



DO PÓS-25 DE ABRIL À ERA DIGITAL: 45 ANOS DE FOTOJORNALISMO PORTUGUÊS

FÁTIMA LOPES CARDOSO

Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa (ESCS-IPL), UAL
e investigadora do ICNova.
mlcardoso@escs.ipl.pt

Resumo

O fotojornalismo contemporâneo português atravessou três momentos de mudança assinaláveis. Numa primeira fase, que corresponde às décadas de 50, 60 e 70, a fotografia de imprensa tendia a ser incumbência de profissionais com pouca escolaridade, acríticos e sem capacidade para concetualizar a imagem, que operavam num meio monopolizado por cerca de quatro profissionais - realidade a que os fotógrafos entrevistados se referem como “máfia da fotografia”.

À saída dos anos 1980 e entrada de 1990, surgiram projetos editoriais relevantes, como o jornal *Independente* (1988) e o *Público* (1990), onde fotógrafos experientes se cruzaram como jovens profissionais decididos a marcar a diferença. O forte investimento na secção de fotografia foi também extensível ao semanário *Expresso* e, posteriormente, ao *Diário de Notícias*. Embora com linhas editoriais distintas, a secção de fotografia obtinha de um reconhecimento jornalístico considerável, na estrutura hierárquica das redações destes títulos, com os editores de fotografia a exercerem o poder de decisão editorial e a imporem um forte

corporativismo à classe, algo que nunca tinha acontecido até à data.

Nesta altura, chegaram às redações muitos repórteres fotográficos que acumulavam formação superior com cursos especializados em imagem. Foi neste contexto que, com o advento do digital no jornalismo português, no início dos anos 2000, os fotojornalistas se tornaram, em geral, nos profissionais de jornalismo tecnologicamente mais bem preparados das redações nacionais, mas a crise financeira de 2008 e a falta de um modelo de negócio adequado aos *media* online ameaçaram a estabilidade que se predizia com a passagem para o digital. Os cortes financeiros internos começaram exatamente pela editoria de fotografia, com sérias consequências para o papel que a imagem fotográfica exerce enquanto linguagem essencial do jornalismo.

Palavras-chave

Fotografia, fotógrafos, imagem, fotojornalismo, imprensa e História

INTRODUÇÃO

Ultrapassada a falta de liberdade de expressão do pré-25 de Abril, o jornalismo português viveu momentos de forte apogeu intelectual e profissionalismo, a partir da segunda metade dos anos 80. O perfil do fotógrafo de imprensa inculto e com pouca formação das décadas de 50 e 60 transformou-se graças, em parte, à nova leva de jovens que saíram dos recém-criados cursos de Fotografia, entre os quais o do IPF, fundado ainda em 1968, da Cooperativa Árvore, no Porto, e do Ar.Co, em Lisboa.

O desaparecimento de alguns títulos históricos e o nascimento de uma imprensa inspirada pelas tendências de produção noticiosa internacionais, quer a nível fotográfico, gráfico como de opções editoriais, marcou o panorama do jornalismo português, a partir da segunda metade da década de 80. Mais tarde, as rotinas iriam ser novamente abaladas com o incremento tecnológico, que permitiu o aparecimento da Internet e do digital, no final dos anos 90.

A maioria dos fotógrafos entrevistados e cujas respostas permitiram construir historicamente os últimos 45 anos de fotografia de imprensa refere-se aos anos 80 e 90 do século XX como “os tempos áureos do jornalismo”, onde jornais históricos como *O Diário de Lisboa* ou o *Diário*

Popular fecharam, ao mesmo tempo que emergiram novos projetos editoriais que marcaram a imprensa e, em particular, a fotografia, nas últimas décadas.

Nessa altura, em alguns títulos com mais poder de influência junto da opinião pública e graças a um forte investimento nos *media*, a editoria fotográfica dos jornais era minuciosamente trabalhada. O redator poucas vezes era enviado para um espaço de reportagem sem o fotógrafo, a menos que a natureza do acontecimento tornasse a reportagem viável com fotografia das agências internacionais, como acontece, por vezes, em zonas de conflito em que poderá ser melhor recorrer a correspondentes das agências internacionais que conhecem bem o terreno.

Texto e imagem tinham que, em linguagens diferentes, estar em sintonia com a história reportada e com a linha editorial do jornal. Sem abdicar da sua interpretação sobre o visível e da autoria fotográfica, era importante criar uma linha facilmente identificável que fidelizasse uma legião de leitores. Embora o texto fosse por tradição sobrevalorizado face à reportagem fotográfica, em jornais como o *Público* ou o *Expresso*, muito poucas vezes era permitido publicar um artigo sem imagem ou com uma fotografia meramente ilustrativa.

Se há 25 anos se vivia um momento de prosperidade económica, criativa e intelectual, como provam as várias iniciativas de promoção da fotografia que decorreram, à época, de Norte a Sul do País ou o aparecimento de jornais e de cursos especializados, a conjuntura económica que se vive desde 2008 tem servido de pretexto para sacrificar a qualidade dos conteúdos informativos e, particularmente, da fotografia. Alegando redução de custos, as várias opções editoriais adotadas têm relegado a fotografia para segundo plano no dia a dia das redações e conseqüente lugar que ocupa nos jornais. Hoje, há cada vez menos fotojornalistas ligados aos quadros dos órgãos de comunicação, que tendem a optar por solicitar trabalho em regime *freelancer*.

Após três décadas de profundas transformações, os jornalistas-fotógrafos veem agora todas as conquistas se esboroarem, com a fotografia profissional a ser desvalorizada concetualmente, as equipas estão reduzidas ao limite do possível e com quedas salariais significativas. Uma das marcas do presente dos meios que ainda subsistem em papel é, segundo os fotógrafos entrevistados, a existência de uma “tirania

gráfica”, onde é mais importante respeitar o *design* criado para receber o texto e a fotografia do que alterar o *layout* da página à melhor imagem ou ao texto mais aprofundado. Neste contexto de produção noticiosa, uma minoria de fotojornalistas mais persistentes procura agora o mundo globalizado para mostrar o seu trabalho, convictos de que o futuro da sua carreira passa pelas publicações internacionais.

