autodefesa.

Mônica Delicato: Claro. E era uma equipa forte, não é?

GILBERTO PEREIRA: Tinha que ser. Hoje, a cultura dos jornais não se verifica. Antigamente, nós saíamos dos jornais uma da manhã e íamos a um café, um tasco. Beber uma cerveja, comer um bocadinho de não sei quantos, que era a forma de a gente conviver. Os cafés da época também eram um sítio de culto desse convívio. Hoje não era possível. A gente sai à meia-noite e não há um café aberto.

Mônica Delicato: Hoje já não se nota esse movimento?

GILBERTO PEREIRA: Não.

Mônica Delicato: Mesmo com outros periódicos?

GILBERTO PEREIRA: Não. Repare: eu posso-me encontrar com um colega de trabalho ou com uma colega no bar XPTO e não sei quantos, mas aquele regime de rotina que eu fechava...

Mônica Delicato: Era uma cultura, já não é? Fazia parte da...

GILBERTO PEREIRA: Portanto, eu sabia que saía do jornal, fechava o jornal à uma hora, eu tinha de fazer o visionamento das tais páginas antes de arrancar, está tudo em ordem. Arranca para a rotativa, vinha-me embora. Portanto, nós saíamos em bloco. “*Onde é que vamos?*” “*Vamos aqui comer um queijinho. Vamos ali...*” Portanto, a minha mulher, no meu caso, o marido da colega, o namorado, já sabia que, esquece.

Mônica Delicato: É um momento de convívio, não é? É natural.

GILBERTO PEREIRA: Porque aquilo era quase extensão do próprio emprego. Hoje não há esse culto. Hoje eles diversificam os horários. Eu saio...Portanto, também para não só pelo espaço físico das redações, que cada vez são mais apertadas, mas também para as pessoas não dialogarem, não abordarem estados de alma. Para serem máquinas. Eu quero isto e, então, a pessoa põe aí e...Minha senhora, acredite. Ouça, eu não tenho segredos de nada. Eu, quando os vejo, eu já sei o que é que eles estão a pensar.

Mônica Delicato: Acredita que viveu um dos melhores anos do jornalismo?

GILBERTO PEREIRA: Eu digo aos que vivem agora, dizem que agora que são os melhores. A estes jovenzinhos que andam na Escola Superior de Jornalismo, a senhora já ouviu falar no Juca Magalhães, editor do *Porto Canal*, que esteve na *TVI*? Esse rapaz é um rapaz que levou tantos cachaços meus. Ele era o colaborador do *O Comércio do Porto* a fazer o basquetebol do Porto, do Futebol Clube do Porto.

Chegava lá, eram máquinas de escrever, não é? A gente tinha um papel, tinha umas linhas, que eram os nossos chamados linguados. Tinha que pôr lá o título. Metia a máquina...“*Que título é que eu hei-de pôr? O Porto ganhou.*” “*Olha lá, desde quando é que o título é com o colaborador?*” “*É verdade...Olha, como é que eu hei-de começar a peça?*” Claro, a gente aproveitava, pumba...Hoje são uns senhores. Hoje, quando a gente se cruza na rua, seja onde for, “*Gilbertoooo!*” Pára tudo. Está-me sempre a convidar. “*Anda cá!*” Para participar, às vezes, em mesas redondas e tal. E eu evito. Evito porquê? Porque eu não consigo ser hipócrita com algumas das pessoas que, eventualmente, lá possam estar.

Mônica Delicato: Claro. Compreendo.

GILBERTO PEREIRA: Eu tinha a história dos políticos. A cronologia dos políticos. Quando é que eles nasciam...Para lhe dar uma ideia (pega um jornal como exemplo),

este trabalho não foi feito ontem. Este trabalho, se calhar, já tem três ou quatro dias em agenda para...Percebe?

Mônica Delicato: O jornal trabalhava, também, com matérias antecipadas, por exemplo, não é?

GILBERTO PEREIRA: Claro. Imagina, vais pensando com tempo. “*Vais falar...Arranja um trabalho para duas ou três páginas, opah, sobre o tempo em Portugal nos últimos vinte anos. Sei lá, para a semana, pensem nisso para a semana.*” E você, para além do serviço normal de agenda...

Mônica Delicato: Do dia-a-dia?

GILBERTO PEREIRA: Está a trabalhar isso. Vai ver informações, vai compilando, vai juntando, não sei quê.

Mônica Delicato: Para fazer matérias especiais...

GILBERTO PEREIRA: “*Opah, está pronto.*” E você dá-lhe a ele a retranca. A retranca, que é o nome do trabalho. Para ele ir ao computador dele e ler. “*Opah, é oportuno entrar.*” Reúnem-se os editores. “*Opah, eu tenho um trabalho de duas páginas feitas pela fulana assim, assim a falar nisto.*” “*Olha, nós não temos ocupação de espaço, vai isso.*” Isto não é pensado assim de...Isto não aparece aqui por acaso.

Mônica Delicato: Tem todo um trabalho de agenda que também, não só cobre o próprio dia-a-dia, como também reportagens especiais.

GILBERTO PEREIRA: Mas o serviço de agenda é o menos importante. O serviço de agenda... Veja uma coisa: o serviço de agenda, hoje, é julgado determinado indivíduo e o julgamento passou para o dia... Alguidares da Beira, para Dezembro. O processo, aquela folhinha, aquela indicação deixa de estar no dia 1º de Agosto e vai para o dia 26. Porquê? Porque quando chegar a Dezembro, no dia 26, está lá o agendamento.

O mais importante é objetivar cada situação. Vejo, isto é quase uma aula de jornalista e eu não queria maçar-la. Eu não queria, porque isto, ao fim ao cabo, é muito aborrecido. O jornalista, ontem, quando...da seção Sociedade, quando recebeu este trabalho, sabia que este espaço ia ser ocupado com publicidade. Ele nem está a ver o anúncio.

Mônica Delicato: Certo. Ele já sabe que o espaço que ele tem para trabalhar é esse?

GILBERTO PEREIRA: Pois, mas sabe que não deve dizer mal dos emirados e prontos. Nesta edição do jornal você não tem nada a dizer mal dos emirados. E quem é que coordena isso? Agora pergunta-me você. Sabe? Eu não lhe digo, percebe? Porque há censura nos jornais. As pessoas não sabem, mas há censura. O Zé chamou o Zé não sei quantos “fulano”, *ipsis verbis*, está lá. Se fosse em vez do Zé fosse a Felismina a chamar ao Zé da Esquina que não tem relevância nenhuma, o contrário, já é notícia. Portanto, esse critério de ser notícia é que é específico.

Mônica Delicato: Muito bem.

GILBERTO PEREIRA: E é tênuo. Quem é que decide? Quem é que diz que é notícia? É notícia. Vamos publicar. Mas depois, quando se juntam as notícias, esta não é importante.

Mônica Delicato: Derruba?

GILBERTO PEREIRA: Não, aí está, fica logo para segundo plano. No outro dia deixa de ter importância com aquelas que há do próprio dia e depois aparece num fim-de-semana a dizer que no dia tal houve uma confusão, mas que o jornal não se documentou e que é irrelevante. Está dada a notícia.

Mônica Delicato: Senhor Gilberto, muito obrigada.

GILBERTO PEREIRA: Olhe, e eu não lhe consegui encontrar a história do jornal. Devo ter isso lá para Espinho.

Mônica Delicato: Eu consegui, nas minhas buscas, ver o jornal que foi publicado quando fez 100 anos.

GILBERTO PEREIRA: Sim, o centenário.

Mônica Delicato: Depois, também, nos 150 anos, que era um jornal, também, de 150 páginas, se bem me recordo.

GILBERTO PEREIRA: Sim. Sim, mas tem lá um caderno especial, comercial, muito azulzinho, tem assim o 1, o 5, o 0...

Mônica Delicato: Mas assim, eu só vi esse jornal comemorativo ao aniversário, que foi encartado junto com o do dia. Ali é possível resgatar um pouco da história e também no folhear dos jornais, porque eu fui ver...

GILBERTO PEREIRA: Eu não sei se você consegue essa publicação, não sei onde é que ela poderá, eventualmente, parar. O jornal tinha um Fundação, que era a Fundação Bento Carqueja.

Mônica Delicato: Sim, o Senhor estava-me a dizer por telefone. Seria interessante saber, ela existe, ainda?

GILBERTO PEREIRA: Não, porque a partir do momento em que o jornal deixou de funcionar, o objetivo...

Mônica Delicato: Do grupo familiar?

