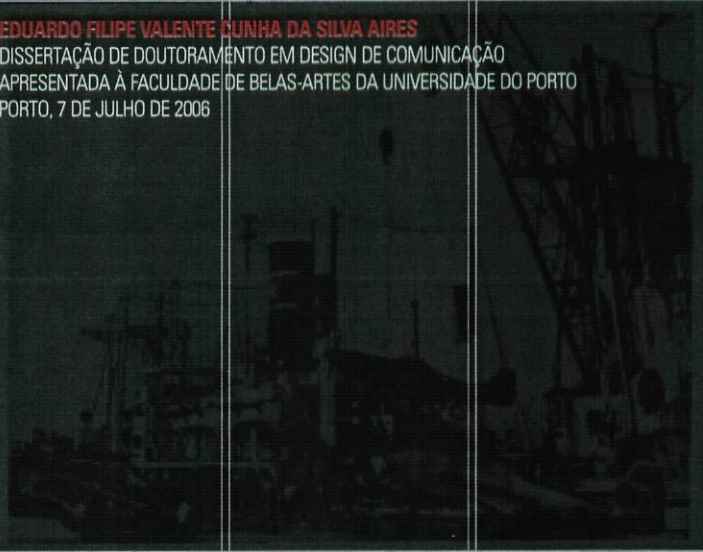
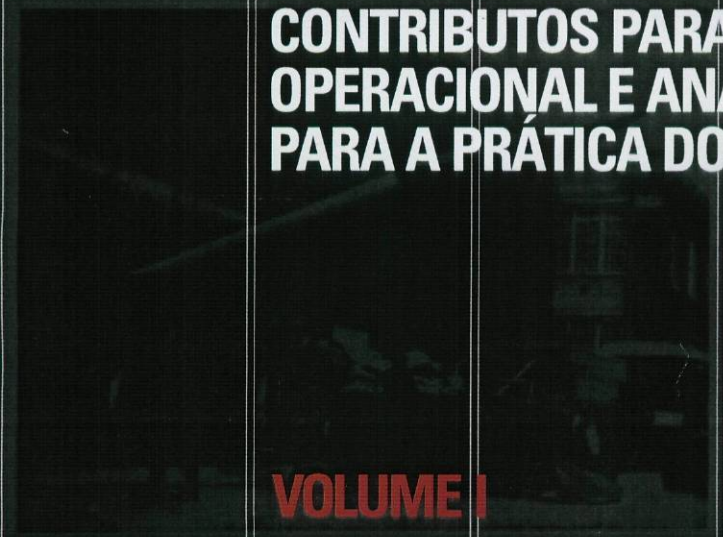
EDUARDO FILIPE VALENTE CUNHA DA SILVA AIRES

DISSERTAÇÃO DE DOUTORAMENTO EM DESIGN DE COMUNICAÇÃO
APRESENTADA À FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO, 7 DE JULHO DE 2006



A ESTRUTURA GRÁFICA DAS PRIMEIRAS PÁGINAS DOS JORNAIS *O COMÉRCIO DO PORTO* *O PRIMEIRO DE JANEIRO* E *JORNAL DE NOTÍCIAS* ENTRE O INÍCIO DA PUBLICAÇÃO E FINAL DO SÉCULO XX:

CONTRIBUTOS PARA UMA FERRAMENTA OPERACIONAL E ANALÍTICA PARA A PRÁTICA DO DESIGN EDITORIAL



VOLUME I

Reg. 107155
Caja 043.7
93.1

EDUARDO FILIPE VALENTE CUNHA DA SILVA AIRES
DISSERTAÇÃO DE DOUTORAMENTO EM DESIGN DE COMUNICAÇÃO
APRESENTADA À FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO, 7 DE JULHO DE 2006

A ESTRUTURA GRÁFICA DAS PRIMEIRAS PÁGINAS DOS JORNAIS *O COMÉRCIO DO PORTO* *O PRIMEIRO DE JANEIRO* E *JORNAL DE NOTÍCIAS* ENTRE O INÍCIO DA PUBLICAÇÃO E FINAL DO SÉCULO XX:

CONTRIBUTOS PARA UMA FERRAMENTA OPERACIONAL E ANALÍTICA PARA A PRÁTICA DO DESIGN EDITORIAL

Biblioteca da FBAUP
20209

VOLUME I

Esta dissertação teve como orientadora
a **Professora Doutora Maria Beatriz Gentil Penha Ferreira,**
Professora Associada do Departamento de Design de Comunicação
da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

AGRADECIMENTOS

Foram muitas as pessoas e instituições que contribuíram, directa ou indirectamente, para a realização deste projecto de investigação. As primeiras palavras de agradecimento são dirigidas à Professora Doutora Maria Beatriz Gentil Penha Ferreira, a quem coube a tarefa de orientar esta investigação.

Ao Professor Doutor Jorge Alves, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, que generosamente me forneceu preciosos conselhos e aos meus colegas, que contribuíram com os seus assertivos e pertinentes comentários.

Ao jornalista Costa Carvalho, pela sua preciosa e desprendida colaboração, dedicando-me e cedendo-me horas e livros da sua vida. Sem o seu contributo nunca teria chegado a muitas outras fontes de informações, sem o qual seria impossível remontar aos factos históricos e possibilitar a sua interpretação.

Às instituições que possibilitaram o acesso a informações: Biblioteca Pública Municipal do Porto, nomeadamente à sua directora, Dr.ª Isabel Santos, à Dr.ª Fátima Tavarela Veloso, ao Dr. Júlio Costa, ao Dr. Jorge Costa e à Dr.ª Paula Bonifácio.

Aos funcionários do Serviço de Depósitos da BPMP António Pereira e Margarida Ferreira.

Ao *Jornal de Notícias*, concretamente pela imediata e amável disponibilidade de acesso ao seu Centro de Documentação, através do jornalista Simões Dias; a *O Primeiro de Janeiro*, na pessoa da sua Directora, a jornalista Nassalete Miranda; a *O Comércio do Porto*, em particular ao seu último Director, o jornalista Rogério Gomes; à Biblioteca Municipal da Maia; à Imprensa Nacional/Casa da Moeda; e ao Museu de Imprensa.

Aos jornalistas dos três diários com quem falei e, em particular, a Manuel Ramos, Freitas Cruz, Marques Pinto, Pinto Garcia, Manuel Gomes de Almeida, Ricardo Pereira, Manuel Teixeira e Frederico Martins Mendes.

Aos tipógrafos dos três jornais que entrevistei e, em particular, às colaborações de Ernesto Silva, António Costa e Joaquim Cruz.

A Fernando Pendão e a Óscar Almeida, pela sua colaboração técnica no domínio dos suportes informáticos e na fotografia. A Jacinto Gil. A Ana Rita Coelho, a Sara Rodrigues e Pedro Teixeira, pela sua colaboração e empenho, contribuindo com esse esforço para a conclusão dos registos fotográficos.

Agradeço também a todas as pessoas que, directa ou indirectamente, tornaram possível a realização deste projecto, contribuindo com a sua ajuda pessoal, e que, por lapso, não menciono.

Não poderia deixar de agradecer à família e, em certa medida, justificar a minha ausência do seu espaço físico no decorrer do tempo em que estive envolvido neste projecto. À Luísa. Aos meus filhos Joana, Iñaki, Maria Paz e Santiago, e muito especialmente à Alejandra, atenta ouvinte dos meus anseios académicos, o conforto emocional que me proporcionaram para a realização deste trabalho.

Aos meus pais, *Maria Luísa* e *José António*.

ODA A LA TIPOGRAFÍA
(Pablo Neruda)

Letras largas, severas,
verticales,
hechas
de línea
pura,
erguidas
como el mástil
del navío
en medio
de la página
llena
de confusión y turbulencia,
Bodonis
algebraicos,
letras
cabales,
finas
como lebreles,
sometidas
al rectángulo blanco
de la geometría,
vocales
elzeviras
acuñadas
en el menudo acero
del taller junto al agua,
en Flandes, en el norte
acanalado,
cifras
del ancla,
caracteres de Aldus,
firmes como
la estatura
marina
de Venecia
en cuyas aguas madres,
como vela
inclinada,
navega la cursiva
curvando el alfabeto:
el aire
de los descubridores
oceánicos
agachó
para siempre el perfil de la escritura.

Desde
las manos medioevales
avanzó hasta tus ojos
esta
N
este 8
doble
esta
J
esta
R
de rey y de rocío.
Allí
se trabajaron
como si fueran
dientes, uñas,
metálicos martillos
del idioma.
Golpearon cada letra,
la erigieron,
pequeña estatua negra
en la blancura,
pétalo
o pie estrellado
del pensamiento que tomaba forma
del caudaloso río
y que al mar de los pueblos navegaba
con todo
el alfabeto
iluminando
la desembocadura.
El corazón, los ojos
de los hombres
se llenaron de letras,
de mensajes,
de palabras,
y el viento pasajero
o permanente
levantó libros
locos
o sagrados.
Debajo
de las nuevas pirámides escritas
la letra
estaba viva,
el alfabeto ardiendo,
las vocales,
las consonantes como
flores curvas.
Los ojos
del papel, los que miraron
a los hombres
buscando
sus regalos,
su historia, sus amores,
extendiendo
el tesoro
acumulado,
esparciendo de pronto

la lentitud de la sabiduría
sobre la mesa
como una baraja,
todo
el humus
secreto
de los siglos,
el canto, la memoria,
la revuelta,
la parábola ciega,
de pronto
fueron
fecundidad,
granero,
letras,
letras
que caminaron
y encendieron,
letras
que navegaron
y vencieron,
letras
que despertaron
y subieron,
letras
que libertaron,
letras
en forma de paloma
que volaron,
letras
rojas sobre la nieve,
puntuaciones,
caminos,
edificios
de letras
y Villon y Berceo,
trovadores
de la memoria
apenas
escrita sobre el cuero
como sobre el tambor
de la batalla,
llegaron
a la espaciosa nave
de los libros,
a la tipografía
navegante.

Pero
la letra
no fue sólo belleza,
sino vida,
fue paz para el soldado,
bajo a las soledades
de la mina
y el minero
leyó
el volante duro
y clandestino,
lo ocultó en los repliegues
del secreto
corazón
y arriba,
sobre la tierra,
fue otro
y otra
fue su palabra.
La letra
fue la madre
de las nuevas banderas,
las letras
procrearon
las estrellas
terrestres
y el canto, el himno ardiente
que reúne
a los pueblos,
de
una
letra
agregada
a otra
letra
y a otra,
del pueblo a pueblo fue sobrellevando
su autoridad sonora
y creció en la garganta de los hombres
hasta imponer la claridad del canto.

Pero,
tipografía,
déjame
celebrarte
en la pureza
de tus
puros perfiles,
en la redoma
de la letra
O,
en el fresco
florero
de la
Y
griega,
en la
Q
de Quevedo
(cómo puede pasar

mí poesía
frente a esa letra
sin sentir el antiguo escalofrío
del sabio moribundo?),
a la azucena
multi
multiplicada
de la
V
de victoria,
en la
E
escalonada
para subir al cielo,
en la
Z
con su rostro de rayo,
en la P
anaranjada.