A TRANSFORMAÇÃO DO FOTOJORNALISMO PORTUGUÊS *TAL & QUAL*: A APOSTA NA PROVOCAÇÃO JORNALÍSTICA

A enorme vontade de romper com os cânones estabelecidos, de fazer diferente e melhor, fervilhava entre a classe jornalística, no pós 25 de Abril. Muito do ambiente que se vivia era, no entanto, contaminado pela indefinição política que o país atravessava na jovem democracia ainda em formação. A fechar os anos 1970, vários jornais de cariz político foram criados, mas apenas são referenciados nestas páginas aqueles que deram o contributo importante no contexto da fotografia jornalística e que foram citados nas 90 entrevistas a fotógrafos de imprensa e editores de fotografia recolhidas no âmbito da dissertação de doutoramento realizada, em 2014, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), da Universidade Nova, com o título “A Fotografia Documental na Imprensa Nacional: o Real e o Verosímil”.

A começar pelo *Tal & Qual*, o jornal mais provocador da história da imprensa nacional, que foi promontório de fortes mudanças no panorama jornalístico nos primeiros anos de instauração da democracia. Fundado no verão de 1980 com direção de Joaquim Letria e ostentando um grafismo marcadamente popular, o tabloide português prometia usar e abusar da liberdade de expressão conquistada. O jornal arrancou com um único fotógrafo de serviço: Luiz Carvalho, que dividia o trabalho fora de horas no *Tal & Qual* com a profissão de arquiteto, na Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Mais tarde, juntaram-se à equipa alguns dos fotógrafos mais marcantes da sua geração: Luís Vasconcelos, Alfredo Cunha, Rui Ochoa, José Carlos Pratas ou, entre outros, Alberto Frias.

Algumas das fotos mais ousadas de figuras públicas têm a chancela do *Tal & Qual*, dirigido por Rocha Vieira. Da cache jornalística da Dona

Branca à famosa foto de Alberto João Jardim em cuecas, no Carnaval da Madeira, nada escapava à mira dos jornalistas do semanário. O *Tal & Qual* também realizou muitas outras fotos exclusivas, como a de Pinochet a rezar em Fátima, com o título “Que Deus me perdoe”, numa visita do ditador a Portugal; a foto de Guterres em Londres, numa altura em que o primeiro-ministro de então se ausentava de Portugal, a meio da semana, para ir visitar a mulher gravemente doente e internada num hospital, em Londres, enquanto o País ficava metade da semana sem chefe de Governo.

Alberto Frias assinou uma das imagens mais inesquecíveis da história do jornal (figura 1), na altura em que Mário Soares era primeiro-ministro e não resiste, mesmo ao lado da mulher Maria Barroso, num passeio pela praia do Vau, a olhar para os peitos de uma *stripper* contratada pelo jornal para fazer a partida ao então chefe de Governo e conhecido pelo bom humor.



Figura 1. Fotografia de Alberto Frias publicada no jornal *Tal & Qual*.

Histórias como a de Dona Branca, Alberto João Jardim e a de Mário Soares preencheram o quotidiano de uma publicação que assumia um jornalismo provocador e, por vezes, passava por cima de todas as barreiras éticas e deontológicas. Comprado pelo grupo suíço Edipress, nos anos 1990, a sua importância jornalística foi-se esbatendo entre os

outros títulos do grupo, como a *Visão*, o *24 Horas* e publicações mais especializadas como o *Jornal de Letras* e a revista *Telenovelas*.

Para trás, ficaram os tempos em que a foto de capa do *Tal & Qual* era escolhida ainda molhada, paginada e reenquadrada com a página sobre a secretária do diretor. Primeiro Joaquim Letria, depois Mário Zambujal, seguido de Rocha Vieira, João Ferreira e Jorge Morais. Posteriormente, em 2005, a Lusomundo Media, empresa a que pertencia o título, foi comprada pela Controlinveste, grupo de Joaquim Oliveira, e a situação precária do jornal agravou-se. O *Tal & Qual* pereceu a 28 de setembro de 2007, depois de as vendas terem caído vertiginosamente desde o início do século XXI, atingindo valores semanais inferiores a dez mil exemplares, um número incomparável com as tiragens de 170 mil exemplares do início da sua existência, quando o jornal era dos mais populares, em Portugal.

O INDEPENDENTE:

A IRREVERÊNCIA QUE VEIO DA DIREITA

Nos títulos semanais, foi a irreverência de Miguel Esteves Cardoso que deu que falar n' *O Independente*, um título bastante diferente do jornal concorrente *Semanário*, que apresentava um estilo fotográfico mais convencional. Após quase uma década a viver em Inglaterra onde se licenciou e doutorou em Estudos Políticos, o escritor e jornalista importou as tendências rebeldes de alguma imprensa britânica. Inspirado no homónimo inglês, em 1987, o escritor criou e assumiu a direção d'*O Independente*, com Paulo Portas como diretores adjunto e Manuel Falcão como subdiretor.

A 20 de maio de 1988, *O Independente* chegava às bancas recusando a neutralidade jornalística e assumindo-se um jornal de direita conservador. Nunca na história da imprensa nacional se conseguiu aliar tão bem o grafismo - da responsabilidade de Jorge Colombo - e a fotografia ao texto. Com fotos fortes e de grandes dimensões na primeira página e uma chamada de capa polémica, *O Independente* depressa chamou a atenção do público e, em particular, dos políticos, com a sua linguagem provocadora e irónica para com o estado da nação. As crónicas de Miguel Esteves Cardoso, "As minhas aventuras da

República Portuguesa”, publicadas desde o primeiro número e durante um ano, aguçaram o espírito crítico da geração X, que cresceu a ler *O Independente*.