GILBERTO PEREIRA: Deixou de ter...

Mônica Delicato: A Fundação?

GILBERTO PEREIRA: A Fundação. Eu não sei se ela existe. Agora, eu sei que ela existia como *O Comércio do Porto*.

O Comércio do Porto não estando a funcionar, não sei se ela continua. Que é a Fundação Bento Carqueja. Há um antigo jornalista já falecido, um colega, e que fui eu com ele...Ele a dar ideias e eu a escrever à máquina, que ainda não havia...Eu a escrever mais ou menos peças assim avulsas no sentido, vamos falar disto, daquilo e não sei quantos, depois...Não sei se você sabe como é que se faz. Interessa-me este conceito, interessa-me aquele. Porque tinha lá material para dez livros. Que é a Fundação Bento Carqueja, Notas para a sua História. É um livrinho assim fininho. Cor verde e tem a figura do Bento Carqueja, que é um dos fundadores do *O Comércio do Porto*. Que tem quase, não direi pormenorizado. Se calhar, ir ao encontro daquilo que você já tem investigado e documentado, que era a essência do jornal. Onde é que ele se formou aqui na rua do *O Comércio do Porto*. Temos aqui uma rua.

Mônica Delicato: Sei que existe.

GILBERTO PEREIRA: Aqui junto à Ribeira, à beira da Polícia Marítima. Uma rua que passa por trás da bolsa. A rua do Comércio do Porto, foi ali que ele nasceu. Hoje há uns armazéns lá. Depois passou para a rua de Sto. Ildefonso, depois foi lá para cima para a rua da Alegria, depois abriu uns armazéns em S. Mamede Infesta e depois instalou-se nos Aliados. Nos Aliados, na avenida dos Aliados, onde hoje é a sede do Banif, é que ele se dinamizou. E quem era detentor desse prédio, era esse tal Bento Carqueja.

Mônica Delicato: Já nos Aliados, ainda era dele?

GILBERTO PEREIRA: Esse prédio foi o segundo prédio a construir-se ali na avenida dos Aliados. Portanto, a Câmara hoje, que é a Câmara do Porto foi o sexto prédio. O prédio do *O Comércio do Porto* foi o segundo. E esse livrinho documenta muito...

Mônica Delicato: Todo esse processo até chegar à sede na av. Dos Aliados?

GILBERTO PEREIRA: A sede própria em si, na altura em que ele se estabeleceu nos Aliados, aquilo era de uma família. A família Bento Carqueja, oriunda de Oliveira de Azeméis. Contava essa história.

Para quê? Para justificar essa tal Fundação. O jornal, na época, como era um jornal muito interventivo, apoiava vítimas disto e daquilo, das cheias e não sei quantos. Fez um bairro operário nas Antas. Aqui nas Antas junto ao Estádio do Dragão há um bairro operário.

Mônica Delicato: Que foi impulsionado por ele (jornal)?

GILBERTO PEREIRA: E as ruas são todas com nomes dos fundadores do *O Comércio do Porto*. Henrique de Miranda, Bento Carqueja...Portanto, a história do *O Comércio do Porto* é um pouco a história da cidade do Porto. Depois de ter nascido. Porque há coisas anteriores.

Mônica Delicato: Essa Fundação também produziu livros especiais?

GILBERTO PEREIRA: Não. Essa Fundação apoiava essencialmente entidades que, em termos solidários, estavam juntos com populações.

Mônica Delicato: Ah, está bem.

GILBERTO PEREIRA: Essa Fundação servia-se do título do jornal, que seria a imagem no sentido de angariar...Imagine: era preciso dar uma cadeirinha de rodas ao menino Zé não sei quantos. Portanto, via Fundação Bento Carqueja, “*Epah, publiquem aí no jornal que precisamos de angariar fundos para dar ao menino não sei quantos.*” Hoje vamos fazer o título...

Mônica Delicato: Para ajudar?

GILBERTO PEREIRA: O jornal era a imagem. Portanto, e como...

Mônica Delicato: Desde o princípio foi assim, não é, Senhor Gilberto? Ele também tinha um programa voltado para a comunidade agrícola?

GILBERTO PEREIRA: Não. Isso, a comunidade agrícola, era diferente. O jornal em si, tinha dois títulos. Para além do *O Comércio do Porto*, tinha o *O Comércio do Porto Ilustrado*.

Mônica Delicato: Sim, esse eu não consigo localizar.

GILBERTO PEREIRA: Mas você vê lá na biblioteca, porque estão lá.

Mônica Delicato: No Porto?

GILBERTO PEREIRA: Não. Biblioteca em Gaia. Estamos a falar do meu arquivo.

Mônica Delicato: Certo.

GILBERTO PEREIRA: Do meu arquivo que está na Biblioteca Municipal de Gaia.

Mônica Delicato: Não encontrei lá o *Ilustrado*.

GILBERTO PEREIRA: *O Comércio do Porto Ilustrado...*

Mônica Delicato: Que é de 1910, mais ou menos.

GILBERTO PEREIRA: Não, depois. 1940, '50.

Mônica Delicato: Deixe-me apontar isso, então.

GILBERTO PEREIRA: '50, '60. E eu... E eu, desde '74 que não fiz nenhum *O Comércio do Porto Ilustrado*. Portanto, é antes de '74. Eu não lhe posso responder com rigor como se exige.

Mônica Delicato: Ele era o quê? Era uma edição anual?

GILBERTO PEREIRA: Não.

Mônica Delicato: Era um livro?

GILBERTO PEREIRA: Era empírico. Imagine que os detentores do jornal, “*Vamos publicar um Comércio do Porto Ilustrado sobre o S. João do Porto.*” Aquilo que hoje é chamado de cadernos temáticos. Na época

Mônica Delicato: Suplemento.

GILBERTO PEREIRA: Na época, como *O Comércio do Porto* andava muito à frente, em vez de fazer o suplemento ou o temático, fazia *O Comércio do Porto Ilustrado*.

Mônica Delicato: Ah, então era um especial. Era colorido, não?

GILBERTO PEREIRA: Colorido. A capa era feita à parte, nas próprias oficinas que a empresa tinha, o jornal tinha.

Mônica Delicato: Era capa dura?

GILBERTO PEREIRA: Era aquilo a que hoje se chama couché. Portanto, a capa era trabalhada com desenhos de figuras proeminentes do tecido cultural do Porto, sei lá. O jornal, quando estive nos Aliados, tinha um espólio museológico assim. Tinha a segunda edição de *Os Lusíadas*, tinha, sei lá, imagine: para aí cinquenta mil títulos, livros, tudo quanto era título. Como depois, comercialmente, a entidade detentora do jornal nos obrigou a sair dos Aliados, naquele edifício que tinha cinco andares e depois fomos para um primeiro e segundo andar da rua Fernandes Tomaz, tudo aquilo foi entregue. Uma parte, à Sta. Casa da Misericórdia da Maia, que você pode ver lá grande parte do espólio museológico.

Sta. Casa da Misericórdia da Maia. O meu arquivo, já ultimamente, câmara de Gaia, Biblioteca Municipal Sofia de Mello Andersen.

E depois tinha outro título, que era *O Lavrador*, que era um jornal mensal. Era publicado, por exemplo, na altura das colheiras, de quinze em quinze dias. Na altura das sementeiras, de mês a mês. É aquilo que hoje quase que se poderia entender como borda-d'água. Sabe o que é o borda-d'água, não?

Mônica Delicato: Não.

GILBERTO PEREIRA: O borda-d'água é uma publicação que diz se no dia “X” de Setembro vai chover, faz aquelas previsões à frente durante o ano agrícola.

Mônica Delicato: Ah, entendi.

GILBERTO PEREIRA: Em Maio, você que vive no Algarve, deve plantar isto, aquilo; deve colher isto, aquilo...

Mônica Delicato: É especializado, então?

GILBERTO PEREIRA: É muito restrito. Esse jornal, *O Lavrador* era uma espécie de borda-d'água, mas que falava tematicamente de situações. Porquê tratar as oliveiras assim...E fazia, também, publicações específicas. Sobre as abelhas, sobre podar...Publicações livres, livres.

Portanto, para fazer essas publicações, tinha que ser detentor de título. E a empresa *O Comércio do Porto* era detentora desses títulos todos.

Porque a empresa, em si, nos Aliados, também tinha aquilo a que se chama oficinas gráficas. Produzia. Portanto, eram duas empresas. Uma produzia o jornal e a outra produzia trabalhos gráficos. Completava-os. A que fazia trabalhos gráficos, dava ao *O Comércio do Porto*, *O Comércio do Porto* pagava os trabalhos gráficos, eram duas empresas a trabalhar. De forma diferente, mas a completarem-se.