Amor,
amo
las letras
de tu pelo,
la
U
de tu mirada,
las
S
de tu talle.
En las hojas
de la joven primavera
relumbra el alfabeto
diamantino,
las esmeraldas
escriben tu nombre
con iniciales fresca del rocío.
Mi amor,
tu cabellera
profunda
como selva o diccionario
me cubre
con su totalidad
de idioma
rojo.
En todo,
en la estela
del gusano
se lee,
en la rosa se lee,
las raíces
están llenas de letras
retorcidas
por la humedad del bosque
y en el cielo
de Isla Negra, en la noche,
leo,
leo
en
el firmamento frío
de la costa,
intenso,
diáfano de hermosura,
desplegado,
con estrellas capitales
y minúsculas
y exclamaciones
de diamante helado,
leo, leo
en la noche de Chile
austral, perdido
en las celestes soledades
del cielo,
como en un libro
leo
todas
las aventuras
y en la hierba
leo,
leo
la verde, la arenosa
tipografía
de la tierra agreste,
leo
los navíos, los rostros
y las manos,
leo
en tu corazón
en donde
viven
entrelazados
la inicial
provinciana
de tu nombre
y
el arrecife
de mis apellidos.
Leo
tu frente,
leo
tu cabellera
y en el jazmín
las letras
escondidas
elevan
la incesante

primavera
hasta que yo descifro
la enterrada
puntuación
de la amapola
y la letra
escarlata
del estío:
son las exactas flores de mi canto.

Pero,
cuando
despliega
sus rosales
la escritura,
la letra
su esencial
jardinería,
cuando lees
las viejas y las nuevas
palabras, las verdades
y las exploraciones,
te pido
un pensamiento
para el que las ordena
y las levanta,
para el que para
el tipo,
para el linotipista
con su lámpara
como un piloto
sobre
las olas del lenguaje
ordenando
los vientos y la espuma,
la sombra y las estrellas
en el libro:
el hombre
y el acero
una vez más reunidos
contra el ala nocturna
del misterio,
navegando,
horadando,
componiendo.

Tipografía,
soy
sólo un poeta
y eres
el florido
juego de la razón,
el movimiento
de los alfiles
de la inteligencia.
No descansas
de noche
ni de invierno,
circulas
en las venas
de nuestra
anatomía
y si duermes
volando
durante
alguna noche o huelga
o fatiga o ruptura
de linotipia
bajas de nuevo al libro
o al periódico
como nube
de pájaros al nido.
Regresas
al sistema,
al orden
inapelable
de la inteligencia.

Letras
seguid cayendo
como precisa lluvia
en mi camino.
Letras de todo
lo que vive
y muere,
letras de luz, de luna,
de silencio,
de agua,
os amo,
y en vosotras
recojo
no sólo el pensamiento
y el combate,
sino vuestros vestidos,
sentidos
y sonidos:
A
de gloriosa avena,
T
de trigo y de torre
y
M
como tu nombre
de manzana.

NOTA AO LEITOR

A Dissertação sobre a "A estrutura gráfica das primeiras páginas dos jornais *O Comércio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro* e *Jornal de Notícias*" integra três volumes.

O VOLUME I comporta as PARTES I, II e III; o VOLUME II incorpora a PARTE IV e o VOLUME III (ANEXOS) constituído, exclusivamente, pelo registo fotográfico, a partir do levantamento em suporte digital, das primeiras páginas de *O Comércio do Porto* (1854 › 2000), *O Primeiro de Janeiro* (1868 › 2000) e *Jornal de Notícias* (1888 › 2000).

Na preparação deste trabalho foi consultada bibliografia em várias línguas. Para evitar incluir extratos de texto num idioma estrangeiro, optou-se por traduzir para português todas as citações incluídas na dissertação (com a excepção de termos isolados ou expressões).

VOLUME I

PARTE I INTRODUÇÃO **19**

Introdução 21
Balizas cronológicas e organização temática 32
Problemática do estudo 33
Fontes e bibliografia 35
Metodologia 37
Contributos para o levantamento de modelos gráficos das primeiras páginas dos jornais 43

PARTE II APONTAMENTOS HISTÓRICOS **49**

Introdução 51
1. O Comércio do Porto Em nome da burguesia portuense 53
2. O Primeiro de Janeiro A voz dos liberais da "Janeirinha" 65
3. Jornal de Notícias De político a popular 75
4. Os alicerces laborais dos tipógrafos 87
4.1 As associações laborais 89
4.2 As publicações dos tipógrafos 92
4.3 Os ilustres tipógrafos 102
4.4 Os "Tipógrafos de Cartola" 105
5. Os bastidores das primeiras páginas 117
5.1 Os tipógrafos 117
5.2 Os chefes de tipografia dos jornais 138
5.3 Chefes de tipografia *versus* chefes de redacção 147
5.4 Os neojornalistas-maquetistas 150
5.5 Os maquetistas 162
5.6 Os designers 165
Conclusão 168

PARTE III CONTRIBUTOS PARA A DEFINIÇÃO DE UM MODELO DE ANÁLISE GRÁFICA **171**

Introdução 173
6. Os esquemas enquanto ferramenta visual 175
6.1 Da teoria à construção de uma prática analítica 179
7. A construção dos esquemas gráficos 201
7.1 A partir dos modelos de Kunz 201
7.2 Pontos focais e linhas implícitas de composição gráfica 204
8. Planos analíticos 215
8.1 O logótipo dos jornais 215
8.2 O modelo de identificação da estrutura de grelhas 219
8.3 A textura gráfica da página definida na sua forma e contraforma 225
8.4 No trilho da composição gráfica 230
Conclusão 235

VOLUME II

PARTE IV ANÁLISE ESQUEMÁTICA
E ESTRUTURAL DOS ARTEFACTOS EM ESTUDO 241

Introdução 243

9. O Comércio do Porto **255**

9.1 Logótipo 1854 › 2000 257

9.2 I. Modelo Estrutural 1854 › 1922 271

9.3 II. Modelo Estrutural 1922 › 1924 277

9.4 III. Modelo Estrutural 1924 › 1938 283

9.5 IV. Modelo Estrutural 1938 › 1970 289

9.6 V. Modelo Estrutural 1970 › 1974 295

9.7 VI. Modelo Estrutural 1974 › 1981 301

9.8 VII. Modelo Estrutural 1981 › 1998 307

9.9 VIII. Modelo Estrutural 1989 › 1990 313

9.10 IX. Modelo Estrutural 1998 › 1999 319

9.11 X. Modelo Estrutural 1999 › 2000 325

9.12 Esquemas comentados e conclusivos 331

10. O Primeiro de Janeiro **343**

10.1 Logótipo 1868 › 2000 345

10.2 I. Modelo Estrutural 1868 › 1901 357

10.3 II. Modelo Estrutural 1901 › 1921 363

10.4 III. Modelo Estrutural 1921 › 1938 369

10.5 IV. Modelo Estrutural 1938 › 1954 375

10.6 V. Modelo Estrutural 1954 › 1984 381

10.7 VI. Modelo Estrutural 1984 › 1986 387

10.8 VII. Modelo Estrutural 1986 › 1990, 1993 › 1995 393

10.9 VIII. Modelo Estrutural 1990 › 1993 399

10.10 IX. Modelo Estrutural 1995 › 2000 405

10.11 Esquemas comentados e conclusivos 411

11. Jornal de Notícias **421**

11.1 Logótipo 1888 › 2000 423

11.2 I. Modelo Estrutural 1888 › 1900 437

11.3 II. Modelo Estrutural 1900 › 1908, 1915 › 1922 443

11.4 III. Modelo Estrutural 1908 › 1915, 1922 › 1938 449

11.5 IV. Modelo Estrutural 1938 › 1961 455

11.6 V. Modelo Estrutural 1961 › 1965 461

11.7 VI. Modelo Estrutural 1965 › 1982 467

11.8 VII. Modelo Estrutural 1982 › 1992 473

11.9 VIII. Modelo Estrutural 1992 › 2000 479

11.10 Esquemas comentados e conclusivos 485

12. Análise estrutural comparativa **497**

PARTE V CONCLUSÕES 503

Fontes e bibliografia 529

VOLUME III (ANEXOS)

PARTE VI O COMÉRCIO DO PORTO 1854 › 2000 551

PARTE VII O PRIMEIRO DE JANEIRO 1868 › 2000 629

PARTE VIII JORNAL DE NOTÍCIAS 1888 › 2000 717

PARTE I
INTRODUÇÃO

A presente investigação tem por objecto de estudo as soluções gráficas das primeiras páginas dos três jornais diários portuenses que começaram a ser publicados na segunda metade do século XIX e atravessaram todo o século XX[1]: *O Comércio do Porto, O Primeiro de Janeiro* e *Jornal de Notícias*. Neste âmbito, é nossa intenção analisar e caracterizar, graficamente, as macroestruturas patentes nas primeiras páginas dos referidos periódicos, tendo como pano de fundo conceitos teóricos do Design de Comunicação, aplicados na sua vertente editorial.

1 Importa referir que, neste estudo, não foram analisadas as primeiras páginas das edições especiais ou suplementos dos três jornais.

Por conseguinte, é nosso propósito estabelecer uma plataforma visual informativa, de molde a permitir, num primeiro estádio, um conhecimento ou entendimento gráfico e, numa segunda fase, descodificar e, sobretudo, gerar valores de carácter gráfico/científico que traduzam e caracterizem uma realidade gráfica 'oculta'.

Pensamos que, por serem uma espécie de "montra" dos jornais, as primeiras páginas permitem, através de uma observação e análise metódicas,

extrair conclusões sobre a evolução do grafismo dos três grandes diários portuenses. Para as primeiras páginas convergem os elementos gráficos que identificam os periódicos, como o cabeçalho e o respectivo logótipo, por exemplo, mas também toda a parafernália de textos – aplicados nas suas variadas formas e hierarquias –, e imagens – sejam elas fotografias, gráficos ou ilustrações –, que despertam a atenção do leitor e servem para resumir o que o jornal oferece, informativamente, em cada uma das edições.

De referir, ainda a propósito do objecto de estudo, que a investigação sobre as macroestruturas das primeiras páginas dos jornais não se resumirá a uma análise sob o prisma do design editorial. Procurar-se-á, igualmente, perceber quem desempenhava e dominava o processo de concepção gráfica de cada um dos três diários, ao longo dos tempos. Isso pressupõe um enfoque especial sobre o conjunto de pessoas que, em cada momento histórico, determinaram as soluções gráficas implementadas, cuidando de saber em que condições (históricas, laborais...) o fizeram.

Os títulos da imprensa que este estudo contempla têm um forte denominador comum: nasceram e desenvolveram a sua actividade no Porto, tendo marcado, de forma indelével, a história contemporânea da cidade. Neste particular, importa salientar que o burgo portuense pode orgulhar-se de, ao longo do século XX, ter possuído três jornais centenários de edição diária. Trata-se, de facto, de algo pouco vulgar no contexto europeu, senão mundial[2], e que, por isso, se afigura como um elemento preponderante na orientação deste estudo.

Convém, contudo, ressalvar que os jornais em causa não viveram só da e para a cidade. Na segunda metade do século XIX e em grande parte do século XX, o Porto exerce uma forte influência regional, fazendo jus ao epíteto de "capital do Norte". A área de influência do burgo portuense, o que vulgarmente é chamado de *hinterland*[3], estendia-se pelo Minho, Trás-os-Montes e Centro Norte, condicionando, efectivamente, o quotidiano destas regiões – algo que, hoje em dia, já não é tão notório.

2 Consultando a WAN - World Association of Newspapers, nomeadamente Tatiana Repkova (Director of Research and Information Management), esta assegurou-nos que não consta qualquer registo com esta relação numa cidade com três periódicos centenários.

