

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

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

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

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

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

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

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



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

COLEÇÃO ESTUDOS E REFLEXÕES

O JORNALISMO VISUAL EM PORTUGAL

CONTRIBUTOS PARA UMA HISTÓRIA

O JORNALISMO VISUAL EM PORTUGAL: CONTRIBUTOS PARA UMA HISTÓRIA



9 789895 136784 9

 **POLITÉCNICO DE LISBOA**

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

O JORNALISMO VISUAL EM PORTUGAL – CONTRIBUTOS PARA UMA HISTÓRIA

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

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



TÍTULO

O Jornalismo Visual em Portugal – contributos para uma história

AUTORES

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

EDITOR

Instituto Politécnico de Lisboa

DESIGN DA CAPA

Pedro Antunes
Assunção Gonçalves Duarte (fotomontagem)

EXECUÇÃO GRÁFICA

Gráfica 99

© Instituto Politécnico de Lisboa, 2022



Todos os direitos reservados

Setembro de 2022

ISBN 978-989-53678-4-9

DEP. LEGAL N.º 505 664/22

ÍNDICE

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

Parte I: História do Fotojornalismo nos Séculos XX e XXI

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

Parte II: História do Cinejornalismo e do Telejornalismo

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

Parte III: A Informação Não Diária na RTP2

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

Parte IV: A Evolução da Infografia Jornalística em Portugal

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

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

Maria José Mata

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

Manuel Carvalho Coutinho

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

Introdução

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

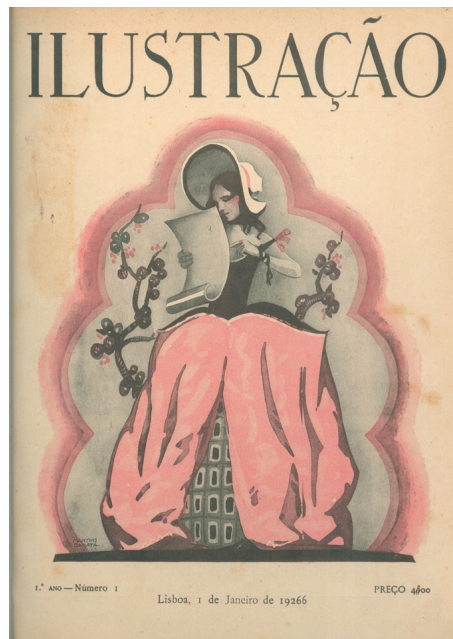


Figura 2. Primeira página do 1.º número da *Ilustração*.
Fonte: *Ilustração*, 1 de Janeiro de 1926, capa.

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

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

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

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



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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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



A REVISTA MILITAR NA ANADORA. — Alguns aspectos da parada militar das forças que se encontravam acampadas na Anadora. — Em cima e à esquerda, o general Gomes da Costa apressando-se à entrada do campo de artilharia, onde as tropas se achavam acampadas. À direita, um regimento aguardando a chegada do general. Ao centro, forças de metralhadoras se iniciam a revista. Em baixo, o general Gomes da Costa assistido ao desfile das tropas, e a sua entrada após a revista militar.

Figura 6a. O filme dos acontecimentos.

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



Figura 6b. O filme dos acontecimentos.

Fonte: ABC, 3 de Junho de 1926.

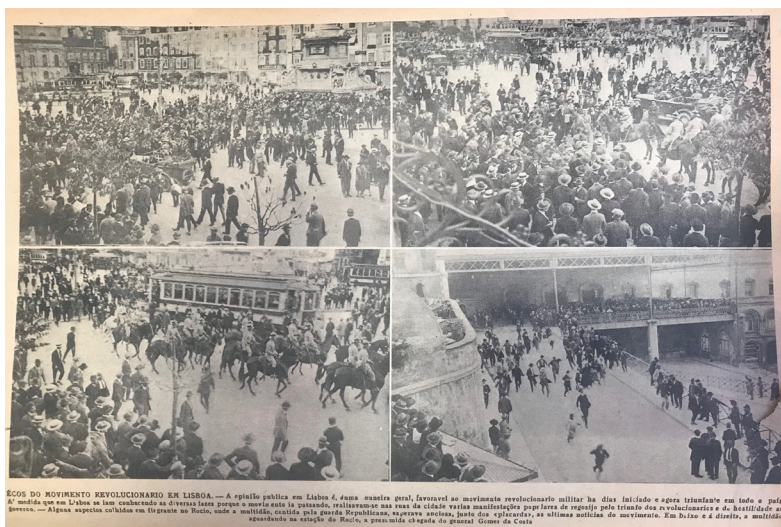


Figura 6c. O filme dos acontecimentos.

Fonte: ABC, 3 de Junho de 1926.

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

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

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

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



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



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

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

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

A fotografia e a imprensa sob o jugo do Estado Novo

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

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

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

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

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



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

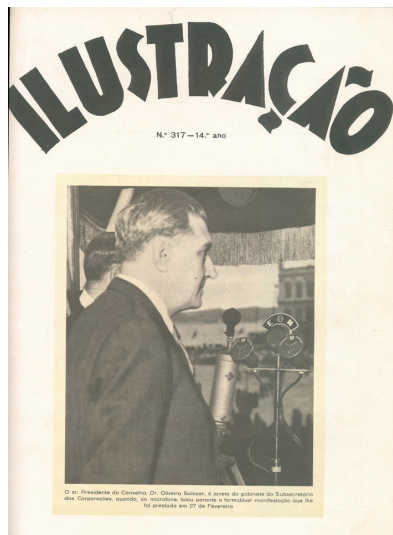


Figura 10. Plano próximo de Salazar à janela, discursando, durante uma manifestação em seu tributo, no Terreiro do Paço (Lisboa).
Fonte: *Ilustração*, 1 de março de 1939, primeira página.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Créditos: Denis Salgado.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