Tinham custos divididos. Portanto, essa história perdeu-se completamente. Porque a maior parte das pessoas já não tem ligação a uma situação e outra. Fala-se no *O Comércio do Porto*, mas não se sabe a história do *O Comércio do Porto*. Não direi os primórdios, mas a sequência das coisas, para se chegar ao dia em que se chegou, nomeadamente, com a extinção do próprio jornal.

Mônica Delicato: Pelo que eu tenho de registos, ele saiu da família Carqueja e passou para o grupo Quina.

GILBERTO PEREIRA: Quina.

Mônica Delicato: E depois é que passou para o grupo Prensa Ibérica?

GILBERTO PEREIRA: Não.

Mônica Delicato: Mas, como o Senhor disse teve outro nesse meio de tempo outras vendas?

GILBERTO PEREIRA: Não. Quando saiu do grupo Bento Carqueja, passou para o grupo Quina. Do grupo Quina passou para a implementação do Estado. Começou a ser intervencionado.

Mônica Delicato: Ah, certo. Foi a nacionalização.

GILBERTO PEREIRA: '75, '76.

Mônica Delicato: Sim.

GILBERTO PEREIRA: A partir daí, quem era o detentor do jornal, era o Banco Borges e Irmão.

Mônica Delicato: Ah, sim. Aí começou a pertencer ao grupo Borges e Irmão.

GILBERTO PEREIRA: Vá por mim, que eu sei a história.

Mônica Delicato: É verdade. Depois é que do Borges e Irmão foi para o grupo...

GILBERTO PEREIRA: Não. Depois do Borges e Irmão, foi integrado numa...

Mônica Delicato: Na Gesgráfica?

GILBERTO PEREIRA: Na Gesgráfica, que era um conjunto de entidades que se organizaram para fazer o que hoje é um contentado gráfico na Maia.

Mônica Delicato: Certo.

GILBERTO PEREIRA: Essa Gesgráfica era uma empresa fictícia, com nomes arranjados pelos principais acionistas para fazer onde hoje o jornal se imprime. Na Maia. Depois, essas pessoas deram à caçoleta, ficou lá implementado o grupo de impressão, hoje não se sabe onde é que andam e os jornais, digamos assim, ficaram a...Desenrasquem-se.

Mônica Delicato: E aí é que em 2001, o grupo Prensa Ibérica adquiriu o título?

GILBERTO PEREIRA: Adquiriu...

Mônica Delicato: Adquiriu da Gesgráfica?

GILBERTO PEREIRA: Exatamente. E nunca lhe chegou a pagar.

Mônica Delicato: Ah, não chegou a pagar?

GILBERTO PEREIRA: Não. Porque a Gesgráfica já tinha um passado economicamente deficitário, já andava nos Tribunais.

Mônica Delicato: Entendi.

GILBERTO PEREIRA: Hoje...

Mônica Delicato: O outro grupo assumiu e ainda havia alguns processos...

GILBERTO PEREIRA: Sim. Ficou com os trabalhadores, convidou grande parte dos trabalhadores a rescindirem, indemnizou-os e não sei quanto e tal e ficou a trabalhar com o grupo que lhe interessava. Entre os quais, eu. E depois redondou da forma como redondou.

Mônica Delicato: Sim, ok.

GILBERTO PEREIRA: Não...Eu estava, como lhe disse há bocadinho, não sei como é que tenho essa história, que eu até tenho linguados e tenho escrito, porque eu, na altura, sentei-me e comecei a escrever e tenho aquilo em vários linguados. É como uma

sequência, aquilo é quase como uma apresentação. Imagine que eu começo “Boa tarde. Somos o Comércio do Porto...” Do género quem somos, para onde vamos, caminhamos... E eu, aquilo foi quase... Tem lá erros pelo meio, risquei, fiz notas nas costas e não sei quantos. E eu não sei onde é que tenho isso. E eu pensei que tinha aqui em casa, mas eu tenho uma casa em Espinho, que vive lá a minha sogra e eu só vou lá às vezes ao sábado buscá-la e nem sei se sou eu que a vou buscar, se é a minha mulher que a vai buscar agora, se é o meu filho que vai buscar, amanhã...

Mônica Delicato: Se localizar...

GILBERTO PEREIRA: Se eu localizar, eu tenho o seu contacto de telefone.

Mônica Delicato: Sim.

GILBERTO PEREIRA: Você não vai acabar este trabalho tão cedo, pois não?

Mônica Delicato: Estou já no final. Eu tenho mais um mês para finalizar. Mas ainda tenho estes dias que estou levantando estes dados.

GILBERTO PEREIRA: O seu orientador foi meu colega de trabalho.

Mônica Delicato: O Professor Jorge Pedro?

GILBERTO PEREIRA: Ele esteve no *Janeiro* na altura de um antigo colega comum, que era o Alberto Carvalho. Você, depois de me falar a gente começa a andar para trás.

Mônica Delicato: Sim. Ele trabalhou em um jornal, depois acho que foi ser professor.

GILBERTO PEREIRA: Eu não sei. Ele é amigo do Salvado Trigo.

Mônica Delicato: Que é o Reitor.

GILBERTO PEREIRA: É o dono da Universidade.

Mônica Delicato: Deixa dar uma pausa aqui. Espere aí.

Mônica Delicato: Senhor Gilberto, quando o Senhor entrou no *jornal O Comércio do Porto*, era a época da censura. Foi antes do 25 de Abril que entrou?

GILBERTO PEREIRA: Exatamente.

Mônica Delicato: E o Senhor pegou, então, uma época áurea da censura?

GILBERTO PEREIRA: Áurea não direi. A censura estava implementada e eu, quando entrei para *O Comércio do Porto*, na redação do jornal, nos Aliados, fazia aqui que hoje se chama de paquete. Andava aos recados dos jornalistas e fazia aquilo que me

mandavam. Entre uma das minhas múltiplas tarefas, eu tinha de trazer, onde hoje é o edifício Garantia, na Av. Dos Aliados, as provas, os artigos escritos pelos jornalistas à censura.

Eu não sabia que era a censura. Eu sabia que tinha que entrar numa portinha, subir ao quinto andar, entregar aquela carta por uma porta, porque o guiché, nem cabia lá a pasta. A pessoa abria-me a porta, entregava a pasta e recebia outra. E depois chegava ao chefe de redação, todo lampeiro e entregava a pasta que trazia, ele ficava todo contente porque aquilo tinha poucas coisas a vermelho e muitas a azuis e eu não percebia que o que era a azul era para cortar, que não devia sair, e que o vermelho é que estava bem. E acaba por levar muitos calduços e foi assim que eu valorizei que, de facto, a censura prevalecia, era influente...

As pessoas não falavam na redação como hoje falam abertamente. Havia quase um silêncio. Os mais antigos, os mais velhotes é que falavam entre eles. As pessoas não dialogavam. O processo jornalístico era muito, muito, muito rudimentar. Hoje, comparando com os dias atuais...E esses dias atuais é 2005, quando saí. Hoje, se contasse a um juvenzinho que se está a formar como era ser jornalista e como era viver numa redação nessa época, eles diziam que eu estava a contar uma história e que...

Mônica Delicato: Eram tempos difíceis?

GILBERTO PEREIRA: Muito, muito, muito difíceis..

Mônica Delicato: Mas depois, o senhor viveu, também, o tempo da liberdade, quando foi o 25 de Abril?

GILBERTO PEREIRA: Da liberdade, do vale tudo. Do insulto gratuito, de atentados bombistas...Nós tínhamos no jornal *O Comércio do Porto* dois jornalistas que hoje ninguém fala deles, mas que foram muito influentes no pós 25 de Abril, que foi um indivíduo de nome Hercílio Azevedo e Barradas, António Barradas. Esse morreu em Espinho, acho que foi num acidente de automóvel, mas ainda hoje se pensa que não foi, que foi morto pela rede bombista na altura em que descascavam a tordo e a direito na sociedade da altura, nas influências dos partidos, etc., etc.

E o jornal teve grande dimensão à época. Depois disso, pronto, generalizou, vulgarizou, começou a entrar naquilo que os outros também faziam e pronto, hoje está instituído... Hoje, os conceitos editoriais, os concelhos de redação, os editores, os coordenadores, todos são uma forma, também, de censurar os próprios conteúdos, porque o jornalista,

é-lhe encomendado um determinado trabalho, é enquadrado e, apesar de haver liberdade de expressão, de certeza absoluta que o jornalista não pode escrever sobre o que realmente sente e que é o objetivo.