3 "Palavra alemã que significa terras do interior. Espaço situado atrás de uma região costeira, mais precisamente de um porto. Os caminhos-de-ferro contribuíram também para a extensão dos *hinterlands* portuários" (LACOSTE, 2005: 210). "Esses termos são utilizados na linguagem marítimo-portuária, para verificar se um porto tem potencial para concentrar cargas e configurar-se num *hub port*. Devem ser analisados pelo menos três aspectos: *hinterland, vorland* e o *umland*. Entende-se por *hinterland* o potencial do porto e da sua área de influência terrestre. O *hinterland* depende do potencial de desenvolvimento da região em que o porto está localizado. O termo *vorland* significa a sua área de abrangência marítima e a sua relação com as principais rotas de navegação. *Umland* corresponde ao ambiente físico portuário, ou seja, ao porto em si e às suas instalações" (http://www.guialog.com.br/ARTIGO278.htm).

A partir sobretudo do final do século XIX, o Porto logrou evoluir da sua tradição artesanal para uma efectiva industrialização, segundo os novos modelos da Revolução Industrial, como a mecanização ou as máquinas a vapor, por exemplo. Essa evolução deu à cidade um poderoso efeito de centralidade, que se traduziu na extensão da vida política, económica, social e cultural portuense por uma área muito mais vasta que os limites geográficos do burgo.

Os jornais, naturalmente, integraram essa dinâmica centrípeta. Atendendo às necessidades informativas do *hinterland* portuense, os três diários privilegiaram a informação regional nortenha, tendo até descentralizado as respectivas redacções, ao criarem filiais ou delegações locais. O conteúdo noticioso dos periódicos era assim enriquecido com os contributos de correspondentes da província (Braga, Barcelos, Vila Real, Viana do Castelo, entre outras localidades da região). Daqui se conclui que, não só a informação sobre esses centros urbanos interessava aos cidadãos do Porto, como os jornais tinham, também, uma forte penetração na massa de leitores do Norte do país, ao ponto de noticiarem os acontecimentos que ocorriam nas suas diversas localidades. Reforça esta ideia o facto de, durante muitos anos, os três diários não se terem preocupado com a nomeação de correspondentes em localidades mais a sul, como Covilhã, Seixal, Évora, Beja, Olhão, Vila Real de Santo António e Faro. Isto por força do futebol, é certo, na medida em que nos campeonatos estavam envolvidos clubes do Norte – mais especificamente, do Porto.

Por outro lado, a cidade era igualmente influenciada pela sua rede de contactos exteriores de natureza comercial e humana (emigração). Ou seja, a área de interesses e de alguma influência do Porto extravasava as fronteiras físicas do casco urbano, estendendo-se essencialmente até ao Brasil, mas também a Inglaterra e principalmente ao Norte da Europa. Neste sentido, a cidade apresentava um vasto *vorland*, fruto precisamente da actividade desenvolvida pelos portos do Douro e Leixões. A entrada e saída de pessoas, a circulação de mercadorias e a consequente propagação de informação tiveram, como é óbvio, influência na linha editorial dos três jornais e nas temáticas abordadas.

Atente-se, por exemplo, no caso de *O Comércio do Porto*, que é dos três diários o mais antigo. Este jornal tinha, na passagem do século XIX para o século XX, correspondentes no Rio de Janeiro – um deles, o celebrado escritor brasileiro Machado de Assis –, em São Salvador da Bahia e em Pernambuco, entre outras importantes cidades brasileiras. O que quer dizer que o que se passava no Brasil, do outro lado do Atlântico, interessava ao leitor do Porto, de Bragança ou Vila Real. Há, portanto, uma rede de informação que se cria de forma a atender às necessidades informativas do que poderíamos chamar de "povo nortenho".

Com o advento da democracia em Portugal, a partir do 25 de Abril de 1974, o efeito de polarização do Porto esfuma-se, paulatinamente. A cidade torna-se um ponto de passagem, graças ao incremento das vias de transporte rodo e ferroviário, com perda de importância do porto de Leixões enquanto *interface* de pessoas e bens.

Entretanto, também as pequenas e médias cidades da região se desenvolvem e ganham autonomia. O Norte encontra, então, outras centralidades, quer internas quer externas. As pessoas deixam de recear ultrapassar as fronteiras depois do surto migratório para França, nos anos 60/70, pelo que Espanha passou, igualmente, a ser um ponto de atracção e de passagem.

Por fim, o desenvolvimento macrocéfalo do país atira com o Porto para uma posição periférica. Políticas centralistas perpetradas por sucessivos governos conduzem à concentração de centros de decisão em Lisboa, cidade que viria também a ser favorecida pela distribuição de fundos comunitários e pelo processo de privatizações e subsequente constituição de novos grupos económicos.

Tudo isto se reflectiu nos três diários do Porto. E enquanto o *Jornal de Notícias* mantém a sua popularidade e se perfila entre os diários portugueses mais vendidos, *O Comércio do Porto* e *O Primeiro de Janeiro* entram, em finais dos anos 70, num longo e agonizante declínio. Perdem leitores, receitas publicitárias e passam a desempenhar um papel perfeitamente marginal na Comunicação Social portuguesa.

Hoje, *O Comércio do Porto* tem a publicação suspensa. No final de Julho de 2005, o grupo espanhol proprietário do jornal, a Prensa Ibérica, anuncia, súbita e surpreendentemente, a intenção de encerrar o diário portuense, assim como outro título histórico que possuía em Lisboa: *A Capital*. A gerência justificou a decisão com os elevados prejuízos financeiros de *O Comércio do Porto*.

Durante a última década do século XX, *O Primeiro de Janeiro* agonizou por falta de leitores e anunciantes, tornou-se um diário regional e deixou desaparecer a aura histórica que o envolvia. As tiragens actuais não são do domínio público, uma vez que o jornal não integra a APCT – Associação Portuguesa para o Controlo de Tiragem e Circulação.

História diferente vive o *Jornal de Notícias*. O periódico continua a figurar entre os diários generalistas portugueses mais vendidos, posição que foi reforçada com a aquisição pela Portugal Telecom, em 2000, do grupo Lusomundo, onde o *JN* estava integrado. Entretanto, a Lusomundo Media foi vendida, no início de 2005, à Controlinveste, do empresário Joaquim Oliveira. O negócio esteve envolto em alguma controvérsia, mas acabou por receber o aval da Autoridade da Concorrência e da Alta Autoridade para a Comunicação Social.

Os jornais são publicações periódicas que relatam graficamente acontecimentos considerados dignos de evidência e divulgação, num ou mais domínios. Neste sentido, constituem um produto compósito, ou seja, encerram múltiplas dimensões: políticas, sociais, económicas e culturais, entre outras. Esta natureza pluridimensional torna os periódicos instrumentos fundamentais para a disseminação de conhecimentos nas mais variadas áreas. Porque publica notícias, no fundo aquilo que é novo, o jornal é o meio por excelência para a transmissão contínua de saberes ou ideias. A escola permite a aquisição de um conjunto de conhecimentos básicos (ler, escrever e contar), mas é através da imprensa que muitos cidadãos têm acesso aos novos cambiantes do saber humano[4].

4 BARNHURST, 1994: 7 "Nenhum objecto impresso tem tanto espaço para as pessoas comuns como um jornal".

Ora, para cumprir convenientemente essa função de propagação de ideias, os jornais necessitam de apresentar soluções gráficas apelativas e que facilitem a leitura. Estão por isso dependentes quer de condições culturais quer ainda de condições técnicas, nas quais se inclui todo o processo mecânico herdado da Revolução Industrial.

Mas foram as condições sociais, em concreto o culto da instrução, que impulsionaram, no século XIX, a expansão dos jornais diários. Vigora, por essa altura, o ideal da meritocracia[5], o governo dos melhores, o que leva os cidadãos, de uma forma geral, a procurarem ilustrar-se. Daí o surgimento dos "tipógrafos de cartola" e dos "ilustres tipógrafos" de que falaremos mais adiante.

Antes mesmo do liberalismo, o uso da razão surge como premissa essencial do iluminismo. E é na busca da razão que os cidadãos se devotam à escrita e, principalmente, à leitura, actividade através da qual vão beber o que os mestres sabem. De resto, a ciência estava a emergir e com ela o triunfo do racional sobre o metafísico. Neste contexto, a educação dá os primeiros passos para a sua democratização social.

Em oposição ao antigo cariz aristocrático da sociedade, que se fundava em laços de sangue, surge a já referida meritocracia. É neste caldo de cultura que os jornais florescem. A imprensa é encarada como um meio de transformação do mundo através do saber, do mérito, da idoneidade. E, neste sentido, contribuiu para acentuar o carácter positivista, laico e crente na razão das sociedades mais avançadas do século XIX.

A imprensa assume, como vimos, grande protagonismo nas sociedades oitocentistas. No entanto os jornais não podem ser encarados isoladamente, mas sim enquanto elementos de um sistema de comunicação, o qual pode ser macro ou micro. Num sistema macro, o periódico, sendo indissociável do sistema social em geral, releva da influência da economia (investimentos directos, publicidade, tiragens) e da rede de influência ideológica e política. Ele só existe porque há um conjunto de pessoas interessadas em o ler e em que a sua leitura se dissemine como mensagem. Na

5 A aristocracia fundava a sua legitimidade na ascendência familiar guerreira. Por conquistarem e estruturarem o território, os nobres consideravam-se *tocados* pela transcendência do divino. Neste sentido, a sociedade medieval estava dividida em Clero, Nobreza e Povo, assumindo uma noção eminentemente trifuncional. A meritocracia não aceita esta divisão baseada num princípio religioso, defendendo, ao invés, que a razão está acima de tudo. O homem vale por aquilo que sabe, uma concepção que favorece a burguesia, cuja ascensão social se deve ao mérito e assenta no poder económico.

perspectiva micro, o jornal é um suporte de comunicação que estabelece uma relação com o indivíduo que o lê, estando livre, portanto, de considerações ideológicas e económicas.

Ora, esta investigação, embora analise o sistema micro dos três jornais referidos, não pode ignorar o sistema macro que lhes é inerente. A compreensão do micro exige um olhar mais profundo, específico e ao mesmo tempo amplo sobre o contexto que envolve a feitura dos periódicos. Vamos, pois, trabalhar em círculos concêntricos, para, a partir do centro, perceber os temas mais gerais ou periféricos, e vice-versa. Por conseguinte, e reportando directamente ao objecto de estudo desta investigação, quando nos debruçarmos sobre as soluções gráficas assumidas pelos seus autores, temos de ter em conta os meios técnicos que estiveram à sua disposição. Um jornal não é só aquilo que o tipógrafo ou o designer sabem fazer: é, sobretudo, aquilo que cada um deles pode fazer com as condições técnicas e económicas ao seu dispor.

Apesar de ser um produto eminentemente cultural, o jornal obedece a uma lógica comercial. A sua razão de ser são os leitores, condição essencial para a sua sobrevivência. Não existem periódicos sem leitores, como é fácil de perceber; são também importantes os anunciantes, pois a publicidade transformou-se crescentemente na mais importante fonte de receita. Isso faz com que, para garantirem a respectiva viabilidade económica, os jornais tenham de se preocupar com o conteúdo editorial e o aspecto gráfico que oferecem. Aqui entra a concorrência entre títulos, na medida em que há uma disputa pela conquista de público leitor.