O título dirigido por Paulo Portas e Miguel Esteves Cardoso parecia ter declarado guerra aberta aos principais atores da vida política portuguesa e a fotografia era a principal “arma de arremesso” para exercer o contra poder. Em 1990, Leonor Beleza, então ministra da Saúde (figura 2), Mário Soares, Cavaco Silva, Durão Barroso, João de Deus Pinheiro, Carlos Melancia, entre outros protagonistas são as vítimas preferidas. Representantes das principais pastas do Governo surgem em montagens fotográficas que funcionam como hipérboles dos títulos.



Figura 2. Primeira página d’*O Independente*, 20 de maio de 1988.

A montagem sempre foi uma prática recorrente do jornal desde as primeiras edições. A exemplificar, no verão de 1990, ano forte para a

agenda dos meios de comunicação, com o início da Guerra do Golfo, *O Independente* construiu primeiras páginas sem qualquer pudor jornalístico. A título de exemplo: na edição de 20 de julho, o jornal fez manchete com a notícia “Corda na Garganta - Costa Freire depõe horas a fio e culpa Beleza”. A imagem principal é uma montagem fotográfica de um plano próximo de Costa Freire, antigo secretário de Estado da Saúde, com uma corda de um enforcado. A 31 de agosto, Cavaco Silva, na altura primeiro-ministro, surge com nariz de Pinóquio, a acompanhar a peça “Pinóquio vai à Guerra-Governo decide contra chefes militares”. A 7 de setembro, a cabeça de Fernando Nogueira, ministro da Defesa, rola no mar, como se estivesse a afundar-se.

Em 1991, Miguel Esteves Cardoso entregou totalmente a direção d’*O Independente* a Paulo Portas para passar a coordenar a revista *K*. A editoria de fotografia, que formalmente não existia n’*O Independente*, foi confiada a João Tabarra, que reuniu a sua própria equipa. Para a fotografia da recém-criada revista *K*, seguiram Daniel Blaufuks e Inês Gonçalves. A irreverência gráfica e jornalística da revista *K* sobreviveu apenas três anos no mercado dos *media*.

Após a saída de Paulo Portas para o CDS-PP, em 1995, Constança Cunha e Sá assumiu a direção do jornal, seguida de Isaiás Gomes Teixeira. Com o passar dos anos, o espírito irreverente d’*O Independente* perdeu-se. As grandes manchetes, que tinham denunciado vários casos de corrupção política e utilização indevida de dinheiros públicos, foram desaparecendo do jornal.

Miguel Esteves Cardoso e Manuel Falcão ainda regressaram, à entrada dos anos 2000, mas o projeto não conseguiu resistir. Com direção de Inês Serra Lopes, aconteceram vários incidentes de notícias alegadamente forjadas que descredibilizaram *O Independente*. Com uma tiragem de apenas nove mil exemplares¹, a acumular dívidas e processos em tribunal com pedido de indemnizações, *O Independente*, dirigido por Inês Serra Lopes, cessou publicações a 1 de setembro de 2006, com o título de primeira página “Ponto Final” a branco sobre a página negra.

¹ Nos primeiros anos de edições, *O Independente* chegou a vender mais de cem mil exemplares por semana.

A LUSA NA COBERTURA DA REALIDADE NACIONAL

Nascida da junção entre a ANOP (Agência Noticiosa Portuguesa) e a NP (Notícias de Portugal), a 1 de janeiro de 1987, a agência Lusa-Agência de Notícias de Portugal surgiu para dar cobertura a todos os temas de interesse nacional ou que, na cobertura internacional, tivessem impacto em Portugal, com a promessa de “*assegurar uma informação rápida, factual, isenta e rigorosa*”². A imparcialidade e a neutralidade, dois dos pilares mais importantes do jornalismo, são apresentadas como normas sagradas das rotinas da agência de notícias, mas, ao longo dos anos, a Lusa tem sido criticada pela classe jornalística por seguir uma linha editorial demasiado institucionalizada.

As mudanças que se verificaram desde a sua fundação até hoje parecem recair mais sobre o ponto de vista tecnológico, do que de estilo fotográfico, embora exista uma nova vaga de fotógrafos da Lusa que se tem distinguido pela singularidade do seu trabalho fotográfico. A referência desta geração é Mário Cruz. Em entrevista, este fotógrafo lamentou *não se questionar mais a fotografia nos órgãos de comunicação social portugueses*. O contexto conferido à fotografia, assim que segue para os jornais ou revistas foi apontado pelos fotojornalistas da Lusa como um dos riscos de trabalhar numa agência. Só o cuidado com a legenda e a identificação das pessoas que constam na fotografia protege os fotógrafos de algumas utilizações da imagem menos corretas.

Nos últimos anos, com a mudança nas estruturas tradicionais das redações, a Lusa tem perdido clientes entre os títulos portugueses. Com a formação da Global Imagens, no grupo de Controlinveste, títulos de referência como o *Diário de Notícias* e *Jornal de Notícias* dispensaram os serviços da agência, mas também jornais como o *Público*, que só compra circunstancialmente fotografias à Lusa. Atualmente, os principais clientes da agência nacional são as agências de notícias internacionais com quem tem parcerias, órgãos de comunicação nos PALOP e de imprensa das comunidades de emigrantes espalhadas por todo o mundo, além dos jornais desportivos, uma vez que uma das áreas fortes da imagem da Lusa é, além da política e das notícias da atualidade, a fotografia de desporto. A Lusa também integra a EPA, uma organização de agências

² In Introdução, *Livro de Estilo e Prontuário da Lusa*, Lisboa, 1992.

estrangeiras que foi criada um pouco para combater o monopólio da Reuters, da AP e da Agence France Press.