E se tiver de atentar contra algum grupo económico que aposte facilmente em publicidade no próprio grupo, pronto, se calhar, vai começar a fazer casos mais levezinhos e nunca mais poderá fazer grandes trabalhos, nomeadamente, de investigação, que hoje ninguém faz. Hoje é muito raro fazer o trabalho de investigação porque é um serviço que é muito caro.

Hoje tem que se consumir tudo muito rápido. Amanhã já se diz o contrário do que se diz hoje, etc., etc. E os trabalhos de investigação, porque demoram, estão cada vez são mais raros e, como mexem sempre, regra geral, com as mesmas pessoas, com os mesmos grupos, cada vez é menos gente a fazer serviço de investigação, portanto, é outro tipo de censura.

Mônica Delicato: Está certo. Muito obrigada.

Apêndice 30: Transcrição de entrevista com Augusto Barbosa

Entrevista com Augusto Barbosa:

Gráfico/tipógrafo (jornal O Primeiro de Janeiro)

AUGUSTO BARBOSA: A página do jornal divide-se em X colunas. Vamos começar por esta... 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Mônica Delicato: Neste caso tem 6, por exemplo, e este é um tablóide?

AUGUSTO BARBOSA: É um tabloide, é página e esta página como se divide em seis colunas, isto é um título.

Mônica Delicato: Trabalhou na produção tipográfica desde a época do halphtone?

AUGUSTO BARBOSA: Desde a época do chumbo.

Mônica Delicato: As imagens eram feitas como?

AUGUSTO BARBOSA: Eu vou-lhe explicar tudo. Além de ter aqui três colunas, e isto era a fotografia. E para tirar 3 colunas o que é que eu tinha de fazer? O jogo das régua, até obter o tamanho que deveria ter a fotografia, que vinha em papel. Eu dava a medida, por exemplo, 10 x 15 cm. Eu já sabia, ao fazer a maquete, que a fotografia me ia dar 3 colunas por 8 cm de altura, por exemplo. Vinha o texto, os títulos, vinha tudo. E eu ao fazer a maquete dava metade da página para este texto. E depois jogava com o texto a ficar aqui nesta coluna... e a fotografia... fotos aqui estão duas, pronto... e estas duas fotografias a acompanhar o texto. Depois se ela estivesse maior ou mais pequena um bocadinho, eu mandava fazer outra. Se estivesse maior eu cortava, está a compreender?

Pronto. E o fotógrafo enviava a gravura, porque no fundo a gravura estava lá em cima, quando chegasse lá ia passar para chapa. Era chapa e já vinha na medida. No tamanho que tinha pedido. E isto era colocado em cima para acompanhar o texto. Nós tínhamos uns quadrados, em chumbo mais baixinhos, na altura da chapa que caia ali. Para a chapa caia ali e ficava o texto disto. Igualzinho.

Mônica Delicato: E o processo tipográfico era qual?

AUGUSTO BARBOSA: Era tudo em chumbo.

Mônica Delicato: Por volta de que ano?

AUGUSTO BARBOSA: Dos anos de 40, 50. E até os 60, era assim que trabalhávamos. Depois esta página, estes anúncios eram tudo em chapa, ficavam em cima dos calços, também tudo em chumbo, mas os calços já estavam a altura, a chapa tinha só, por exemplo, dois ou três milímetros e os calços ficavam abaixo para bater certinho com isto.

A seguir, depois da página estar pronta, em chumbo, ia para uma calandra, onde tinha um cartão muito grande, do tamanho da página e aquilo era uma prensa. A gente chama-lhe calandra, mas aquilo verdadeiramente é uma prensa. Aquilo chegava lá e pá, e o cartão gravava tudo que estava na página em chumbo.

Depois de estar gravado e verificado que o cartão tinha apanhado tudo, estava tudo como deve ser. Esse cartão era enviado para a estereotipia. A estereotipia trabalhava com o chumbo. E então como era que o cartão ia? O cartão era dobrado em meia lua. Isto dava muita volta antigamente. Eu estou a explicar assim, para explicar o resto. Para ir para a máquina, para ser imprimido o jornal, o cartão ia outra vez para fundidora em chumbo e ficava na meia lua.

Pronto. Estava corretozinho, encaixava e vinha cá para baixo, para a máquina. Isto no princípio como era que isto era? No entanto, antigamente, não havia maquetistas. Isto foi só um bocadinho, uma luz, como é que isto está. Não havia maquetistas. Maquetistas eram os chefes: era eu ou outro chefe, também havia lá outros chefes.

Nós é que marcávamos a página, o texto, onde é que aquilo dava ou não dava. E então era assim: havia um linguado, o linguado era feito por jornalistas, que era um bloco em papel, onde eles escreviam à mão ou à máquina de escrever. Havia poucas máquinas de escrever.

Mas era raro. Isso vinha nesse linguado, eu para saber quanto é que isto me ia dar... eu sabia que no corpo 10, eu contava 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23. Chegava ao linguado que eles mandavam e contava, por exemplo, por escrito, onde é que ficavam as 23 letras. Dali eu calculava - vamos supor que depois sobrou metade - nesta duas aqui já me dava três linhas. Porque ficou meia para o outro lado. Portanto, nós fazíamos isto. 3, 9, 12, 15, 18, 21, 24... 25. Eu sabia que as letras, por exemplo, há 60 letras...Essas 60 letras iam-me dar o tamanho, por exemplo, de 20 centímetros. E depois chegava ali, 20 centímetros e já estava marcada a notícia.

O título: o título tanto podia vir só como podia ter o antetítulo e o subtítulo. Eu vou-lhe mostrar. Eu fiz aqui um bocadinho para você ficar com isto, foi assim à pressa, mas pronto. Este é o antetítulo “ Os portugueses“, isto é uma brincadeira, não? E “Vamos trabalhar”, título. Subtítulo: “O Governo não se importa”.

Porque, se reparar, por exemplo, há aqui um título, há aqui um subtítulo e depois um antetítulo, que é mais pequeno. Por exemplo, o título é em corpo 48, aqui (antetítulo) vai ser um corpo 20 e aqui (subtítulo) um de 16. O subtítulo era menor, depois disso da notícia, que aqui não está, eles aqui não usam isso. Isso é tudo em colunas.

Quando se queria destacar da notícia feito por eles, não éramos nós, feitas pelos jornalistas, fazia-se uma entrada, essa entrada, por exemplo, podia levar meia dúzia de linhas, maior e em negro, e recolhida. Porque era um texto que eles retiravam da notícia, e ao tirá-la da notícia nós íamos sublinhá-la destacando antes de começar a notícia. Depois eles faziam uma caixa, a caixa era outro apontamento importante da notícia, e Não sei se alguém explicou isto, mas dificilmente lhe devem ter explicado.

Mônica Delicato: Este processo era até mais ou menos 1970?

AUGUSTO BARBOSA: Até aos computadores.

Mônica Delicato: Certo. Qual é a diferença do *offset*?

AUGUSTO BARBOSA: O *Offset*?

Mônica Delicato: *Offset*.

AUGUSTO BARBOSA: O *offset*... o *offset* é, portanto...

Mônica Delicato: Isso é anterior ao *offset*?

AUGUSTO BARBOSA: Os jornais não trabalhavam em *offset*.

Mônica Delicato: Trabalhavam com qual sistema?

AUGUSTO BARBOSA: Com o sistema antigo, que era o sistema normal. Os jornais não trabalhavam em *offset*, porque as máquinas não eram *offset*.

O *offset* é aquele papel de couché com sistema de grandes fotografias, porque já o *offset*, já era trabalhado em película. A diferença entre o *offset* e o compositor antigo é que o *offset* é em película e o processo também de uma gráfica, de uma das maiores aqui do Norte.

ALEXANDRE TEIXEIRA MENDES: Como é que chamava a gráfica?

AUGUSTO BARBOSA: Gráfica de Vermoim, era com *offset*. Também trabalhei em *offset*. Mais o compositor manual, eu tenho aqui tudo.

ALEXANDRE TEIXEIRA MENDES: Uma coisa que era interessante dizer é que todos os jornais tinham as suas tipografias, não é?

AUGUSTO BARBOSA: Mas as tipografias não colaboravam connosco. Era à parte. As tipografias eram para quê? Para fazer as faturas dos jornais, aquilo tudo. A tipografia trabalhava à parte.