Neste sentido, a concorrência afigura-se como algo extremamente benéfico para a dinâmica dos jornais. A disputa entre títulos obriga a um esforço constante de melhoria dos conteúdos informativos e das soluções gráficas, sob pena de fazer perigar a respectiva viabilidade económica. Ou seja, a concorrência estimula um permanente desejo de auto-superação e, consequentemente, o sopesar de estratégias, a reflexão sobre a qualidade do produto e o planeamento a médio e longo prazo.

6 ARNOLD, 1956: 4.

7 ARNOLD, 1956: 4.

Para Edmund C. Arnold é indispensável chegar ao leitor da imprensa "através de uma venda competitiva. Para vender notícias – e jornais – temos de seguir o exemplo do fabricante de qualquer outro produto de consumo. Desde os perfumes à comida para o pequeno-almoço, o produto que vende melhor é o mais bem apresentado. Repare nas prateleiras da próxima vez que for à mercearia. Há muito que desapareceram as prosaicas latas, caixas e garrafas do passado. Os frascos de xarope foram desenhados por artistas; os pacotes de cereais cintilam com reproduções em quadricromia; as etiquetas nos produtos de conserva são tão lustrosas como os catálogos de sementes. O conteúdo não é mais importante para a nossa dieta do que o foi no passado mas a embalagem induz-nos a comprar"[6].

O mesmo autor acrescenta que "todo o jornal tem de ser embalado com vista a exercer o máximo de atracção sobre o leitor e a proporcionar-lhe o máximo de conforto. A composição tipográfica e o arranjo gráfico são os instrumentos que o editor usa para o conseguir"[7].

Importa, a propósito, ter em consideração o contexto que envolve o trabalho gráfico diário. Na concepção do jornal, o seu autor, seja ele o tipógrafo ou o designer, faz aquilo que o deixam fazer. Sob o ponto de vista sociológico, as organizações, incluindo os jornais, são entidades mais ou menos fechadas, com a sua filosofia empresarial, os seus procedimentos internos, as suas mundividências. Neste sentido, cada colaborador tem de se adaptar à cultura específica da organização onde está inserido. Apesar disso, há sempre espaço para alguma criatividade, desde que não ponha em causa todas as outras dimensões da organização, em particular a económico-financeira.

Daqui se infere que, se o autor de uma primeira página propuser uma solução gráfica mais elaborada sem que tal implique maior dispêndio de verbas e matérias-primas, como o papel, por exemplo, o projecto provavelmente será aceite. Se, pelo contrário, o novo grafismo exigir mais meios, o processo é detido, uma vez que haverá, inevitavelmente, um questionamento do mesmo.

Há que atentar na natureza material dos jornais. Trata-se de objectos gráficos efémeros, na medida em que cada edição nova anula a anterior com uma constância que pode ser diária. No dia seguinte, um jornal diário está desactualizado. Ele devora-se a si próprio! Ora, esta circunstância imprime um ritmo próprio de leitura à sociedade. E tudo isto gera a voracidade dos projectos.

8 CUNHA, 1941: 22.

9 CUNHA, 1941: 22.

Em nosso entender, uma das questões mais emocionantes desta voracidade resulta da ilusão que se estabelece em redor da solução gráfica construída, sucedendo-se imediatamente a curiosidade e ilusão de a ver impressa. Como ficou? Como foi interpretada na cadeia produtiva, desde a redacção à impressão? E, depois, ver essa "ilusão" materializada em múltiplos, numa velocidade vertiginosa, condimentada com a adrenalina da pressão diária de colocar nas bancas o jornal a horas. Este curto ciclo de produção, entre o fazer e o ver nascer, é dos aspectos mais atractivos de todo o processo. Para além das componentes jornalística e cultural, um dos factores que mais atrae e vicia quem trabalha nos jornais é, justamente, o "viver" deste ciclo. Ver impresso, no dia seguinte, aquilo que se pensou no dia anterior.

Como observa Alfredo Cunha, "os periódicos, salvo algumas revistas, boletins, anais ou arquivos de valor literário, científico ou artístico, ou de interesse utilitário, não perduram como os tomos das obras de erudição, de fantasia ou de arte: perdem-se e consomem-se como produtos de passageira existência. Frívolo entretenimento de alguns minutos, lêem-se, e, seguidamente abandonam-se: em geral não se preservam ou recolhem em estantes recatadas, correndo a sorte e sofrendo o destino dos papéis inúteis, mal acabam de passar-se pelos olhos"[8].

Neste sentido, prossegue o mesmo autor, "deve reputar-se tarefa maximamente espinhosa a de quem se dedique ao estudo da arqueologia jornalística, no que se relacione quer propriamente com as investigações bibliográficas, quer com a história da época"[9].

Os primeiros jornais viviam de si próprios, pois não tinham concorrência. Mas, ainda assim, os periódicos tinham de se sustentar economicamente e,



10 **Rodrigues de Freitas** é uma das figuras da nossa História que mais acreditaram no papel da imprensa enquanto difusora de ideias. Este engenheiro, economista, jornalista e deputado (de 1870 a 1893) foi um prolixo cronista dos jornais da sua época (publicava um artigo praticamente todos os dias úteis), porque acreditava que, dessa forma, estava a exercitar a sua cidadania e a contribuir para a revolução de mentalidades indispensável para a instauração, em Portugal, de um regime republicano. Conforme refere Júlio de Oliveira, descrevendo a sua acção nas páginas de *O Comércio do Porto*: (GOMES, 1925: 77 "Rodrigues de Freitas, o grande professor e publicista, primeiro deputado republicano pelo Porto, foi seu articulista durante muitos anos."

para isso, necessitavam de conquistar leitores. Os jornalistas procuravam produzir boas notícias de forma a aumentar as tiragens, um fenómeno que se acentua com o surgimento da concorrência ditada pelas leis de mercado.

Para lá do efeito da concorrência, o aumento das tiragens era encarado como um desígnio ideológico. Nos seus primórdios, os três diários do Porto tinham objectivos políticos claros. E existia a convicção de que, quanto maior fosse a sua circulação, mais elevada seria a probabilidade das ideias veiculadas chegarem a um maior número de pessoas, arrebanhando-as para as causas pretendidas[10]. Ainda hoje este pensamento é comungado pela classe política que, uma vez instalada no poder, procura condicionar os *media*, de molde a fazer passar as suas ideias e, assim, a aumentar a sua base social de apoio.

Neste dialéctica entre as dimensões concorrencial e ideológica, o grafismo dos jornais assume capital importância. As soluções gráficas adoptadas, em especial nas primeiras páginas, são determinantes para a conquista de leitores. Da impressão visual causada pelo periódico depende, em boa medida, a sua capacidade de atracção de público. É que o conteúdo editorial só é lido depois de comprado o jornal.

Tendo presentes as premissas aqui enunciadas, esta investigação propõe um confronto dinâmico entre o grafismo das primeiras páginas dos três diários portuenses. Neste sentido, há a intenção não apenas de caracterizar individualmente as soluções gráficas adoptadas por cada título ao longo do período determinado para o estudo, mas também a de cotejar as tendências que neste capítulo os três jornais assumem. Por conseguinte, vamos destacar as diferenças e similitudes, as evoluções e regressões, as particularidades e generalidades que a análise comparativa dos diários em causa nos sugerir. Como tal, a perspectiva a adoptar pelo estudo será sempre plural.

Para concretizar esse confronto dinâmico, o estudo comparativo desenvolver-se-á através de esquemas de análise construídos de raiz e oriundos da própria solução gráfica. Esta opção é, do nosso ponto de vista, duplamente enriquecedora da investigação. Isto porque, para além da estrita

FACULDADE DE BELAS ARTES DO PORTO BIBLIOTECA

análise das soluções gráficas, o estudo propõe um modelo analítico novo no quadro do Design de Comunicação e, em particular, do Design Editorial. Há aqui, potencialmente, dois tipos de conhecimento: um que resultará das conclusões da análise gráfica das primeiras páginas; e um outro de natureza puramente académica, na medida em que é proposto o modelo analítico original que, futuramente, poderá ser utilizado noutras investigações do mesmo cariz.

Tal não significa, no entanto, que o autor deste estudo faça tábua rasa de todas as outras metodologias já empregadas em projectos académicos da mesma índole. Importa salientar, neste âmbito, a tese de doutoramento intitulada *Capas de Jornal*, de José Ferreira Júnior, da Universidade Federal do Maranhão (2003), Brasil; *Los rediseños periodísticos en prensa diária: Análisis de un proceso de cambio (La Vanguardia)*, de Maria Moya Valimaña, da Universidad de Navarra (1999); *El significado connotativo del signo plástico en la comunicación visual: El rediseño de los diários en la planificación estratétigica de la imagen pública*, de Juan Ramon Martín San Roman, da Universidad Pontifícia de Salamanca (2005), e *Tecnologia, Diseño y producción en el diário "El Sol" (1990-1992)*, de Pedro Pérez Cuadrado, da Universidad Complutense de Madrid (1998); *La influencia de la composición gráfica en la elección de un bloque de texto escrito*, de Daniel Tena, da Universitat Autònoma de Barcelona – que, em certa medida, contribuíram para o aperfeiçoamento da grelha de análise que propomos.

De destacar, ainda, dois trabalhos editados em Portugal e que são, por assim dizer, tangentes a este estudo, embora não contemplem análises gráficas propriamente ditas. Referimo-nos aos suplementos *300 Primeiras Páginas 1990-2003*, editado pelo jornal *Público*, em Março de 2003, e *O Rosto da História – 150 anos de Primeiras Páginas*, editado por *O Comércio do Porto* em 2004. Também o *Expresso*, revelando a importância da primeira página, em 1998, por motivo do 25.º aniversário, e, anteriormente, o *Diário de Notícias*, ainda recentemente e acompanhando a edição diária, e, há dois anos, então facsimiles reduzidos, reproduziram algumas das suas primeiras páginas com os acontecimentos mais significativos da vida do jornal, demonstrando objectivamente o interesse pelas suas primeiras páginas.

Ao nível da sustentação teórica, a presente investigação encontra os seus alicerces em estudos de referência, aplicados a projectos de Design de Comunicação. Essas teorias serão aplicadas ou moldadas num contexto histórico muito particular, que é a produção gráfica dos jornais entre a segunda metade do século XIX e o final do século XX.

Convém ressalvar, contudo, que existe um enorme vazio no que toca a estudos académicos sobre o grafismo dos jornais portugueses. Trata-se de um terreno ainda em grande parte por desbravar, o que naturalmente acarreta problemas ao nível das fontes bibliográficas de apoio. Tem, no entanto, a motivação adicional de revestir-se de alguma originalidade e até pioneirismo a investigação que pretendemos desenvolver. De resto, é nosso propósito, com a presente tese, contribuir, precisamente, para preencher uma lacuna teórica que constatámos nesta área do design editorial.

Balizas cronológicas e organização temática

O estudo abarca o período histórico compreendido entre o início da publicação de cada um dos três jornais – *O Comércio do Porto* (1854), *O Primeiro de Janeiro* (1868) e o *Jornal de Notícias* (1888) – e o final do século XX. Estamos convencidos de que as balizas cronológicas propostas são suficientemente amplas para se perceber, de facto, a evolução que as estruturas gráficas dos referidos diários conheceram ao longo da sua história.