PÚBLICO: “A PEDRADA NO CHARCO” DO FOTOJORNALISMO PORTUGUÊS

Encerrado *O Século* em fevereiro de 1977, terminado o arrojado, mas efêmero *Jornal Novo*, em 1979, ano em que foi fundado o *Correio de Manhã*, jornal em formato tabloide de cariz profundamente popular, e com o *Diário Popular* e o *Diário de Lisboa* a darem os últimos suspiros, o panorama jornalístico nacional ressentiu-se com a ausência de um jornal diário de referência com uma linha distinta do conservador *Diário de Notícias* e, a partir de 1988, do demasiado partidário *O Independente* ou do popular *Tal & Qual*.

No final dos anos 1980, houve a necessidade de gerar um projeto que fosse mais além das propostas editoriais jornalísticas que existiam, numa altura em que a sociedade portuguesa vivia uma forte necessidade de mudança. Vicente Jorge Silva, diretor da *Revista do Expresso*, foi convidado a formar a melhor equipa jornalística possível no panorama da imprensa nacional e a criar um modelo editorial que se propunha a ser inovador e, ao mesmo tempo, rigoroso. No final de 1989, uma equipa de jornalistas começou a trabalhar nos números zeros de um projeto, com conceção gráfica de Henrique Cayatte. O estatuto editorial, publicado no primeiro número, lançado a 5 de março de 1990, refere: «O *Público* inscreve-se numa tradição europeia de jornalismo exigente e de qualidade, recusando o sensacionalismo e a exploração mercantil da matéria informativa.»

A abordagem jornalística única abrangia, como acontecera anos antes n’*O Século Ilustrado*, a valorização da imagem fotográfica nas rotinas editoriais. Pela primeira vez, um jornal olhava para a peça jornalística como um triângulo essencial que considerava a fotografia tão importante como o texto e os elementos gráficos. O livro de Estilo do *Público*, editado em livro em 1998, é lúcido quanto ao lugar que deveria ser ocupado pela fotografia no jornal: «*Fotografia e texto estabelecem uma relação dinâmica permanente e intensa. Por isso, a fotografia não é, para o PÚBLICO, um género menor ou um mero suporte ilustrativo, mas*

um contraponto informativo e dramático do texto.»³

Vicente Jorge Silva, ex-diretor da *Revista*, do *Expresso*, e fundador do *Público*, recordou a importância que a imagem exercia e como gostava de se envolver nas rotinas da editoria de fotografia para «mergulhar na atmosfera do jornal»: «Como era um jornal, é evidente que esse tratamento da fotografia tinha de ser considerado. Já queria que essa valorização tivesse acontecido na *Revista*, do *Expresso*, mas foi no *Público* que obtive meios para constituir um gabinete fotográfico. Primeiro, a ideia seria com Rui Ochoa, mas acabou por se concretizar com Luís Vasconcelos e Alfredo Cunha, que foram os primeiros editores de fotografia. A edição de fotografia, que eu penso que está a desaparecer outra vez, era crucial no jornal. A fotografia tinha autonomia. Eles faziam uma primeira escolha e propunham-me quais as fotografias que deveriam ir para página.»

A maioria dos fotógrafos entrevistados é unânime no reconhecimento do *Público* para a valorização da imagem. Um dos fundadores do título do grupo Sonae, Alfredo Cunha, lembrou as conquistas do novo diário: «Mudou a nossa vida, o nosso estatuto. Apesar de tudo, o fotógrafo já não é o ‘bate-chapa’. A questão da segregação das redações já não se coloca, antes pelo contrário. Antigamente, nem sequer tínhamos direito a carteira, por exemplo. A questão de assinar as fotografias começou com *O Século*. Entretanto, o jornal fechou e, 13 anos depois, o *Público* fez questão de colocar a assinatura nas fotografias.»

Algumas das reportagens mais marcantes deste período têm a assinatura dos repórteres do *Público*. Nos primeiros números, o jornal apostou fortemente em artigos de fundo sobre os grandes assuntos internacionais do momento. Escrevia-se e analisava-se a situação na Europa de Leste, a reunificação alemã e os Balcãs. Alfredo Cunha assinou uma reportagem fotográfica sobre Angola: o ano da cólera e da fome, com textos de Rogério Rodrigues. Havia preocupação em contextualizar historicamente os artigos e notícias com informação de *background*. Todos os dias da semana, era lançado um caderno temático, à semelhança do que começava a acontecer no *Expresso* para reagir à forte concorrência. A *Pública* magazine, editada ao domingo, era o

³ A linhas orientadoras do jornal *Público* e o papel que o diário concedeu à fotografia na sua génese podem ser encontradas em http://static.publico.pt/nos/livro_estilo/nova/14-fotografia.html.

exemplo de valorização da imagem fotográfica com páginas inteiras preenchidas de fotografias.

Os grandes assuntos da atualidade não escapavam à perspetiva dos fotógrafos do *Público*. O primeiro semestre de lançamento do jornal coincidiu com o início da Primeira Guerra do Iraque, em agosto de 1990, tema que sempre mereceu tratamento aprofundado no jornal (fig.3), cruzando opinião de especialistas com artigos de fundo sobre o desenrolar dos acontecimentos.



Figura 3. Primeira página jornal *Público*, edição 17 de janeiro de 1991, com manchete sobre a Guerra do Golfo.

Nesta altura, jornais como o *Público*, *Expresso*, *O Independente* e *Diário de Notícias* enviavam equipas para o palco dos grandes acontecimentos mundiais, hábito jornalístico que se perdeu no início

dos anos 2000, com a diminuição do orçamento mensal disponível nas redações. Quando se exigia a libertação de Timor do jugo indonésio, em 1999, não houve um jornal nacional que, mesmo como a *Lusa* e outras agências internacionais no terreno, abdicasse de enviar correspondentes. A disputa pela melhor foto, pela notícia em primeira mão tornou-se uma segunda causa.