As fotos eram feitas em chapa gravura. Coloco o papel aqui. Depois tínhamos aquela à frente, como eu lhe disse, no tempo em que tudo era feito em chapa. As fotografias eram em papel, depois passavam, portanto, também fotografadas para uma chapa. O fotógrafo lá em cima pegava naquilo e passava logo para a chapa. E já vinha nas medidas. Portanto, já vinha nas medidas que a gente marcava. Depois reduzia, ampliava, alargava conforme aquilo que quisesse.

Para fazer uma página de um jornal a mesma percorria o seguinte caminho: Redação, jornalistas, maquetista, no início era o chefe da gráfica que fazia as maquetes e distribuía as notícias pelos linotipistas e compositores manuais. Linotipista já era de bater o teclado, também em chumbo, e depois saía as letras já direitinhas ali postinhas no coiso, tal e qual como hoje no computador vem tudo direitinho?! Aquilo vinha em chumbo.

Pronto. A gente dava-lhe a medida: por exemplo, uma coluna tinha 5 centímetros. Ele já sabia que a coluna tinha 5 centímetros. Olha. Uma coluna, corpo 10, faiada 2, Corpo 10. Ele chegava lá à máquina...

Mônica Delicato: O jornalista também tinha que ter essa noção?

AUGUSTO BARBOSA: Os jornalistas normalmente também gostavam de ter conhecimento. E os jornalistas do jornal *O Primeiro de Janeiro*, fazendo juz aqui ao meu amigo Mendes, eles gostavam de estar por lá. A ver aquilo e para também terem uma ideia. Para que o leitor pudesse ler melhor dava-se espaçamento, aumentava a entrelinha. Trabalhavam nas máquinas de fundição, na qual elas subiam com as notícias, volto aqui, que saíam em chumbo. Compositores manuais - nós tínhamos umas caixas enormes, com letras em garrafais e letras pequeninas. Normalmente aquilo era um ato, tudo em amarelo, todas aquelas letras. Tinha o A, o B, o C...O controlador... - eu estive para trazer, mas com certeza sabe -... o controlador era, portanto, uma peça... - vamos

pôr assim - ... aqui estava fechada e daqui tinha uma coisa para apertar e ele dizia assim: “Ó pá faz-me a quatro colunas.”...E colocava o controlador logo na medida de 4 colunas. “Faz-me aqui no corpo 48.”. Ele chegava lá ao corpo 48, “terrazzz”, caixa alta. Caixa alta era assim, letra grande. Caixa baixa, letra pequena. Pronto. Eu estou-lhe a falar nos termos gráficos porque era assim. E ele ao dar-lhe, pegava, ia para a caixa: “Amanhã” - “trec, trec, trec”, fechou linha. Ao fechar a linha, estava justificada, tudo como deve ser, chegava à máquina de solução metia lá o compenador da linha. Ao meter lá o compenador, carregava no botão e a máquina ia. Vinha o chumbo, caldeira, estava em chumb, tinha que ter sempre o chumbo ali a cair, não é? Estava ali uma peça de chumbo, uma barra de chumbo, e ele metia na caldeira. Tanto nos intertypes, como nas outras.

Vinha a barra espessa, era um peso, mas depois com o calor da caldeira derretia tudo em líquido. Cuidado quem metesse a mão, ficava lá tudo. Aquilo era uma alta temperatura terrível. Não se podia, Deus me livre! Ficava logo todo cozido, não é?! Desaparecia mão, desaparecia tudo. Aquilo era uma temperatura muito alta. Alta, é favor. Altíssima.

Mônica Delicato: E depois quando acabava, o material era reaproveitado?

AUGUSTO BARBOSA: E depois voltava para o reaproveitamento do chumbo. No compenador ficavam as letras. Depois tínhamos de tirar do compenador e deitá-las outra vez à caixa, porque aquilo era uma meia dúzia de letras que estavam sempre ali a movimentar.

Chegava-se ali. Está aqui a forma. Ele metia este título aqui fora, passava para o gráfico paginador. Aqui era o compositor manual. Aqui era o compositor mecânico, os linotipistas e aqui já era o paginador.

O paginador é que fazia a página, conforme a maquete que ali estava. Ele olhava para a maquete, via que aqui era o título e tal e cingia-se à maquete e então fazia a paginação total conforme tinha na frente.

A gente fazia a página, fazíamos as maquetes, ali tudo direitinho e ele depois pegava na página, punha em cima e tinha que fazer o que estava ali.

Pronto. Ia para o paginador. A partir daí, o paginador tinha a página pronta, chamava o da estereotipia. Que era a tal coisa, para ele ir para calandra, prensar, aquilo tudo como eu expliquei.

Uma das coisas que eram importantes também para vocês terem um bocadinho de conhecimento era assim: como é que o trabalhador linotipista fazia a notícia? O linotipista nunca fazia uma notícia sozinho. Só se fosse uma coisa pequenina. Tinha pouco. Havia o cuidado de eles não estar sempre a ler a mesma notícia. Por simpatia, por erro de simpatia, por tudo. Nós fazíamos assim. Eu partia esta notícia assim: dividia a notícia em partes e distribuía tudo. Portanto o linotipista nunca fazia uma notícia completa. Fazia uma notícia a granel. Para não haver erros de simpatia. Portanto ao fazermos a remessa a granel, ela trazia na frente...depois trazia uma linha ao lado, dizia assim: “Passos 1”, “Passos 2”... tinha sempre assim um papelzinho.

Quando ela estivesse completa, o paginador iria buscá-la. O linotipista era considerado compositor mecânico, porque estava na máquina a trabalhar. Estava à máquina, com a caldeira, com aquilo tudo, era linotipista. Eu pus aqui assim, a notícia levava sempre uma entrada e por vezes uma caixa. Que é isto, que eu dei-he assim (esboço)...As caixas, fotos, os títulos, isso depois você leva e depois vê isso. Conforme a maquete, a página tinha um número e a quantidade de colunas, que aqui já se contou, o jornal tinha várias fundidoras de chumbo. Pronto, aqui está a paginação que era feita por nós e os maquetistas. Mandava-nos a notícia e nós é que fazíamos tudo.

Mônica Delicato: Ao pesquisar nos jornais antigos vi que havia crédito da fotografia como “gravura”, a fotografia era uma gravura?

AUGUSTO BARBOSA: Era uma gravura. A fotografia depois até leva por cima o fotógrafo fulano de tal – já reparou nisso? O crédito está aqui por cima. Era aqui assim, neste cantinho, por exemplo, de uma agência. As fotografias vinham em papel por isso nós, ao tirarmos a medida à fotografia, porque ela, às vezes, vinha “um camião”, como se costuma dizer e eu só a queria por “um carrinho”., que era o espaço que a dava para pôr. O espaço que lhe dava, eu e o maquetista, era só aquele espaço. Quando ele mandava para o fotógrafo, lá em cima, que era o fotogrador., porque aquilo eram gravuras, como nós chamávamos, ele fazia em chapa. E depois ela vinha para baixo. Ele mandava para uma tipografia e nós colocávamos ali.

Mônica Delicato: Então tinham os fotógrafos?

AUGUSTO BARBOSA: Tínhamos fotógrafos para tirar as fotografias. E depois tínhamos os fotógrafos, que não eram bem fotógrafos – mas também eram, porque

muitos tinham sido fotógrafos, sabiam trabalhar com o papel, sabiam trabalhar com a chapa. Eram os fotografores.

Mônica Delicato: Trabalhavam a imagem de papel para a chapa?

AUGUSTO BARBOSA: Para a chapa. Eles depois transformavam o papel em chapa, que é para ficar naquelas medidas que nós desejávamos.

ALEXANDRE MENDES: Havia poucos fotógrafos na altura? Na Redação do *O Primeiro de Janeiro* tinham quantos?

AUGUSTO BARBOSA: Havia para aí uns 3, 4. Eram 4. Platão Neves, o Bruno Neves, também O Platão transformava depois o papel em chapa. No outro dia de manhã, o pessoal que vinha trabalhar de dia, já começava a desfazer, montava tudo para começar outro jornal. O chumbo ia para o chumbo. As gravuras iam para as gravuras. Por vezes a notícia era um bocadinho pequenina e metíamos faias de 2, 3, 4 pontos.

Mônica Delicato: As chapas de fotografia não eram reaproveitadas?

AUGUSTO BARBOSA: Ia ser tudo derretido outra vez?!

Mônica Delicato: Ah, é? Também aproveitava?

AUGUSTO BARBOSA: Claro. Havia a reciclagem de tudo. Os jornais tinham a reciclagem disso.