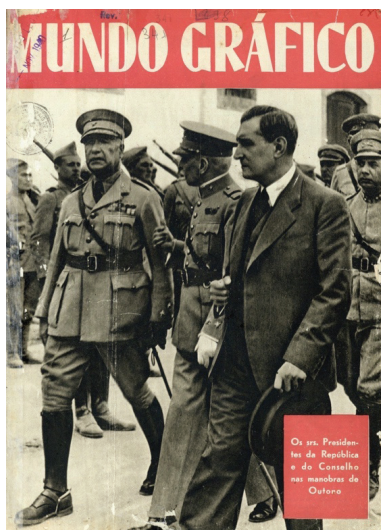


Figura 15. Salazar e Carmona na primeira página do n.º 1 do *Mundo Gráfico*.

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

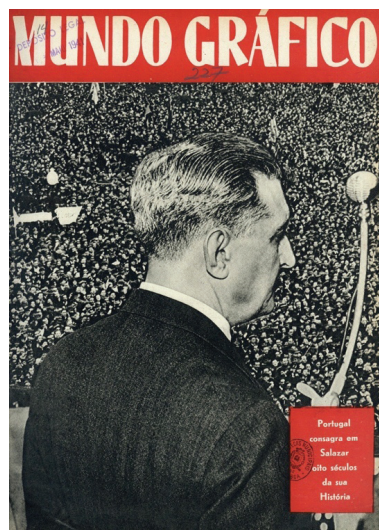


Figura 16. Exaltação de Salazar, fotografado em plano picado a observar a multidão.

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

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

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

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

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

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

– Timidez, então?

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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



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

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



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

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

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

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



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



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

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

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



Figura 24. Imagens da guerra de Espanha.

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



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



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

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



Figura 26. “Reflexos da Guerra”.
Fonte: *Mundo Gráfico*, 15 de Outubro de 1940, pp. 8-9.



Figura 27a. As ações das tropas aliadas.
Fonte: *Mundo Gráfico*, 30 de Setembro de 1941, p. 15.

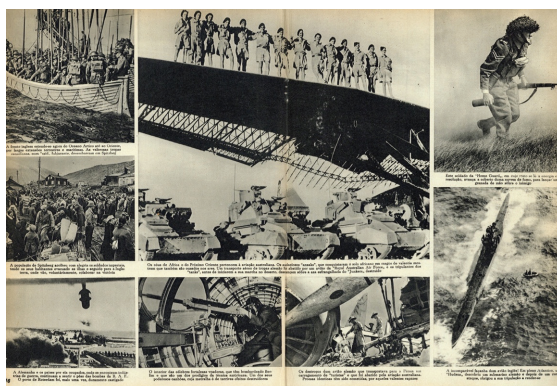


Figura 27b. As ações das tropas aliadas.
Fonte: *Mundo Gráfico*, 30 de Setembro de 1941, pp. 16-17.

Os fotógrafos na imprensa dos anos 30 e 40

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

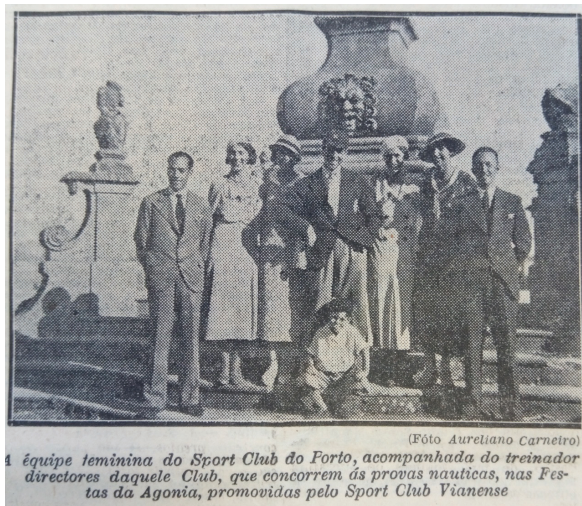


Figura 28. Fotografia com identificação do autor.
Fonte: *Comércio do Porto*, 16 de Outubro de 1933, p. 3.



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

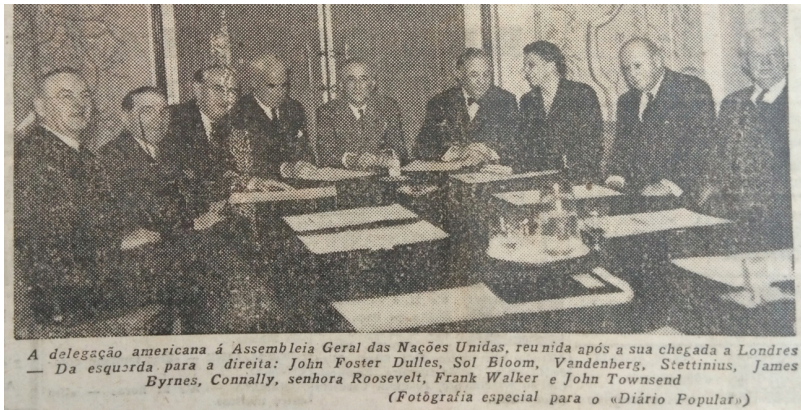


Figura 30. Identificação como: “Fotografia especial para o «Diário Popular»”.
Fonte: *Diário Popular*, 12 de Janeiro de 1945, primeira página.

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

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

Fonte: Elaboração própria.

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

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

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

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

Notas finais

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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