A possibilidade de um projeto como o *Público* em papel - a maioria dos jornalistas entrevistados refere-se ao início deste título como “a pedrada no charco do jornalismo” - chegar ao fim tem sido uma nuvem negra que paira sobre a Imprensa, ano após ano e desde os primeiros tempos. Contudo, apesar do número de vendas da versão em papel ser cada vez mais reduzido, o *Público* Online mantém-se em crescimento como um dos meios portugueses mais lidos na Internet, onde as fotogalerias ganharam um espaço ilimitado.

EXPRESSO DETERMINADO EM TRAVAR A CONCORRÊNCIA

O órgão onde se verificou um desfalque maior no momento de formação da equipa de jornalistas do *Público* foi no semanário *Expresso*, de onde vinha o novo diretor do *Público*, Vicente Jorge Silva, mas também no *Diário de Notícias* e na *Lusa*. As propostas de remuneração eram, por norma, elevadas e as condições laborais muito superiores à média da imprensa nacional. Ironicamente, o jornal, que quando tinha surgido em 1973 prometia fazer concorrência aos diários, via-se ameaçado por um projeto demasiado ambicioso para não causar receio a Pinto Balsemão.

O fotógrafo do *Expresso* Rui Ochoa⁴ era um dos principais convidados para integrar a equipa de fundadores do *Público*, mas recebeu uma contraproposta de Pinto Balsemão para formar uma editoria de fotografia com total autonomia, com secretariado, agenda e orçamento próprios e acabou por desistir do novo projeto editorial. A qualidade gráfica do jornal registou melhorias assinaláveis. Apresentando boas propostas, o responsável pela fotografia do *Expresso* conseguiu preservar o núcleo de repórteres fotográficos que entraram no jornal, na segunda metade da

⁴ Rui Ochoa é, atualmente, fotógrafo oficial do Presidente da República, Marcelo Rebelo de Sousa.

década de 80, e que já tinham formado uma “escola” na fotografia de imprensa: António Pedro Ferreira, Luiz Carvalho e Clara Azevedo.

Graças ao trabalho destes três repórteres, a fotografia do *Expresso* ficava a anos de luz do projeto inicial, quando o trabalho fotográfico era ainda muito pouco valorizado. Quando surgiu, em 1973, o *Expresso* recorria frequentemente a fotografias de agência e algumas das notícias nacionais não tinham fotografia a acompanhar o texto. No final dos anos 1970, o jornal de Pinto Balsemão já tinha cor, mas praticamente limitada às páginas em que a publicidade o justificasse. As fotografias eram mais ilustrativas do que informativas e nem sempre eram assinadas, características que se prolongaram durante a primeira metade da década de 80. Em 1988, o semanário anunciou o início de um novo ciclo na vida do título e da revista, com a melhoria das condições técnicas de impressão e da qualidade do papel, mudança que coincidiu com o nascimento d’*O Independente*. A reação mais evidente do *Expresso* contra a concorrência aconteceu no início dos anos 1990, em especial na imagem.

Ao assumir a responsabilidade pela editoria fotográfica, Rui Ochoa criou um secretariado exclusivo para a fotografia. A redação, nomeadamente o editor das outras secções, perdia o poder de solicitar serviços fotográficos. A única pessoa que exercia autoridade para atribuir trabalhos e marcar reportagens era Rui Ochoa.

O *Expresso* ainda hoje é reconhecido como uma das referências nacionais da fotografia de imprensa pelas gerações que hoje têm 30, 40 e 50 anos. A redação habituou-se às exigências dos responsáveis fotográficos e, com a extinção da figura de chefe de redação, os editores aprenderam a respeitar e a delegar toda a escolha da imagem no editor, quer seja para uma página de Política como para a primeira página. A própria editoria de fotografia passou a criar notícias. Continuando uma realidade que existiu n’*O Século*, *Diário Popular*, *A Capital*, *Diário Lisboa*, revistas *Flama* e *Sábado*, o fotógrafo deixou de ser visto como uma profissão hierarquicamente inferior ao redator e conquistou respeito.

Considerado pioneiro na criação da editoria fotográfica em Portugal, o *Expresso* contribuiu também, como reação ao *Público*, para inflacionar os salários. António Pedro Ferreira lembrou esse período de mudança: «Entre para o *Expresso*, primeiro como colaborador, e passado alguns anos, em 1984, para o quadro. Quando o *Público* apareceu, houve a

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

Outro dos nomes da fotografia seduzidos por Rui Ochoa foi o editor da Lusa da altura, Alberto Frias, que deixou a agência de notícias para se juntar à equipa, já em 1995. À época, enquanto o *Público* trabalhava com tecnologia de ponta, o *Expresso* ainda era concebido à moda antiga. As fotos eram reveladas e impressas, no laboratório, o que implicava custos elevados para o semanário. O preto e branco era dominante, usar *slides* e a cor ainda era quase um apontamento. Entretanto, a editoria rejuvenesceu. Passou a ter computadores de ponta, digitalizadores; deixaram de trabalhar como fotos em papel e passou-se a digitalizar, pela primeira vez, os negativos. Montou-se um laboratório com máquinas de revelação a cor. Reconhecido o esforço da equipa de fotografia em superar a concorrência, a administração do *Expresso* decidiu continuar a premiar a fotografia. Ao fim de três anos de estar no semanário, em setembro de 1998, Alberto Frias foi promovido a editor, Rui Ochoa passou à função inédita em Portugal de diretor de fotografia e Luiz Carvalho assumiu a função de coordenador de *media*.

No início dos anos 1990, as práticas dos jornais *Público*, *Expresso*, *O Independente*, das revistas *Grande Reportagem* e *Visão ou da agência* Lusa ainda não eram a regra. Pelo contrário, eram dos poucos órgãos de comunicação onde havia editorias de fotografia. Por norma, existia apenas um responsável de fotografia para distribuição de serviços e escolha de imagens. Era o chefe de redação ou os editores de secção que selecionavam as fotografias, sem qualquer poder de decidir o que era ou não publicado no jornal.