Mônica Delicato: Quer dizer que dava para aproveitar novamente.

AUGUSTO BARBOSA: Reaproveitar tudo outra vez. Aquilo andava: ia para lá, vinha para cá. Ia para lá...

Aos fotógrafos não lhes falta aqui um bom arquivo? As fotografias em papel outras de chapa, por interesse de ter no arquivo. Assim para uma lembrança...quando nos visitam, os alunos (...) isso também havia.

Muitas vezes, quando a notícia era muito importante, quando o jornalista e o chefe da redação e diretor, procurava-se destacar logo com uma foto...Dava um jeitinho. E em questão da qualidade, portanto, a qualidade da fotografia, aquilo que se costumava dizer que, às vezes, eram borrões e tal...isso não é totalmente verdade? Não. Às vezes eram fotografias que também estavam mal tiradas e...

Mônica Delicato: Acontecia?

AUGUSTO BARBOSA: ... havia ali...

Mônica Delicato: Acontecia atrasos na imagem...

AUGUSTO BARBOSA: É, que não eram bons. Os textos normalmente eram distribuídos um bocadinho por todos os revisores para não lerem a mesma coisa. Depois vinham com carrinho, um motor e essa notícia, dois dias depois de fazerem as revisões, a granel.

Por qualquer motivo, esquecemo-nos de fazer uma. Ele voltava a apontar na página que não tínhamos feito aquilo. Quando tínhamos pressa para acabar o jornal, lembra-se do falecido Manuel Fernandes? Ele tinha a mania de marcar vírgulas e tudo. E para que é que...Era paranoia mesmo. Não, mas tinha a paranoia das vírgulas, mesmo.

Das vírgulas. Ah... E o que é que nós fazíamos? Ele via. “Olhe. Nesta página assim assim, tem aqui umas vírgulas...”; “Tem? Ai tem? Agora vamos deixar aquela e a outra que está cheia de erros.” - “Você vai ser responsabilizado amanhã.” É verdade. Já mandou. Já mandou.

Havia um tipo que era bom, que era o Pina. O que era, sabe, também tinha a paranoia das vírgulas. E então a gente fazia-lhe isso. Já não fazíamos as emendas e a página ia embora mais cedo, por causa do Pina.

Era...Qualquer coisa tinha que ter vírgulas. O Sr. Pina – ele falou agora no Pina -... o Sr. Pina era antes do 25 de Abril, era o defensor da censura dentro do “Janeiro”. O Sr. Pina era o primeiro que passava a notícia pelo crivo. A notícia depois de estar composta, mesmo aos bocados, ele já ia lê-la a granel e aquilo que não interessasse tirava.

Mônica Delicato: Porque havia censura?

AUGUSTO BARBOSA: A censura interna. Censura interna. Porque ia passar por um outro crivo depois. Então...o primeiro crivo passava dentro do jornal.

Mônica Delicato: O próprio jornal já fazia uma censura prévia?

AUGUSTO BARBOSA: Não, é por detrás do Governo. Por isso...Depois de ter passado a notícia no primeiro crivo, quando a página estivesse pronta, nós pegávamos na página, direitinha, com aquilo que o sensor interno tinha tirado direitinho e levava-se à censura, aos “Coronéis”. A gente chamava-lhe “os coronéis”. “Vamos aos coronéis.”

Onde é que era? É aqui a beira da casa onde eu almoço. Pronto. Nós íamos lá levar a página. E eles liam o que o sensor interno já tinha cortado, se estivesse tudo bem, muito bem, metiam lá o seu carimbo; se não tivesse, cortava e nós tínhamos que vir para o

jornal tirar aquele bocado que eles tinham mandado e depois muitas vezes tínhamos que estar... lá está! Precisávamos da faia... das faias, porque tínhamos uma máquina que fazia isso.

E então, lá está!, tirávamos aquele parágrafo, mas ele depois tinha que faiar aquilo para a notícia. Não íamos lá meter uma notícia pequenininha.

Mônica Delicato: Quando entrou a censura nota-se nos exemplares que houve algumas lacunas na página, vinham faltando o texto – desculpe -. Por exemplo, aqui...

AUGUSTO BARBOSA: Eu sei.

Mônica Delicato: Então aquilo era censura?

AUGUSTO BARBOSA: Era a censura. .

Mônica Delicato: Isso nos primeiros dias. Depois não acontecia mais isso.

AUGUSTO BARBOSA: Porque não tinham máquinas para fazer espaços. Quando se meteu a máquina para fazer espaços, é mais cara. Sabe o que é que se fazia aí? Punha-se uma publicidade ao jornal.

Mônica Delicato: Na época da ditadura e da censura, aparecia, por exemplo, um texto aqui e aqui um pedaço em branco, aquilo era censura?

AUGUSTO BARBOSA: Podia ser censura...

Mônica Delicato: Ou podia não ser?

AUGUSTO BARBOSA: Poderia ter sido uma gravura que tenha fugido. Pode ter sido uma coisa que não ficasse bem no cartão e ao passar para a meia lua, na dobragem do cartão, porque o cartão entrava novamente numa prensa, aquilo fazia meia lua. Porque os jornais antigamente eram com meia lua que se trabalhavam. Não sei se está a ver? Na passagem disso, podia ter saltado a fotografia.

Uma coisa que é importante, sabe quantos, mais ou menos, tipógrafos havia, nessa altura, nos jornais do Porto? Nós, nos jornais do Porto, recorde, devíamos ser à volta dos 600.

Mônica Delicato: Nossa! Bastante!

AUGUSTO BARBOSA: Tudo englobado...As secções: tipografia – eram os gráficos - ; estereotipia; gravura; impressão e distribuição.

Os jornais tinham distribuição própria. Cada jornal tinha a sua distribuição. Embora eles depois de saírem do Porto, esperassem uns pelos outros. Porque quando começou a haver muitos acidentes e morreram aqueles colegas, do Janeiro, aqueles dois motoristas, eles tinham medo e então esperavam uns pelo outros para acompanharem. Para segurança deles. Distribuía o jornal por todo o País. Tínhamos uma distribuição que levava os jornais daqui a Lisboa, mas em Lisboa já estava outra distribuição pronta para seguir para o Carregado, para o Alentejo.

Mónica Delicato: E outra na região?

AUGUSTO BARBOSA: Outras regiões mais. De Lisboa para outro lado, fazia a delegação de Lisboa. Os jornais do Porto tinham todos uma delegação em Lisboa.

Portanto no “*Janeiro*” tinham 600 e tal pessoas. “*O Comércio*” tinha a mesma coisa, à volta disso. Só essa equipa...Entre 650 e 750 andava “*O Comércio*”. E o “*Notícias*” tinha 1200 pessoas. Era o jornal que tinha mais trabalhadores.

Mónica Delicato: Acompanhou a entrada da era digital? A era dos computadores?

AUGUSTO BARBOSA: Quando veio a era dos computadores era tal e qual feito, como era no chumbo. Era tudo a granel, aos bocadinhos. Eram feitos no computador também separados.

Não havia nada de uma página inteira, como sai agora. O jornalista chega agora ali e faz uma página inteira. Era assim: mandava-se fazer o boneco de fotografia que passava para película. deixou de ser em chumbo para ser película. A notícia saía na mesma: 3 colunas. Tínhamos um resumo, um papel, trabalhávamos em vidro, em bancas, com vidros focados, com luz por baixo e luz de manequim por cima. Para não dar cabo da vista. Porque estava a levar com uma luz debaixo e luz de cima. Neste tipo de papel tinha as colunas e tinha tudo. Era só colar com cera,

Mónica Delicato: Isso foi da minha época.

AUGUSTO BARBOSA: Eu tive de tirar curso 15 dias e 12 horas. Para poder continuar a chefiar aquilo. Era a mesma coisa como o chumbo. Tínhamos uns filetezinhas que colávamos...

E nós fazíamos isto. A notícia vinha na mesma, mas já tínhamos um papel próprio com colunas, com tudo. Era só depois meter ali a fotografia e contextualizar sempre a correr.

Já não era preciso, porque nós quando era no chumbo para metermos fase, tínhamos que meter ali uma falha. Porque não podia estar cá em cima porque senão saía.

Mônica Delicato: Era mais fácil este processo ou o anterior?

AUGUSTO BARBOSA: Era mais trabalhoso. Este, pronto também dava muito trabalho, só que já era mais moderno. Já tínhamos a placa com colunas, com aquilo tudo, era só colocar o texto e depois truc.