O lapso de tempo escolhido para a investigação justifica-se pela necessidade de abarcar as etapas cruciais da história dos três diários portuenses, de forma a compreender a dinâmica evolutiva que as estruturas gráficas conheceram nessas mesmas etapas. Com este intuito, as balizas cronológicas definidas contemplam a fase de arranque dos jornais, as suas épocas áureas e os momentos de crise.

Por outro lado, trata-se de um período de grande expansão do jornalismo escrito, do Design Editorial e das técnicas de produção gráfica. Nos dois últi-

mos séculos, a imprensa impôs-se como veículo de informação por excelência, melhorando continuamente quer os seus conteúdos editoriais quer o seu aspecto gráfico. Neste último domínio, há a registar a capacidade de resposta que os jornais foram revelando perante o aparecimento sucessivo de novos e atractivos *media*, como a televisão ou, mais recentemente, a Internet.

Para abranger todas estas dinâmicas ao longo do tempo, a presente investigação académica contemplará uma primeira parte, destinada, precisamente, à contextualização histórica do objecto de estudo. Nesta fase, procurar-se-á caracterizar e analisar a evolução histórica dos três diários portuenses, as condições laborais dos tipógrafos e o processo de concepção gráfica dos periódicos, nos seus diversos cenários.

Na segunda parte desta tese, debruçar-nos-emos sobre a metodologia de investigação gráfica, procurando teorizar sobre a construção de uma ferramenta visual e a elaboração de esquemas gráficos. Na terceira parte do estudo, procederemos, então, à análise esquemática e estrutural do objecto de estudo. Esse estudo terá quatro níveis analíticos: o primeiro (*logótipo*) obtido através de uma análise exterior, os outros níveis (*estrutura de grelhas*, *textura gráfica da notícia* e nos *trilhos da composição gráfica*) através da análise interior, todos provenientes das respectivas estruturas gráficas da primeira página dos jornais. Isso significa que vamos desenhar esquemas gráficos analíticos tendo em vista a caracterização e definição de modelos estruturais, a análise estrutural comparativa das primeiras páginas dos três periódicos e a elaboração de quadros comparativos, a partir das próprias soluções gráficas.

Problemática do estudo

O objectivo deste estudo é caracterizar a história visual das primeiras páginas dos diários do Porto, assumindo critérios exclusivamente gráficos. Este estudo avoca, em nosso entender, uma maior pertinência, dado que é feito através de processos analíticos inerentes à componente prática de projecto

do Design de Comunicação, apresentando, assim, uma investigação que se poderá afirmar como sendo para o Design e através do Design[11]. Neste quadro, vamos deter-nos nos modelos exteriores dos jornais, ou seja, naquilo que estrutura graficamente o periódico; e, ainda, nos modelos interiores, o que permanece invisível ao olhar descuidado do leitor, mas revela a composição gráfica em toda a sua plenitude. Esta dimensão implícita é fundamental para perceber e explicar as opções gráficas tomadas por quem, na altura, tinha a responsabilidade de conceber as primeiras páginas.

Porquê as primeiras páginas? Porque representam, em nosso entender e metaforicamente, o "teatro" do Design. Graficamente é um suporte constante, um palco onde diariamente os mesmos elementos gráficos (texto e imagem) actuam de maneira distinta mas cumprindo o mesmo desígnio: captar atenção do seu público, da sua plateia, com o objectivo diário de informar. Neste processo, verifica-se a particularidade de nenhuma representação ser igual à anterior, apesar de ter os mesmos actores em cena.

Neste sentido, e sendo os "actores" os elementos gráficos, os designers assumem o papel de "coreógrafos", enquanto os jornalistas são uma espécie de "encenadores" da peça. Mas todos eles actuam com igual força e protagonismo.

Esta metáfora justifica outro dos motivos pelo qual escolhemos as primeiras páginas como objecto de estudo: nas redacções dos jornais, ocorrem diariamente imensas negociações ao nível da prática do projecto gráfico. Esta acção é atraente, na medida em que se apresenta multifacetada e multidisciplinar, ou seja, entronca em matérias afins. As relações de justificação e de escala, os enquadramentos, a manipulação dos tipos, a utilização da cor, o domínio da técnica... É todo este conjunto de elementos gráficos mutantes que torna complexa a manipulação das primeiras páginas dos jornais, tanto mais que estas são condicionadas por tempos de produção cronometrados. Contudo, as capas resultam sistematicamente numa solução integrada, fluida e visualmente confortável. E é esta necessidade de uma resposta diária que nos atrai e nos motivou para esta investigação.

11 É oportuno referir a "*Investigação em/por design*", de Rui Carlos Ferreira Cavadas da Costa, apresentada na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, em Agosto de 2005, motivada pelas teorias de Cristopher Frayling, no seu artigo "*Research in Art and Design*" (Royal College of Art, Research Papers 1: 1, London. 1993/94). No resumo da referida dissertação, o autor refere/reforça este nosso intuito de cimentar o aproveitamento dos mecanismos inerentes à prática do projecto e os contributos de um modelo de análise gráfica. Diz Rui Costa: "Este estudo sobre como investigar em/por design surge na sequência da percepção, que não é nova, de que a investigação académica se separa do design desaproveitando aquilo que é a sua prática e os seus produtos; a prática de ateliê não se revê nem se aproveita na produção teórica, nacional e internacional, que neste momento se vai fazendo. Esta dissertação propõe uma aproximação à discussão actual sobre as formas de investigar o design e, nesse sentido, situar algumas das questões mais pertinentes. Propõe ainda estabelecer pontes possíveis entre dois campos do design: o da prática profissional e o da prática académica". "É de facto difícil antever como se poderão, ou será possível, fundir ou criar intercepções a estas duas formas de se praticar design: o design praticado com um saber tácito, implícito; e o design reflectido e comunicado explicitamente, visual e verbalmente".

Um dos aspectos mais interessantes é, aliás, a observação e descodificação deste conjunto de processos. Enquanto suporte impresso, a primeira página é uma interface gráfica silenciosa, sendo-lhe depois atribuída uma voz para comunicar. Neste sentido, a capa de um jornal é a expressão imagética que causa o primeiro impacto no leitor, sendo por isso determinante para captar a sua atenção. É, portanto, a montra ou cara do jornal, onde se reúnem os títulos e "chamadas de primeira página" relativos às notícias mais importantes do dia – sendo estas desenvolvidas no interior do periódico.

Por conseguinte, a primeira página é fundamental para atrair o leitor. A decisão de comprar e ler o jornal depende, muitas vezes, do grau de atractividade da sua capa. Mesmo que alguns jornais sejam hoje vendidos dentro de sacos plásticos (v.g. *Expresso*) ou envolvidos em suportes publicitários, a solução gráfica da primeira página continua a ser um elemento determinante para o sucesso comercial da imprensa diária.

Assumindo que a análise das primeiras páginas deve ter em consideração as dimensões explícita e implícita das estruturas gráficas, o autor desta investigação foi assaltado por um conjunto de questões que, no fundo, motivam e justificam o estudo a desenvolver:

1. Como se caracterizam graficamente as estruturas das primeiras páginas de *O Comércio do Porto, O Primeiro de Janeiro* e *Jornal de Notícias*?

2. Qual a realidade laboral/autoral subjacente às soluções gráficas das primeiras páginas dos três jornais?

3. Uma vez que coexistem na mesma cidade e comungam, por isso, da mesma realidade sociogeográfica, os três diários portuenses estabeleceram relações de proximidade gráfica?

Fontes e bibliografia

A investigação que vamos desenvolver, e cujos contornos já aqui desvendámos, tem naturalmente como fontes principais os próprios jornais. Tirando partido da excelente hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal do Porto, vão ser analisadas as primeiras páginas publicadas pelos três periódicos, desde o número inaugural até à última edição de 1999. Um total de 110.000 páginas constitui o nosso *corpus* documental, matéria informativa mais que suficiente para caracterizar e analisar as principais tendências gráficas dos diários portuenses.

Para além de fontes hemerográficas, o presente estudo avança escorado em fontes orais e fontes primárias. Em relação às primeiras, há a registar o testemunho, obtido em entrevistas individuais, de personalidades que participaram no quotidiano – necessariamente não muito longínquo – da construção gráfica dos três jornais. Referimo-nos, por exemplo, a antigos administradores, directores, chefes de redacção, redactores, tipógrafos, linotipistas, repórteres-fotógrafos, bibliotecários, maquetistas e designers. Destaque neste âmbito, e sem querer menosprezar o contributo de todos os outros entrevistados do estudo, para Costa Carvalho, na medida em que, para além da sua vasta erudição, este jornalista logrou ser um dos protagonistas da história recente dos três diários portuenses. Logo, o seu testemunho foi determinante para esta investigação.

No que diz respeito às fontes primárias, importa referir a consulta de documentos originais relativos a momentos históricos dos periódicos em análise. Tanto as fontes orais como as primárias complementam o restante *corpus* documental, permitindo, em nosso entender, a construção de uma base historiográfica mais sólida para este estudo.

Relativamente à bibliografia, interessa sublinhar que, para além dos nomes já referidos, esta investigação caminhará sustentada em autores de referência do Design Editorial. Ao nível da teoria fundacional, vai beber e inspirar-se nos estudos desenvolvidos por Emil Ruder, Joseph Muller Brockman e Kevin

G. Barnhurst. Nas obras destes investigadores encontrámos contributos fundamentais para a constituição do nosso modelo de análise gráfica, pelo que a sua importância neste estudo se manifesta ao nível da teoria aplicada.

Já para criar os esquemas de análise gráfica, vamo-nos servir da base teórica desenvolvida, neste âmbito, por dois autores para nós incontornáveis: Joan Costa e Otl Aicher. Por as considerarmos menos adequadas aos propósitos desta tese, não é nossa intenção socorrermo-nos das teorias e posições de Jacques Bertin, Edward Tufte ou Richard Saul Wurmann, embora acreditemos na pertinência dos respectivos trabalhos académicos.

Relativamente à contextualização histórica, é justo salientar a importância que autores como Bento Carqueja, José Tengarrinha e Fernando de Sousa têm para a compreensão do percurso histórico dos três jornais centenários. No capítulo sobre a caracterização da actividade dos tipógrafos, uma autora se destaca: Susana Durão.

Metodologia

Através dos esquemas gráficos já aqui referidos, esta investigação procurará representar elementos visuais fundamentais. Com esta metodologia pretende-se simplificar e denunciar a transparência de campos visuais (ou elementos gráficos estruturantes, como, mais à frente, se abordará), proporcionando a análise, em simultâneo, de elementos distantes no tempo e no espaço (três jornais duma mesma cidade, o Porto, durante um determinado período). Por outro lado, os esquemas vão apresentar uma linguagem vectorial, através da qual se procurará representar linhas de leitura, de força, de acção ou de relação entre textos, imagem e suporte.

Perceber os significados da realidade gráfica implica visualizar, significa "falar aos olhos" e pressupõe reconhecer não só o que nos é dado ler, como também descodificar o que alguém preparou com a intenção precisa de comunicar uma mensagem, para dar origem a uma reinterpretação

e esta se transformar em conhecimento. Ou seja, dividir os significados entre o mundo real e um mundo cultural, este último preenchido com mensagens e informações.