Com a saída de José António Saraiva para o Sol, a nova direção da altura decidiu reformular a estrutura do jornal e a fotografia perdeu o diretor e o editor, passando apenas a ter um coordenador que dependia diretamente da direção de arte. As mudanças foram mal recebidas pela redação do *Expresso*. João Carlos Santos, coordenador de fotografia do *Expresso* admitia, em 2012, ter havido «um decréscimo de autonomia da fotografia face ao grafismo, mas reconhecia benefícios da aliança com a direção de arte».

Os constrangimentos orçamentais que afetam todas as redações nacionais da atualidade são apontados como uma das principais causas para o retrocesso do papel da fotografia nos jornais e dos fotojornalistas.

Em 2012, havia vários fotojornalistas a trabalharem para o *Expresso* há muitos anos com contratos de avença a recibo verde. A situação foi alterada com a formação do Núcleo Fotográfico no Grupo Impresa, dois anos depois, que possibilitou a entrada nos quadros de quase todos os fotógrafos que se encontravam sem vínculo contratual.

Ao contrário do que acontece na imprensa estrangeira, em que os jornais ou têm uma equipa de fotógrafos para cada secção ou recorrem aos *freelancers* e imagens de agência para garantir todos os conteúdos fotográficos pela qualidade dos profissionais, a redução dos quadros da editoria de fotografia nacional tem uma mera explicação económica.

DIÁRIO DE NOTÍCIA À PROCURA DE UMA NOVA IDENTIDADE FOTOGRÁFICA

Mais do que o *Expresso*, que era um jornal de periodicidade semanal, temia-se que o principal jornal a sofrer a concorrência direta do título da Sonae fosse o *Diário de Notícias*. O secular *DN* era obrigado a reagir, após um ano de queda de vendas vertiginosa. Nessa altura, o jornal já tinha caído dos cem mil para os 28 mil exemplares. A necessidade de mudança coincidiu pela chegada de Rui Coutinho, uma figura praticamente desconhecida da fotografia nacional, que deixou os Estados Unidos da América com novas ideias e que prometia mudar mentalidades na relação entre os jornalistas de escrita e a fotografia, assim como nas rotinas da própria equipa de fotojornalistas.

Ao contrário dos jornais históricos, como o seu congénere *O Século*, *A Capital* e o *Diário Popular*, o *Diário de Notícias*, por norma, não assinava as imagens. Ao chegar ao edifício da Avenida da Liberdade, Rui Coutinho encontrou uma redação sénior, com hábitos bastante enraizados e resistente à mudança. O *Diário de Notícias* foi alvo da maior remodelação que há memória na história da imprensa nacional. A conversão do *DN* de preto e branco para cores, em 1992, foi confiada ao Mári Garcia, um dos mais prestigiados designers de comunicação, do *Poynter Institute for Media Studies* e professor na Universidade da Columbia. Claudio Versiani, que tinha passado pela fotografia d'O *Globo* e revista *Veja*, também esteve durante alguns meses, em Portugal, para acompanhar a edição da *Notícias Magazine*.

Num espaço de cinco anos, o *Diário de Notícias* transformou-se numa publicação com uma imagem fotográfica renovada. Em 1998, na altura da Expo, a título de exemplo, uma página era inteiramente para edição de fotografia, enquanto ao fim de semana, por alguns anos, as páginas dois e três ou as centrais foram entregues à imagem.

No início da década de 90, os principais órgãos da administração dos meios de comunicação deixaram de ser liderados por figuras tradicionalmente ligadas à imprensa, que conheciam a natureza da profissão, para passarem para o jugo de grandes grupos económicos, que ignoravam as especificidades da informação e assumiam a perspetiva mercantilista para com os *media*.

Quando o *Diário de Notícias* passou para a empresa Controlinveste, registou-se a tentativa de reduzir custos e de rentabilizar a fotografia. A nova empresa de comunicação juntou as sinergias internas da fotografia dos vários títulos que detinha, como foi o caso do *Diário de Notícias*, *Jornal de Notícias*, *24 Horas* e *Jogo*, além das revistas *Notícias Magazine*, *Volta ao Mundo*, *Evasões* e *National Geographic*. A partir do nascimento da Global Imagens, a editoria de fotografia ausentou-se da redação de jornais com o peso do *Diário de Notícias*, *Jornal de Notícias* e *O Jogo*, perdendo o poder de decisão sobre as fotos escolhidas. Um serviço de fotografia é marcado e pago à hora, tornando previsível uma atividade imprevisível como é a reportagem. Esta prática já contagiou outros jornais onde ainda há editor de fotografia, mas reduzindo a sua presença a um mero funcionário que arranja fotos, com pouco poder negocial, dependendo do perfil de cada profissional.

Após o despedimento coletivo de 2009, em que saíram perto de 150 pessoas, o grupo Controlinveste encontrava-se em processo de despedimento de mais 160 funcionários, entre os quais 64 jornalistas, em julho de 2014. A saída de 12 fotojornalistas da Global Imagens comprometia, segundo o comunicado do Sindicato de Jornalistas, «o funcionamento da agência de fotografia do grupo, além dos principais títulos *Jornal de Notícias* e *Diário de Notícias*». Atualmente propriedade da Global Media Group, o *DN* foi reduzido ao online e a uma publicação semanal e fala-se de uma provável extinção do título.

A MUDANÇA PARA O REGISTO ELETRÓNICO

A fotografia já teve muitas vidas. A chegada da Internet e do digital, nos anos 1980, alterou toda a história e importância social da imagem, originando uma nova forma de olhar. Há 15 anos, com a entrada da Internet nos meios de comunicação, estas empresas acreditaram que a aposta nos media *online* seria o futuro do jornalismo e, em particular, da imprensa. O novo mundo repleto de possibilidades depressa se transformou num problema e numa das piores crises estruturais e financeiras do jornalismo nacional. Os artigos jornalísticos foram substituídos, em muitos órgãos de comunicação, por conteúdos, a ideia de serviço público foi suplantada por uma conceção mercantilista do jornalismo, além de que o público se habituou a ter acesso à informação de forma gratuita. Até hoje, ainda não se descobriu um modelo financeiramente sustentável. Um problema à escala mundial. Muitas publicações de referência baixaram de vendas mesmo nos países fortemente letrados, com revistas como a *Newsweek* a suspender a edição em papel ou o jornal *Financial Times* a privilegiar a edição *online*.