Mônica Delicato: Então facilitou o trabalho?

AUGUSTO BARBOSA: Facilitou. Com filetes fazia-se isso. Eu dividia a página... está aqui com filetes. Eu no chumbo normalmente não metia filetes. Metia espaço, ficava em branco. Já não se metia nada disso. Já não dava para fazer isso. O chumbo era diferente.

Mônica Delicato: E as fotografias na época dos computadores já vinham em papel...

AUGUSTO BARBOSA: Vinham em papel. Eles já faziam em papel, que é o papel e a gente cortava a fotografia. Era mais fácil. Chegávamos ali, cortávamos a fotografia... vamos supor que a notícia deu mais um bocadinho... pronto eu enganei-me... Eu calculei que a notícia desse isto, e ela, por exemplo, mais este bocado. Eu aproveitava, chegava ali, cortava um bocadinho, cortava o bocadinho daqui. Trabalhava-se mais à vontade. E não era com tanto esforço como era antes. Era tudo tal e qual. Seguia o mesmo critério. Só dizer que já era diferente: mais à vontade, não tão pesado, mas pior para as vistas. Como sabe, os computadores não tinham o que têm hoje. Eu ainda hoje detesto computadores. Eu fiquei com a vista...porque eu não tinha a proteção necessária. Agora repare: a Mónica está a trabalhar assim numa banca...com o vidro que está pintado por baixo e a mónica está ali, além de estar para saltar ao de cima as lâminas que estão a marcar (...) tudo já pronto no papel. E ainda luz por cima assim baixinha. A Mónica ao fim de 2 horas já está cansada. O mesmo se passava com os homens que estavam com os computadores que foram aproveitados das máquinas linotipistas para computadores.

Nem todos eram. A maioria...Alguns se adaptaram! Ora bem, eles também estavam ali. Também chegavam a cansar-se, também lhes doía as vistas, também choravam porque não havia nada de proteção. Nós estávamos a trabalhar em condições terríveis na mesma. E depois tínhamos uma outra coisa muito engraçada: aquilo era uma central, alta, mais alta do que isto, que fazia tudo. Se a central avariasses vinham os técnicos,

apanhe isso, porque isso é importante - aquilo avariava. Avariava, vinham os técnicos. O técnico tinha que se...isto é até uma anedota! Isto é uma brincadeira! O técnico vinha de Inglaterra, não sabia as peças que era, pegava nas peças e ia para Inglaterra.

Então como é que nós fazíamos para fazer o jornal se esperássemos que o homem pusesse a central a trabalhar?!

Mônica Delicato: Voltava para o sistema anterior?

AUGUSTO BARBOSA: Não. Íamos para “*O Comércio*” ou para o “*Notícias*”. Eu dividia o pessoal em 2. O “*Notícias*” tinha outras máquinas lá que, pronto, e era um acordo entre jornais. E “*O Comércio*” também. Eles iam para lá fazer o serviço todo. O motorista ia buscar o serviço e os homens iam montando. Montadores, que era assim que se chamava...

E andava o motorista para cima e para baixo. Pró “*Comércio*”, outro para o “*Notícias*”. Avariava o “*Notícias*”, vinha o motorista para “*O Janeiro*”. Avariava “*O Comércio*”, vinha “*O Comércio*” para “*O Janeiro*”.

Mônica Delicato: Então um ajudava o outro nestas condições?

AUGUSTO BARBOSA: Tinham um acordo.

Mônica Delicato: Bacana, não?

AUGUSTO BARBOSA: Muito, muito importante sobre a maneira como se trabalhava. Uma união que era fabulosa. Depois, o “*Janeiro*” não pagava outra vez, fui à minha vida. Não me pagava, fui-me embora. Mas havia uma coisa muito importante. Os gráficos tinham um problema nos chumbos, era a poeira que o chumbo provocava.

Mônica Delicato: Que é perigoso para a saúde.

AUGUSTO BARBOSA: A poeira do chumbo provocava saturnismo. Saturnismo era a cegueira. Então, o Barbosa pel’ “*O Janeiro*”. E já morreram...O Miranda pelo “*Notícias*” e o Sousa pel’ “*O Comércio*”, fomos negociar com o Sá Carneiro, aqui à Rua da Picaria. Ainda no tempo do fascismo. Atenção que isto é ainda tudo no tempo do fascismo. Se ele falava numa Assembleia Nacional a nossa situação. E ele falou. Foi um homem extraordinário. Então, de 6 em 6 meses tínhamos de ir ao Instituto Ricardo Jorge, aqui na Batalha, fazer os exames ao sangue. Se fosse metade, já teríamos que parar, descansar um tempo. Parar um tempo.

E tinha outra coisa que era importante para os tipógrafos daquele tempo: nós combinávamos entre os três jornais estar às 10 horas estar lá todos e às 10 horas parava tudo. Íamos ter com a administração a dizer que “precisávamos ter um aumentozinho” e ele, muitas vezes...o falecido Manuel Pinto de Azevedo dizia assim “qualquer dia vamos para a PIDE”, mas a gente ria-se, não é? E ele dizia “O quê que vocês querem?” e nós “Um aumentozinho” “E os Outros Jornais” “Oh, Sr. Dr. ligue para o Sr. Pacheco Miranda”, que era o administrador, Dr Carqueja no Comércio e vai ver que também estão parados”. E depois combinavam entre os três e depois o aumento que normalmente recebíamos sempre 5 escudinhos a mais. O que era muito importante a união dos colegas naquele tempo.

Com o 25 de Abril perdeu-se tudo. Por isso, está a ver? Os jornais eram totalmente diferentes. Era uma coisa bonita. Agora, hoje já não é preciso os gráficos. Os gráficos que vieram noutra momento. Isto é um bocadinho aparte, também para ter um bocadinho das brincadeiras que surgiam. Os gráficos terminaram.

Mônica Delicato: Agora é tudo digital, no computador.

AUGUSTO BARBOSA: Tudo.

Mônica Delicato: Já criam a página no próprio computador...

AUGUSTO BARBOSA: O próprio jornalista fica encarregado daquela página. E ao ficar encarregado daquela página tem de pôr lá as notícias que lhe foram dadas. Ele é que tem de fazer tudo.

Mônica Delicato: Acredita que o avanço tecnológico tirou o trabalho de muita gente ou não?

AUGUSTO BARBOSA: Ora bem, hoje em dia o jornalista faz tudo. Faz de gráfico, faz de paginador, faz de vendedor, faz... nós tínhamos revisão, hoje não há revisão.

Nós eramos cento e tal homens na tipografia. Quando veio isto eramos 130, 120 homens na tipografia. Quando vieram os computadores nós ficamos reduzidos a 40 homens. Veja os homens que foram embora em todos os jornais.

Conforme isto foi avançando...Foram inventando os fotogravadores, as histórias das topias acabaram, e tudo isso teve um fim. Depois montaram as impressões todas no mesmo sitio. Depois era tudo impresso no mesmo sitio e era uma só distribuição.

E isso morreu. Os jornais de hoje morreram. Foi o caso do *Janeiro*, do *Comércio* e o *Noticias* não morreu por causa que a Isabel botou-lhe... parece que há aí dinheiros angolanos, senão o *Noticias* não tinha mais de dois anos.

Portanto, acho... acho que ficou com uma ideia...

Mônica Delicato: Com certeza, Sr. Barbosa. Agradeço-lhe imensamente.

AUGUSTO BARBOSA: A Mónica tem aqui as maquetes, tem as entradas, caixas e tudo como lhe expliquei...Porque eu acho que nenhum jornalista lhe disse o que era um título, o que era...

Mônica Delicato: Nesse processo de produção do jornal se os editores ou os fotojornalistas iam ali até à parte gráfica para acompanhar o trabalho, Como é que era isso?

AUGUSTO BARBOSA: Ora bem, se fosse o jornalista amigo, nós deixávamos lá estar. Se fosse um jornalista que se armava em superior, eu punha-o logo cá fora. Fosse ele o diretor, fosse o administrador. Se fosse daqueles amigos, entravam e saíam, não era preciso nada...Se fosse daqueles que tinha que pedir licença para entrar dentro das instalações práticas...porque eu não admitia ninguém que fosse superior a nós.

E então varria-os de lá para fora. Havia alguns profissionais ou editor ou fotógrafo que queriam ver o trabalho...Se fossem daqueles que eram excelentes camaradas tinham todo o direito e até se punham a brincar, até diziam que queriam trabalhar ali connosco e (...) mais dois a fazer montagem...porque eram extraordinários. Eram companheiros, eram camaradas, eram ali.