Isto conduz-nos a um problema recorrente nas investigações desenvolvidas no capítulo do design ou de qualquer outra arte: como definir uma metodologia científica tendo em conta as especificidades próprias dos objectos de estudo de índole artística? Miguel Leal, assistente da Faculdade de Belas-Artes do Porto, problematiza, com inegável pertinência e acuidade, esta questão metodológica. "A dificuldade em encontrar um modelo para a relação entre ensino e investigação no campo artístico tem muito a ver com a impossibilidade de importar soluções oriundas de outras áreas científicas. Não nos podemos esquecer que mesmo em situações tão básicas como a realização de provas de mestrado ou doutoramento tudo se encontrava por fazer até há pouco tempo e ainda agora muito está por definir. A partir do momento em que, com a integração no sistema universitário, passou a ser possível às antigas Escolas de Belas-Artes conferir o grau de Mestre ou Doutor, tornou-se necessário encontrar um modelo que pudesse responder às particularidades da investigação nos domínios artísticos. A maior dificuldade centrou-se no enquadramento dos trabalhos de índole teórico-prática, não parecendo oferecer grandes dúvidas que essa relação entre a teoria e a prática resultará de uma necessária complementaridade entre as duas. Mas que peso atribuir a cada uma das partes do trabalho: o trabalho prático ou de atelier e a componente escrita? Como garantir as trocas entre as duas metades do trabalho sem tornar essa divisão numa armadilha para a natureza própria da investigação artística? E como respeitar a autonomia do chamado trabalho prático sem deixar de responder às exigências da avaliação académica dos seus resultados?"[12], questiona Miguel Leal.

Sem encontrar uma resposta definitiva para as interrogações que levantou, o investigador deixa em suspenso uma constatação: "Estas são questões que se encontram ainda em aberto e, apesar da natureza muito diversa dos trabalhos de investigação realizados no contexto de um mestrado ou doutoramento nas actuais Faculdades de Belas-Artes, é nesse território

12 LEAL, 2005: 30-33.

do chamado trabalho prático, das suas modalidades e da sua articulação com a componente escrita, que surgem as maiores dúvidas e indefinições".

13 RUDER: Prefácio do livro *Typographie Ein Gestaltungslehrbuch*, cujo texto é de Adrian Frutiger.

Cientes desta dificuldade, avançámos para uma investigação que privilegia os esquemas gráficos, os quais apresentam uma componente eminentemente prática e são inspirados em princípios da percepção visual contidos nas teorizações estruturantes e académicas de Joan Costa e Otl Aicher.

A Emil Ruder esta investigação foi beber as leis de organicidade entre elementos gráficos, aplicados ao suporte bidimensional, verbalizando conceitos fundamentais para este objecto de estudo, como a noção de *relação gráfica*, *articulação*, *aspectos geométricos, e orgânicos*. No fundo, um conjunto de teorias que suportam e explicam verdadeiramente as relações gráficas entre os diferentes elementos que a constituem.

Vem a propósito transcrever as palavras de Adrian Frutiger, no prefácio da obra *Typographie Ein Gestaltungslehrbuch*, de Emil Ruder. "Passados quase vinte anos depois da sua primeira aparição, este livro foi editado quatro vezes, o que é uma prova suficiente do seu valor como manual fundamentalmente novo e no que gerações de desenhadores-tipográficos e gráficos se inspiraram e continuarão a inspirar-se no desempenho do seu ofício. Este livro é, sem nenhuma dúvida, um 'manual' de tipografia excelente. Mas é igualmente algo mais: pela sua estrutura global, pelo modo de tratar os temas, pela confrontação que faz das semelhanças e dos contrastes, pela riqueza das suas ilustrações e uma composição harmoniosamente esquematizada, é uma obra-prima consumada. Sob os exemplos puramente pedagógicos de como conseguir proporções exactas podemos distinguir uma rica filosofia que transcendendo os problemas quotidianos procura ensinar, com o exemplo, a sabedoria da vida. É inegável que a obra de Emil Ruder marcou profundamente a arte tipográfica dos meados do nosso século"[13].

Por seu turno, na metodologia e sistematização desenvolvidas por Joseph Muller-Brockmann fomos buscar a motivação para este objecto de estudo. Tal como o autor defende na obra *The Graphic Artist and his Design Problems*, vamos na presente investigação utilizar grelhas de análise prá-

14 BROCKMANN, 2003: 97.

15 BROCKMANN, 1992: 13.

tica e estruturante da divisão das páginas dos periódicos, permitindo a formatação e caracterização de modelos enquanto ferramenta ou elemento analítico. "A grelha possibilita tornar tudo o que faz parte do design (tipografia, fotografia, ilustração e cor) numa relação formal entre estes elementos"[14], escreveu Muller-Brockmann.

No prólogo do livro *Sistemas de retículas*, o mesmo autor considera a grelha enquanto "princípio de controlo" dividindo o plano bidimensional. Aliás, Brockmann defende que "o tipógrafo, o gráfico, o fotógrafo e o projectista de exposições usam a grelha para resolver problemas visuais em duas ou três dimensões"[15]. Neste objecto de estudo, todavia, não se pretende usar a grelha como elemento de construção, na génese do projecto, mas sim em processo inverso, como elemento gráfico funcional, de apoio, como ferramenta visual, de modo a constituir e construir matéria de carácter cientifico.

As motivações e os esquemas de referência, para a análise das soluções gráficas, são suportados em autores/designers como Willi Kunz, Timothy Samara e Kimberly Elam. É através da leitura de Kunz, em particular do seu livro *Tipografia: Macro y Microestética*, que se começou a desenhar a ideia de analisar por planos as páginas do jornal. Em Timothy Samara, no seu livro *Diseñar con y sin reticula*, fomos encontrar a motivação e o suporte para a descodificação gráfica da estruturas modulares de um objecto gráfico editorial, justamente através da denúncia visual das grelhas de estruturação. Já das obras *Grid System* e *Geometry of Design*, ambas de Kimberly Elam, retivemos os modelos dos esquemas vectoriais aplicados a soluções gráficas bidimensionais, assim como as referências fundacionais para a formatação das linhas implícitas da composição gráfica.

Deste modo, pensamos poder identificar, referenciar, redesenhar e aprofundar questões gráficas, nomeadamente através do estabelecimento e definição de novos códigos gráficos analíticos. E será a partir destes códigos que vamos reanalisar ou *reler* as primeiras páginas dos jornais nas suas mais diversas componentes gráficas (no sentido macroscópico do termo) e segundo um efeito de palimpsesto, ou seja, desconstruindo, gra-

ficamente, cada um dos elementos que compõem o grafismo da página. Com esta metodologia pretendemos reflectir sobre uma actividade maioritariamente executada por tipógrafos, para então transformar o conhecimento produzido num saber consolidado, capaz de produzir um novo património visual de referência ou modelos de análise gráfica.

O estudo proposto tem, por conseguinte, uma dominante gráfica assente, exclusivamente, nas primeiras páginas de cada periódico, as quais são acompanhadas por textos de análise – ou não fosse este um estudo analítico sobre o grafismo dos jornais. Neste sentido, importa ressalvar que a investigação não contempla a análise da utilização da cor, da publicidade, dos tipos/fontes utilizadas, assim como a análise histórica e técnica dos meios e da produção gráfica dos jornais.

Esta metodologia apresenta, à partida, imensas limitações técnicas e económicas. São inúmeras as barreiras ao tratamento do objecto de estudo, nomeadamente o registo seleccionado das cerca de 110.000 primeiras páginas visualizadas que o trabalho comporta e que obrigaram a aturada pesquisa no arquivo da Biblioteca Pública Municipal do Porto, entre 2000 e 2003. Os critérios que presidiram a essa selecção, e para esse registo, foram estabelecidos com base numa análise física e visual contínua de todas as primeiras páginas existentes na BPMP dos três títulos em estudo, com o registo a processar-se sempre que se verificasse uma primeira página com alterações gráficas estruturantes, como a variação do número de colunas, alteração da relação entre o tamanho dos títulos e o número de colunas correspondentes, alteração de cabeçalho e respectivo logótipo.

Para a execução deste projecto foi necessário instalar, numa sala específica do referido estabelecimento público, uma estrutura de suporte aos periódicos, para registo fotográfico, em formato digital, do *corpus* documental que aqui se apresenta.

De referir, a propósito, que o estado de conservação dos jornais foi outro dos obstáculos técnicos e logísticos que condicionaram este estudo. O cuidado

exigido no manuseamento dos periódicos implicou maior dispêndio de tempo, enquanto o desgaste da impressão colocou problemas no registo fotográfico e na transposição para o papel das cópias das primeiras páginas.

Foram, de resto, as condicionantes técnicas que levaram ao abandono de outros eventuais critérios/parâmetros de análise gráfica, como, por exemplo, a caracterização do formato dos jornais ou a análise dos diversos tipos/fontes utilizados na sua impressão. A deterioração assinalável dos periódicos, motivado pelo grande desgaste das fibras do papel, cumulativamente com os efeitos da técnica de impressão relevográfica, dificultam, sobremaneira, a análise gráfica da grande maioria das soluções que constam desta investigação.

A este respeito deve acrescentar-se que a colecção do *Jornal de Notícias* da referida biblioteca está de tal modo degradada, que tornou impossível a sua consulta e manuseio. No período que compreende a origem do periódico (1888) até ao ano de 1904, o registo foi realizado com recurso a imagens fornecidas pelo Centro de Documentação do *Jornal de Notícias*.

Estes constrangimentos motivaram a definição precisa do objecto de estudo, que passou a compreender, unicamente, a relação macroscópica dos elementos gráficos estruturantes da mancha útil das primeiras páginas dos três diários portuenses.

Ultrapassada esta primeira etapa, avançámos para a gestão dos ficheiros informáticos contendo os registos fotográficos das cerca de 1636 primeiras páginas. Destas 1636 primeiras páginas foi efectuada uma síntese, formando 939 primeiras páginas com as quais se construiu a visualização diacrónica dos três periódicos comparativamente.

A dimensão destes ficheiros foi, contudo, outro forte constrangimento, uma vez que qualquer alteração no projecto obrigava a momentos de grande inércia produtiva. Esse trabalho de gestão e ordenamento de ficheiros decorreu, aliás, durante todo o ano de 2004.

Para complementar a informação retirada da análise directa dos jornais, o autor socorrer-se-á dos depoimentos recolhidos, segundo uma metodologia característica da história oral, junto de alguns dos protagonistas do processo de concepção gráfica dos jornais. Os dados obtidos em entrevistas presenciais reportam-se, por razões óbvias, ao lapso de tempo que vai desde o final da década de 30 do século XX até aos dias de hoje, período relativamente ao qual existem testemunhas vivas[16].

16 Tivemos o privilégio de entrevistar o jornalista Manuel Sousa Ramos, cujos 86 anos de vida nos permitiram ir mais longe no registo memorialista desta investigação. Este nosso entrevistado ingressou no *Jornal de Notícias* em 1936, logo, essa é a data a partir da qual temos testemunhos orais.

Tratando-se de uma investigação marcadamente contemporânea, entendemos ser pertinente recolher as memórias dos protagonistas do objecto de estudo. Estamos convencidos de que o recurso à história oral pode, de facto, valorizar a investigação, na medida em que permitirá complementar a informação histórica recolhida nas fontes bibliográficas e facilitar a análise gráfica das primeiras páginas dos periódicos, aclarando as opções então tomadas.

Contributos para o levantamento de modelos gráficos das primeiras páginas dos jornais


THE LINOTYPE NEWS

A massa crítica está situada, principalmente, nos EUA e na Europa e apresenta um conjunto de investigadores de formação científica bastante homogénea, com predominância de designers/autores, numa tradição análoga à dos nossos ilustres tipógrafos/autores dos finais do século XIX. As suas intervenções intervaladas no tempo perdem o efeito de continuidade analítica, mas constituem um tronco único, ou melhor, um núcleo referencial para a definição de tipologias.