No estudo desenvolvido por Renato Essenfelder,³ em 2012, sobre o papel do editor de jornal com o aparecimento da Internet e a crise de paradigmas na imprensa brasileira, o investigador e jornalista identificou a existência de uma indefinição no modelo de negócio. Os anunciantes estão a apostar na publicidade *online*, muito mais económica, mas ainda não se descobriu como tornar os conteúdos mais rentáveis. Outra das conclusões da pesquisa é a necessidade de repensar a função social do fotojornalismo numa sociedade sempre ligada à Internet e à informação. Os editores estão a ser afetados com a mudança de funções e papéis, sentindo-se cada vez mais desvalorizados socialmente.

Desde o início da investigação que levou a estas páginas, vários editores inicialmente entrevistados e fotojornalistas foram dispensados de funções e votados ao desemprego, nomeadamente em jornais como o *Público*, *Expresso* e *i*. Nos editores de fotografia nacionais, este sentimento está muito presente. Como lamentou Paulo Ricca, ex-editor de fotografia do *Público*, «o editor deixou de ser útil nas redações».

Consequência indireta da crise dos *media*, o espaço atribuído aos trabalhos documentais praticamente desapareceu nos jornais. O ambiente de desesperança que se vive na classe contrasta com

a convicção da maioria dos fotógrafos, ao reconhecer que existem potencialidades inexistentes outrora. O problema será só encontrar um modelo viável. Os fotojornalistas admitem que a migração para o *online* é uma inevitabilidade da “evolução dos tempos”.

Tornar o equipamento mais fácil de utilizar, de transportar e mais rápido a responder à intencionalidade do fotógrafo quando produz uma imagem tem sido o caminho seguido pela indústria fotográfica ao ponto de, por uma questão de rentabilidade e para acompanhar as necessidades de um público cada vez mais versátil, ter aproximado as câmaras amadoras das profissionais. As fotografias captadas por alguns telemóveis têm melhor resolução do que acontecia com as câmaras topo de gama de há 15 anos, início da acomodação ao digital. A prática fotográfica é atualmente um ato massificado e, sem uma lei definida que proteja os direitos de autor, a fotografia tende a ser cada vez mais desvalorizada a vários níveis, quer nas redações como na perceção do espectador/observador. No entanto, entre ser a câmara a conceber a fotografia em automático ou ser o fotógrafo a escolher todos os detalhes da imagem vai uma longa distância.

A relutância com que o registo eletrónico foi recebido pela maioria dos fotógrafos no início era, essencialmente, explicada pela falta de resolução da imagem e algumas limitações técnicas, mas depressa a classe se rendeu às vantagens do digital, em especial nos jornais diários, onde trabalhar em fotografia era, por vezes, uma maratona.

As experiências mais complicadas eram vividas pelos fotógrafos correspondentes em palcos de conflito ou na cobertura de acontecimentos em lugares mais inóspitos e distantes. Além do peso excessivo que levavam na bagagem, da dificuldade em não danificar os filmes sempre que passavam pelo controlo do raio-X no *check-in* dos aeroportos, ainda havia a odisseia de como revelar o trabalho. Todo este esforço hercúleo foi substituído por um cartão de memória e a internet.

Os avanços tecnológicos permitiram que uma parte considerável do esforço logístico empreendido pelos fotógrafos sobre o trabalho de reportagem deixasse de ser necessário. O processo de captação e transmissão fotográfico simplificou-se, basta transferir as fotografias do cartão de memória para o computador, escolher a imagem, ligar à Internet e enviar.

Outras das mudanças do equipamento digital foi a possibilidade

de gravar vídeos com qualidade. As administrações e outros órgãos decisores dos jornais perceberam que o vídeo e o multimédia podem ser uma mais-valia para atrair leitores e as audiências das televisões, comparativamente com os índices de venda do jornal, influenciam a decisão. Aos fotógrafos, passou a ser-lhes exigido que, além de fotografarem, também gravem vídeo, mesmo que não seja a linguagem que gostem de usar para exprimir a sua perspetiva do acontecimento, que seja contra a natureza de criadores de imagens estáticas.

Os próprios fotógrafos de imprensa utilizam, nos seus trabalhos mais autorais e documentais, a linguagem multimédia, que depois apresentam em festivais de fotografia, transformando o panorama da criação fotográfica em Portugal. A heterogeneidade de interesses que orienta a comunidade fotográfica de imprensa está a resultar numa série de projetos paralelos na área do documental que não têm espaço nas páginas dos jornais. A maior dificuldade ainda é como encontrar financiamento ou rentabilizar esses trabalhos ao ponto de se tornarem autossuficientes.

A banalização da imagem e o fácil acesso à profissão é lamentado por quem já viu a profissão ser bastante dignificada. Como se acha que o ato fotográfico é fácil, pensa-se que não vale a pena investir num fotógrafo para fazer o mesmo serviço. A falta de cultura visual e a ideia de que qualquer pessoa está apta a fotografar foi uma das perversidades subseqüentes do registo eletrónico. O lado positivo da massificação da imagem pode ter sido o depuramento da qualidade do próprio fotógrafo profissional para combater as investidas dos amadores ou de jovens que chegam às redações sem a preparação ou sensibilidade necessárias para serem jornalistas. Entre a classe é reconhecido que nunca houve tão bons fotógrafos profissionais de imprensa, inclusive pelos mais veteranos.