Agora chegava lá algum jornalista ou diretor: “Eu sei... eu quero isto assim. Isto não está bem. Você...”, eu dava-lhe o coiso, porque aquilo que me custava a mim era o diretor passar um corretivo num profissional. Ou um administrador. Revoltava-me aquilo. Eu ficava de tal maneira... que punha-os logo cá fora.

Mas era logo. “Lá fora imediatamente”. E eles saíam pela porta. Não adiantava nada. Um dia era o diretor Alberto de Carvalho pôs-se atrás de um colega. De antemão a folha tinha tido problemas, até vinham da chapa. Ele entrou um bocadinho e o rapaz começa-me a tremer, a tremer, a tremer.

E eu disse: “Ó Sr. diretor o Sr. o que é que está aqui a fazer?”, “Então o Sr. não vê?!”, “Lá fora. Quando a página estiver pronta, eu levo-lha lá.”. E ele engoliu. Engoliu. Pu-lo

lá fora. Outra vez o Dr. José Manuel Barroso, sobrinho do Mário Soares, chegou lá e mudou todo o grafismo do jornal. Já era com maquetista, já havia maquetista, aquilo tudo. Os (...) já não fazia maquetes... - também era uma grande coisa, também... -... então, só fazíamos maquetes era de anúncios, porque era trabalhoso fazermos anúncios, ainda dava muito trabalho. Ah... E ele pegou, levou o jornal. Um dia estava de folga.

E disse logo. Ele pôs-se lá com os jornalistas – ele sabe dessa passagem, porque fugiram todos - ele pôs-se lá com os jornalistas ali à frente. Quando chegar o Barbosa vai ver como é. Eu chego, ninguém diz nada. Tudo caladinho. Há um de nós que abriu o jornal. “Ó diretor”, “Diga, diga.” - ele chamava-me chefe - “Diga, grande chefe.”, “O Sr. sabe o que é que está a fazer?”, “Eu sei!”, “Ai sabe. Então acabe o jornal. Meninos vamos embora.”, “Ei nunca mais me faça isso.”, “Então ponha-se lá fora imediatamente. Não entra mais aqui dentro sem pedir autorização.” E ele para entrar, pedia-me autorização.

“Ó grande chefe, dá autorização?”, porque eu punha-os todos na linha. E jornalistas na mesma. Havia jornalistas que iam logo ao diretor. (...) nada. Eu tinha sempre que defender os tipógrafos. Que eram os meus colegas. Eram os que trabalhavam.

Nós tínhamos jornalistas, alguns já morreram, e outros que iam connosco para as noitadas. Porquê? Porque havia a tal camaradagem. Os tais amigos dos outros. Não havia superioridade, não havia nada. Agora aqueles que tinham a mania que eram superiores, eu punha-os logo daqui de dentro para fora.

Também lhe quero dizer que uma ocasião, o Dr. Serra, que foi administrador...Toda a gente tinha medo dele, porque ele no “Notícias” fez 30 por uma linha e foi para “O Janeiro” para tentar endireitar “O Janeiro”.

“O Janeiro” não se precisava de endireitar, porque “O Janeiro” mesmo sem receber nós tirávamos o jornal. Não tínhamos problemas. Mesmo sem receber, tirávamos o jornal. O Sr. Serra queria, dada a situação económica difícil, queria que lhe dessem o “sim”. E eu e os meus colegas antes de irmos de férias: “Cuidado que o “sim” não é para ele pagar os atrasados. O “sim” é para pegar em todos aqueles que são de esquerda e pô-los lá fora. Portanto, votem “não”.

O Dr. Serra quando o encontro a ele a cumprimentar, pegou, chegou ao dia de Setembro e não pagou. Ao final de Agosto e não pagou. Começou o primeiro dia de Setembro, o segundo dia, terceiro dia, ninguém fez barulho. Eles só diziam: “Quando chegar o Barbosa, quando chegar o chefe, quando chegar o chefe isto vai virar.” Eu, portanto, no

dia 15, dizem eles assim: “Olhe. Ele não pagou nem diz nada.”, “Meninos tocam a assinar.”. Cheguei à beira de todos os outros que eram chefes: “Meninos, assinar aqui.”, mas o meu nome em primeiro! “Amanhã, plenária.”, dia 16. No dia 17, greve. Foi a greve comandada por mim. No dia 16 fizemos a plenária e, nesse dia, eu fui trabalhar no dia 15, no dia 16 já aparece dinheiro.

Mônica Delicato: Quer dizer que tinha que se movimentar, então?

AUGUSTO BARBOSA Ah... No dia isto é claro, que com o apoio de muitos colegas. Alguns jornalistas que faleceram. Portanto, eram os tais que davam a ajuda maravilhosa. Então nós marcamos a plenária. Ficamos lá nas instalações da tipografia antiga. E o tipo vira-se para mim, o administrador: “O Sr. está farto de me achincalhar.” e eu disse-lhe isto assim: “Eu não estou a achincalhá-lo, nem estou a tratá-lo mal. Estou a medi-lo de alto a baixo para ver quem vai ser o primeiro que vai sair pela varanda.”. E ele fugiu. Está aí tudo, que eles podem confirmar tudo isto que se passou. Os jornalistas que trabalharam comigo, Rogério Gomes, Cortes Real, tudo isso. O primeiro nome?! O Manga. Eles podem-lhe contar como eu era. Que eles melhor do que eu... Pronto. E eu... eu disse: “No dia 17 vamos fazer greve.”. E fizemos a greve comandada por mim.

Só deixamos entrar aqueles que estavam com salários em atraso. Foi a única vez que eu comande uma greve e para demonstrar que não se fazia pouco dos trabalhadores. Nós tínhamos uma união, mas tinha que ser sempre o chefe. O chefe é que tinha que tomar sempre as decisões que era apoiada pelos colegas.

E eu com a situação do “*Norte Desportivo*” veio acabar por mim. Eu assumo. Não sou daqueles que fogem à responsabilidade, pela simples razão. Nós tínhamos que fazer o “*Norte Desportivo*” ao Domingo e à Quinta-feira, depois de acabar o jornal “*O Janeiro*”, fazíamos ainda, de madrugada, antigamente, no tempo do Manuel Pinto de Azevedo, naqueles tempos, nós recebíamos isso em horas extraordinárias.

Depois como “*O Janeiro*” não tinha dinheiro, eu aumentava as horas que os colegas faziam e quando eles tivessem “X” horas, dava-lhes um dia de folga, mediante as horas que eles tinham. Ora bem, as pessoas estavam doentes, outros por baixa, porque não se recebia...eu chamei o Engenheiro e disse: “Ó Sr. fulano, é isto assim, assim. E depois eu não sei.”. E ele foi dizer ao administrador que ainda é vivo...Eu sei o nome, mas agora... ai... Ó Mendes? Como é que se chamava o administrador daqui? Teixeira da Fonseca. Disse ao Eng o que eu lhe ia a dizer.

O Teixeira da Fonseca manda a resposta, que a responsabilidade que era minha. Não foi? Eu e o pessoal, metemos a porta dentro do administrador, demos dois murros na mesa...não lhe íamos bater...Ele até saltou da cadeira. Tenho a impressão que aquilo tinha andado. Resultado: só lhe disse isto: “Sr. Teixeira da Fonseca, o Sr. vai para casa, vai comer.” - dava o jogo do Benfica ou não sei o que é que era - ...o Sr. vai ver o jogo. O Sr. está a jantar com a mulher, está a jantar com a filha e nós? Sem dinheiro para comprar, sem dinheiro para comer, não recebemos e eu ainda tenho que trabalhar com meia dúzia de homens e está aqui o Taveira – já faleceu – está aqui a chorar que já não aguenta mais.

Eu tenho este homem diz que já não aguenta mais com as vistas quase a sangrar. Só falta sair sangue. E o Sr. ainda me está a dizer que a responsabilidade agora é minha? Ora diga isso.”, e ele: “(...)”. Não, afirmou. Então fizemos um acordo verbal. “Vou-lhe pedir uma coisa, que eu sei que você consegue: tira-me o (...) e eu faço-lhe o editorial no Norte (...)”, e eu disse: “Tiro, sim Sr..”. Fizemos o “Norte Desportivo” com o editorial e acabou o “Norte Desportivo”. Porque eu já não concebia as vistas sempre a chorar, do esforço que estavam a trabalhar. Portanto, contei-lhe umas coisinhas muito engraçadas.

Mônica Delicato: Muito obrigada.