Foi na década de 50 do século passado que Edmund C. Arnold sucede, enquanto editor da *Linotype News* a John E. Allen (este autor, enquanto editor da *Linotype News,* define em 1940, o modelo "*abraçadeira*", reproduzido à direita, na sua obra *The Modern Newspaper*). Arnold partilhou igualmente a responsabilidade pelo programa de Artes Gráficas da Universidade de Siracusa.

Arnold introduziu seis tipologias fundacionais para a primeira página, na sua obra *Newspaper Functional Design* e que se apresentam na página seguinte por esta ordem: *simétrico*, *equilíbrio informal*, *quadrante*, *abraçadeira, circo* ou *finta* e *horizontal.* Definiu ainda uma sétima tipologia: a *funcional*, que se ajusta a qualquer uma das categorias descritas anteriormente ou a qualquer combinação entre elas.

As ideias de Arnold tornaram-se cada vez mais pertinentes, uma vez que o autor reformulou dezenas de jornais e, em atitude complementar, participou em inúmeros seminários de imprensa. Publicou ainda diversos livros sobre design de jornais, dos quais se destaca uma das maiores referências nesta área de estudo: a obra *Newspaper Functional Design.* Os seus textos assumem-se, por isso, como balizas obrigatórias no estudo sobre design de jornais.

Em 1973 surge outro autor de referência, Harold Evans, que definiu novas tipologias. Numa mistura entre a prática de academia (Universidade de Durham) e a prática profissional (director do *Sunday Times* e do *Times*, embora o seu projecto com maior destaque tenha sido realizado no *The Northern Echo*, em 1961), Evans propôs, recuperando alguns conceitos de Arnold, oito tipologias para a estrutura gráfica da primeira página: *vertical*, *horizontal*, *quadrante* ou *diagonal*, *moldura*, *meseta*, *circo*, *simétrica* e *assimétrica*.

Em 1979, e muito por culpa da presença do designer no interior das redacções, surge com naturalidade a *Society of Newspaper Design* que institucionaliza, através das suas publicações, a prática do design editorial nas estruturas produtivas do jornais, enquanto factor de diferenciação. Este efeito vai gerar a difusão dos conceitos de Arnold e Evans, nomeadamente em países de língua castelhana.

Consequentemente, surgem autores espanhóis que seguem o postulado fundacional das tipologias propostas e as adequam às suas próprias formulações. Jesus Zorrilla Ruiz, por exemplo, postula uma série de tipologias importadas de Edmund C. Arnold e Roy Paul Nelson: *simétrico*, *equilíbrio informal*, *abraçadeira*, *circo* e *horizontal.*

Simétrico



Equilíbrio informal



Quadrante



Abraçadeira



Circo ou finta



Horizontal



Funcional



Por seu turno, André Gurtler, embora não defina uma série de tipologias, caracteriza quatro modelos: *vertical*, *horizontal*, *modular* e *moderna*. Já Jesus Canga Larequi não só preconiza uma síntese de tipologias, na linha de Rudolf Rehe, como apresenta outras duas: *irregular* e *modular*. Desta forma, Larequi aglutina, por exemplo, o modelo *puzzle* no modelo *irregular*. De resto, o mesmo autor defende que as diferentes tipologias seriam categorias dentro desses dois tipos.

Importa ainda referir Kevin G. Barnhurst, autor do artigo "*Los periódicos españoles, en la textura del siglo XX*" (http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999gjn/79ke/vin.htm) aponta a divisão do design de jornais nas seguintes tipologias: *natural*, *protomoderno*, *clássico moderno*, *altomoderno* e *tardomoderno*.

Natural



Protomoderno



Clássico moderno



Altomoderno



Tardomoderno



A metodologia de investigação seguida neste trabalho parte dos contributos dos autores acima referidos e acrescenta uma sistematização dos mecanismos de controlo provenientes da área prática do projecto, no âmbito do design editorial, que se traduzem na formalização de um instrumento analítico para estas tipologias, aplicadas a este produto gráfico. Os modelos de análise gráfica desenvolvidos não devem ser considerados definitivos, mas antes como uma proposta metodológica que aspira a suscitar críticas e, portanto, novos desenvolvimentos.

PARTE II
APONTAMENTOS HISTÓRICOS

Introdução

Nos pontos 1, 2 e 3 é feita uma resenha histórica dos três jornais portuenses, desde os seus primórdios até ao final do século XX. A intenção é contextualizar historicamente o objecto de estudo, o que inclui a descrição dos acontecimentos mais marcantes na vida dos diários em análise, a caracterização das principais tendências editoriais ao longo do tempo, a quantificação das tiragens, a identificação dos diferentes proprietários e ainda a referência a jornalistas cuja acção foi determinante para a evolução de *O Comércio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro* e *Jornal de Notícias*.

Já no ponto 4 vamos deter-nos no lado mais oficinal dos jornais, ou seja, no *modus vivendi* daqueles que, ao longo de mais de um século, foram responsáveis pela composição gráfica dos três históricos da imprensa diária portuense. Falamos, evidentemente, dos tipógrafos, sendo nosso propósito descrever a realidade social e laboral deste grupo profissional, incluindo a sua actividade associativa e editorial.

Por sua vez, no ponto 5 é nossa intenção caracterizar a realidade socio-profissional que está por detrás de cada solução gráfica adoptada pelos três jornais, durante o período em análise. Neste sentido, vamos definir e atribuir uma designação distintiva a determinados grupos profissionais que, por motivos diversos, assumiram grande protagonismo em etapas históricas precisas (v.g. *tipógrafos de cartola, neojornalistas-maquetistas*)

Para concretizar os objectivos propostos, o autor da dissertação consultou bibliografia específica, analisou directamente os periódicos, entrevistou jornalistas e recolheu informações em fontes dispersas, como relatórios da APCT – Associação Portuguesa para o Controlo de Tiragem e Circulação e da AIND – Associação Portuguesa de Imprensa.

Resta dizer que, na prossecução desta resenha histórica, fomos animados pelo espírito que emana da observação de Steven Heller que agora transcrevemos: "Quando a História é recordada com vivacidade e apresentada com paixão, esta alumia e incentiva. O que é a História senão um conjunto de narrativas que contêm uma herança? E o que é uma herança senão uma base a partir da qual podemos construir e transformar? Dada a herança do design gráfico, torna-se claro que o cruzamento das diversas artes aplicadas e delicadas enriqueceu esta área, bem como a cultura mais vasta"[17].

17 HELLER e BALLANCE, 2001: 8.

1. O COMÉRCIO DO PORTO
EM NOME DA BURGUESIA PORTUENSE


O COMMERCIO.

Estava-se na segunda metade do século XIX. "O processo político português, que até meados de Oitocentos viveu um percurso de intermitentes oscilações e de tensos conflitos sociais, experimenta, a partir de 1851, alguma estabilidade, com a aplicação e prática de regras de acção política. O equilíbrio do sistema consolidar-se-á, porém, mediante o funcionamento regular das instituições"[18]. O país, mercê dessa acalmia, começava a sair da crise económica e social em que se encontrara. O Porto também já via uma luz ao fundo do túnel. A cidade recupera, então, o seu tradicional espírito mercantilista, tornando-se "centro commercial das Provincias do Norte"[19]. A Invicta viverá, aliás, no que resta do século, um dos seus períodos históricos mais importantes, graças ao progresso industrial, à prosperidade comercial, à força intelectual, à evolução demográfica e ao crescimento urbano que conheceu na altura.

18 Ribeiro, 1993: 121.

19 Cit. por CARQUEJA, 1924: 11.

20 Cit. por CARQUEJA, 1924: 11.

21 Cit. por CARQUEJA, 1924: 11.



22 **Manuel de Sousa Carqueja** nasceu a 23 de Novembro de 1821 e faleceu, em Oliveira de Azeméis, a 21 de Outubro de 1884.



23 **Henrique Carlos de Miranda** nasceu a 17 de Setembro de 1831. Faleceu a 13 de Fevereiro de 1902.

É neste contexto de optimismo e vontade empreendedora que numa sexta-feira, 2 de Junho de 1854, é publicado, no Porto, o primeiro número do periódico *O Commercio*, com um preço de capa de 40 réis. O jornal apresentou-se aos leitores num plano de quatro páginas, sendo dado particular destaque ao editorial em que eram enunciados os propósitos do novo título da imprensa portuguesa: "A Praça do Porto precisa d'um Jornal de Commercio, Agricultura e Industria, onde se tratem as materias economicas, historicas e instrutivas destes tres poderosos elementos em que assenta a prosperidade das nações modernas. A Praça o reclama pela sua importancia no interior, e pelo seu nome nos mercados estrangeiros"[20].

O editorialista acrescentava, mais à frente: "N'esta época, em que a nação portugueza, ávida de sciencia, busca a resolução dos seus principaes problemas de economia agricola, industrial e de commercio, passando-os pela fieira da discussão nas associações, nas camaras e na imprensa, um Jornal privativo destas matérias será, entendemos nós, bem recebido na Praça do Porto"[21].

Publicado apenas três vezes por semana – segundas, quartas e sextas-feiras –, *O Commercio* adoptou, como se deduz das palavras acima transcritas, uma linha editorial que privilegiava as questões comerciais, industriais e agrícolas. Neste sentido, o periódico portuense afastava-se dos modelos jornalísticos da época. Os jornais da segunda metade do século XIX, entre eles os publicados no Porto – *O Braz Tizana*, *Periodico dos Pobres*, *A Monarchia*, *O Porto e a Carta* e *Portugal* –, eram politicamente comprometidos. Ou seja, professavam determinadas posições políticas e por elas se batiam na praça pública, muitas vezes em prosa veemente, pouco informativa e nada imparcial.

Perante este cenário da imprensa portuense, Manuel de Sousa Carqueja[22] e Henrique Carlos de Miranda[23] consideraram economicamente viável e socialmente pertinente a publicação, no Porto, de um jornal de cariz económico e independente de facções ou partidos políticos. Por isso se reuniram, no alvor de 1854, num estabelecimento comercial da Rua das Flores, pertença de Manuel Vaz de Miranda, para prepararem, com um grupo de notáveis da cidade Invicta, o lançamento de um novo órgão de informação.

Manuel de Sousa Carqueja, homem de "clara inteligencia e purissimo carácter"[24], frequentou cursos secundários e chegou a matricular-se na Academia Politécnica do Porto. Mas bastante cedo teve de assumir os negócios da casa de cabedais de seu pai, no coração do Porto (na hoje Rua de Mousinho da Silveira). Além disso, este apaixonado pelo cultivo de flores traduziu obras literárias, pertenceu a um grande número de agremiações, foi sócio-honorário da Associação Comercial do Porto e ainda adido honorário de Portugal em Paris. Pela sua empenhada e solidária cidadania, acabou mesmo por ser agraciado com o grau de cavaleiro da Ordem da Conceição.

Já o seu grande amigo Henrique Carlos de Miranda licenciou-se em Direito, na Universidade de Coimbra, tendo dedicado por inteiro a sua vida profissional ao jornal *O Commercio*. A sua natureza altruísta levou-o a envolver-se, em 1876, na Comissão de Socorros aos Inundados, onde desempenhou as funções de secretário. À semelhança do seu sócio, integrou inúmeras corporações, foi sóciohonorário da Associação Comercial do Porto e recebeu os títulos de cavaleiro da Ordem de Cristo e da Conceição de Vila Viçosa. Era um melómano inveterado e um agricultor com qualidades reconhecidas.