O ESTADO ATUAL DO FOTOJORNALISMO PORTUGUÊS – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por razões financeiras e de alteração de comportamentos do público, que facilmente encontra a mesma informação na Internet e ainda não está mentalmente preparado para pagar esses conteúdos, a imprensa vive uma das maiores crises de que há memória. Vendia-se mais jornais nos

anos 1960, 1970 ou 1980 do que hoje, em que a população tem um índice de escolaridade significativamente superior. Procura-se uma solução para tornar rentável essa passagem da informação para a Internet e para os novos suportes como os *tablet*. A queda de vendas dos principais jornais é cada vez mais acentuada, como revela os números mensais da Marktest. Muitas publicações já cessaram e as que ainda existem estão longe dos parâmetros de seriedade e rigor que existiu na década de 90.

A imprensa escrita, em Portugal, encontra-se num estado muito debilitado. A fotografia tem sido alvo dos cortes prioritários das administrações para redução de custos, que tem condenado a “memória” das redações ao substituírem veteranos muito bem preparados por estagiários inexperientes, reduzindo subseqüentemente a qualidade e a credibilidade de que beneficiava noutros tempos.

Ponto de viragem histórico na valorização da imagem, o próprio diário *Público*, abandonou, segundo os fotógrafos do jornal entrevistados, a missão que estava na sua origem. Adriano Miranda, ex-editor em Lisboa e fotógrafo na redação do Porto, tem uma perspectiva negativa do papel que é concedido à fotografia nos jornais: «Infelizmente, o *Público* está a dar cada vez menos importância à fotografia, em especial à primeira página. Antigamente, a fotografia era discutida, analisada; não tínhamos medo porque ganhávamos sempre, mas era uma luta feroz com o *DN*. Nunca podíamos ter uma imagem pior do que a concorrência, em especial o *DN*. Geralmente, nunca tínhamos. Éramos os melhores. Hoje em dia, vejo primeiras páginas do *Público* que não me dizem nada, em termos fotográficos. Depois, o próprio grafismo não veio ajudar. Escrevemos e colocamos as fotografias num *layout*, como que a preencher buracos.»

O diretor de fotografia do *Correio da Manhã* e jornal *Record*, Francisco Paraíso, também lamenta a falta de valorização da linguagem icónica, no departamento gráfico do líder de vendas nacional: «A fotografia não tem sido valorizada. Nós temos um inimigo cabal, que são os gráficos ou os diretores de arte, que não têm muito respeito pela fotografia. É uma luta diária»

O clima de crispação entre o departamento gráfico ou de arte com a fotografia contrasta com o apaziguamento que parece ter ocorrido nos últimos 30 anos entre o fotógrafo e o redator, como mencionou a maior parte dos entrevistados. Por norma, o jornalista de escrita com experiência reconhece hoje que o fotógrafo também é um jornalista que

produz informação através de imagens, ao contrário do que acontecia há quatro décadas, em que, geralmente, era o redator que detinha a última palavra em cada serviço jornalístico.

O protecionismo, aliado ao corporativismo tornam as redações impermeáveis à entrada de novos projetos de *freelancers* na editoria de fotografia, o que levou alguns fotógrafos a trabalhar em território português a apostar na imprensa estrangeira. Para quem chega à profissão, o corporativismo tem sido um obstáculo para iniciar uma carreira de *freelancer* na imprensa nacional.

A posição das administrações e das direções dos jornais contrasta com a qualidade profissional da comunidade fotográfica aludida pela totalidade dos fotógrafos com mais de 50 anos. José Manuel Ribeiro, um dos veteranos do fotojornalismo nacional, considera que «nunca houve tanta gente de muito boa qualidade no fotojornalismo. Infelizmente, não há trabalho.»

No entender dos fotógrafos entrevistados, não tem sido fácil consciencializar as direções dos *media* que a fotografia tem de continuar a assumir o seu papel informativo e menos ilustrativo. O investimento em equipamento é elevado e é cada vez mais difícil competir com ideias feitas.

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

Inspirado no festival de fotojornalismo *Visa pour L'Image* de Perpignan, que atrai ao sul de França centenas de fotógrafos de todo o mundo, em Portugal, desde 2010 que os últimos acontecimentos e as

distinções têm sido entregues no Prémio Internacional de Fotojornalismo Estação-Imagem a vários fotógrafos independentes, evidenciando que é importante encontrar novas soluções para divulgação do trabalho, sem ficar confinado aos jornais, e outras formas de financiamento, além das empresas jornalísticas.

A par dos coletivos e das agências de fotógrafos que usam a velha Magnum como modelo, outros acontecimentos de relevância internacional têm inspirado os fotojornalistas e fotodocumentalistas nacionais a manterem a esperança e a acreditar que vale a pena continuar a apontar a câmara para denunciar situações que consideram injustas e a revelar verdades ocultas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Cardoso, F. L. (2014). *A fotografia documental na imprensa nacional: o real e o verosímil*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa.
- Essenfelder, R. (2012). *O editor e seus labirintos: reflexos da crise de paradigmas do jornal Impresso*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de São Paulo-Escola de Comunicação e Artes.
- Silva, L. (2010). *O Estado Actual do Fotojornalismo Português: o Impacto dos Processos de Convergência e de Digitalização*. Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação – Cultura, Património e Ciência, apresentada à Faculdade de Letras, Universidade do Porto.
- Sobreira, R. M. (2003). *Os jornalistas portugueses 1933-1974 – Uma Profissão em Construção*. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.
- Sousa, J. P. (1994). *Fotojornalismo*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- Sousa, J. P. (1997). *Fotojornalismo performativo – O Serviço de Fotonotícia da Agência Lusa de Informação*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1997.
- Sousa, J. P. (2000). *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.
- Sousa, J. P. (2004). *Forças por trás da câmara – Uma perspectiva sobre a história do fotojornalismo das origens ao final do século XX*. Coimbra: MinervaCoimbra.
- Sousa, J. P. (2004). *Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.