Os fundadores d'*O Commercio* depararam-se, no início do projecto, com dificuldades técnicas, dado que, não só a impressão do jornal implicava um forte investimento, como nenhum dos dois sócios dominava esta sensível área. A solução passou por confiar a publicação do quotidiano à Tipografia Comercial, sita na Rua de Belmonte, no Porto, que era propriedade do impressor F. J. Coutinho.

A parte redactorial do jornal foi, por seu turno, entregue a António Joaquim Xavier, escrivão do Tribunal do Comércio e "homem ilustrado e de fina graça"[25].

O Commercio conheceu bom acolhimento público, em especial junto do sector comercial portuense. Mas, ainda assim, não gerava proventos suficientes para garantir a sua solvência económica. Nada, porém, que desanimasse os seus fundadores que, a 2 de Janeiro de 1855, passaram o jornal a diário e, um ano depois, modificaram o título para *O Commercio*

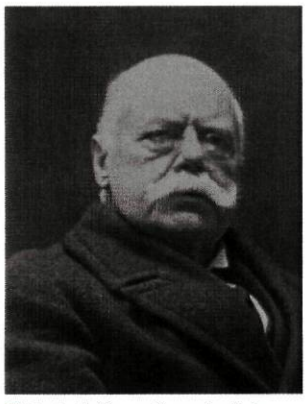
24 CARQUEJA, 1924: 23.

25 CARQUEJA, 1924: 10.

26 GOMES, 1925: 77.



27 **Francisco de Sousa Carqueja** nasceu a 31 de Dezembro de 1840. Antes de ingressar no jornal fundado pelo seu irmão mais velho, pensou dedicar-se à vida eclesiástica, tendo chegado a matricular-se no Seminário Episcopal do Porto, no ano lectivo de 1859-1860. Mas a experiência confessional foi efémera, facto que não impediu Francisco de Sousa Carqueja de dedicar parte considerável da sua vida a obras de beneficência e instrução. Por essa acção filantrópica foi, aliás, agraciado por el-rei D. Carlos. Faleceu a 21 de Setembro de 1908.



28 **Bento de Sousa Carqueja Júnior** nasceu em Oliveira de Azeméis a 6 de Novembro de 1860. Morreu, no Porto, a 2 de Agosto de 1935.

do Porto. A estratégia visou, como é evidente, acentuar a idiossincrasia portuense do periódico e, deste modo, cativar o apreço da cidade.

"*O Comercio do Porto* foi sempre aquele respeitável órgão da classe comercial e conservadora, de atitudes marcadas e, deve dizer-se também, marcantes. Usos e costumes inalteraveis. A tradição mantendo-se com assinalado rigor. Ha palavras de uso corrente que só tarde ali apareceram. Por exemplo: O vocabulo *republica* nunca saía dos bicos da pena dos seus redactores. Era substituído por *democracia*"[26]. Tratava-se, portanto, nessa época, de um jornal fortemente tradicionalista e conotado com as facções mais conservadoras da sociedade de então.

Refira-se que, apesar das dificuldades monetárias, o quotidiano conseguiu montar, num prédio da actual Rua Nova da Alfândega, uma oficina tipográfica própria, tendo o ainda *O Commercio* sido aí impresso, pela primeira vez, em 10 de Dezembro de 1854. Na altura, eram poucos os títulos da imprensa portuguesa com meios técnicos tão avultados e sofisticados.

Em 1884, Manuel de Sousa Carqueja morre e, em conformidade com o seu testamento, três quartas partes da propriedade do jornal são legadas ao seu irmão Francisco de Sousa Carqueja[27] e uma quarta parte ao seu sobrinho Bento de Sousa Carqueja Júnior[28]. Este último viria assumir grande protagonismo no jornal durante o virar do século, tanto mais que, a partir de 1920, se tornou o seu único proprietário.

Bento Carqueja devotou a sua vida à lavoura, à cátedra, ao jornalismo e à benemerência. Formou-se em Agricultura na Academia Politécnica do Porto (1882) e foi professor da Escola Normal do Porto (1884), da Academia Politécnica (1898) e da Faculdade Técnica da Universidade do Porto (1915). Em 1890, integrou a Liga Patriótica do Norte, presidida por Antero de Quental. De resto, a sua apurada inteligência, a sua vasta cultura, o seu espírito criativo e empreendedor e o seu apego à causa pública granjearam-lhe enorme prestígio entre a intelectualidade, as classes abastadas e as mais altas esferas políticas.

Desenvolveu e publicou estudos no campo da economia política, mas foi em prol da lavoura portuguesa que a sua acção mais se fez sentir, designadamente com a criação das Escolas Móveis Agrícolas e a publicação do jornal *O Lavrador* e da *Livraria do Lavrador*.

Em 1908, Bento Carqueja assumiu a direcção de *O Comércio do Porto*, substituindo Francisco Carqueja, por falecimento deste. Optou por conservar a matriz editorial do quotidiano onde iniciou a sua actividade jornalística com apenas 16 anos, o que significava a prevalência do noticiário de cariz utilitário, regional e dirigido aos diferentes sectores socioeconómicos sobre as efervescentes questões políticas da época. Por outro lado, e também à semelhança dos seus antecessores, colocou os serviços e as páginas de *O Comércio do Porto* ao dispor de diferentes causas humanitárias, nas quais ele próprio se envolveu de forma abnegada.

De facto, *O Comércio do Porto* desenvolveu, na transição do século XIX para o XX, uma notável acção de solidariedade social e de ajuda humanitária em situações de calamidade pública. Logo em 1864, o jornal inaugurou a secção de *Esmolas*, através da qual angariava donativos para os desvalidos. Organizou, igualmente, subscrições para acudir a vítimas de tragédias diversas, como o incêndio do Furadouro (1881), os terramotos da Andaluzia (1884), o incêndio no Teatro Baquet (1888), a catástrofe marítima de 1892, os terramotos do Ribatejo (1909), as cheias do rio Douro de 1909, o naufrágio do "Veronese" (1913) ou a epidemia de tifo e gripe no Porto (1918).

Acresce que, preocupado com as condições de vida do operariado, *O Comércio do Porto* promoveu a distribuição pelo Porto de uma sopa económica (entre Outubro de 1914 e Fevereiro de 1915), fundou creches e construiu bairros, na cidade.

Também a instrução nacional mereceu especial atenção, tendo o jornal organizado, neste âmbito, prémios juvenis, concluído o edifício da Academia Politécnica e criado as já aqui faladas Escolas Móveis Agrícolas.

Coube a Bento Carqueja a colocação da primeira pedra das novas instalações de *O Comércio do Porto*, em Novembro de 1927. O projecto foi confiado aos arquitectos Baltazar de Castro e Rogério Azevedo e contemplava, para um terreno que fazia esquina entre a Avenida dos Aliados e a Rua do Almada, um edifício de sete pisos, onde, para além da redacção, funcionariam a tipografia, uma biblioteca e um museu, entre outros serviços. O jornal foi pela primeira vez impresso, nas novas oficinas, em 2 de Junho de 1929, data de inauguração das novas instalações.

Em 17 de Março de 1933, foi inaugurada, ao lado do edifício principal, uma moderna garagem com quatro pisos, para recolha de carros, e três andares com 45 divisões de escritórios. Hoje, tanto o monumental imóvel da Avenida dos Aliados – um dos mais emblemáticos da cidade do Porto – como a garagem já não pertencem ao periódico portuense.

Com a morte de Bento Carqueja, a 2 de Agosto de 1935, a filha, D. Maria Paulina Carqueja Seara Cardoso, herda *O Comércio do Porto*, e o seu marido, Fortunato Seara Cardoso, assume a direcção do jornal com a promessa de "manter a mesma orientação dada pelos seus fundadores". "Desejo elevar (...) o jornal à categoria que hoje se encontra, cumprindo, assim, a ambição de Bento Carqueja, e quando morrer espero deixar a meus filhos, a grande obra jornalística, mais alevantada do que a herdei, legando-lhes a 'QUERIDA JÓIA DE FAMÍLIA' que novamente ficará nas mãos da família Carqueja"[29]. Refira-se que Fortunato Seara Cardoso[30] já trabalhava no diário portuense desde 1922, ano em que ingressou como gerente das oficinas gráficas.

Com a direcção de Seara Cardoso abre-se uma nova página na vida de *O Comércio do Porto*. Até porque a conjuntura política portuguesa havia, por essa altura, mudado consideravelmente. Estava-se no arranque do Estado Novo, um regime autoritário, antidemocrático, conservador e de inspiração católica. De resto, um dos mais importantes pilares da nova organização política era, precisamente, a censura prévia aos meios de comunicação social, uma prerrogativa de que o Governo de Oliveira Salazar não abdicava e que cerceava brutalmente a actividade jornalística.

29 *O Comércio do Porto*, 1954: 7.

30 **Fortunato Seara Cardoso** nasceu no Porto a 17 de Junho de 1894. Entrou para *O Comércio do Porto* como gerente das Oficinas Gráficas, em 1922. Com a morte de Bento Carqueja, assumiu a direcção do jornal, só abandonando o cargo nos anos 70. Antes de ingressar no matutino portuense, fez os seus estudos em Portugal e em Inglaterra, onde exerceu a carreira comercial. A 8 de Dezembro de 1921, casou com D. Maria Paulina de Sousa Carqueja, filha de Bento Carqueja e herdeira de *O Comércio do Porto* após morte do pai. Foi, de resto, por via matrimonial que Fortunato Seara Cardoso passou a liderar o jornal.

Não existia, portanto, liberdade de imprensa, limitando-se os jornais a funcionarem, a maioria das vezes, como uma espécie de "grafonolas" da propaganda do Estado Novo. Tal como os restantes títulos da época, *O Comércio do Porto* teve que aprender a conviver com o regime ditatorial. Soube, contudo, conservar incólumes as suas principais características editoriais. Preservou o cariz regional, permaneceu umbilicalmente ligado à sociedade civil portuense (em particular à pequena e média burguesia), continuou a identificar-se com os valores laicos e republicanos (nomeadamente os que enformam o sistema democrático) e manteve-se como um jornal de causas e com notória actividade de assistência social.

Esta coerência editorial motivou, como é óbvio, a intervenção regular do lápis encarnado[31] da censura sobre os conteúdos do quotidiano. De resto, *O Comércio do Porto* não foi propriamente subserviente ao poder político da altura. Um exemplo disso mesmo é o facto de, na década de 50 do século XX, o jornal ter como críticos literários Óscar Lopes e Mário Sacramento, figuras de grande brilhantismo intelectual mas *personae non gratae* do regime. Era, de facto, necessária alguma coragem e abertura política para publicar tais autores.

A tradição familiar de *O Comércio do Porto* constituiu, durante mais de cem anos, uma vantagem empresarial. Mas na segunda metade do século XX, quando a sociedade portuguesa se começava a modernizar, essa tradição era já um factor de estrangulamento do próprio jornal. Para Silva Tavares[32], o diário portuense "vivia, no início da década de 70, uma intensa crise de identidade, porventura de sobrevivência".

"Todos percebíamos que não seria tarefa fácil alterar, a partir de dentro, toda uma filosofia de fortes princípios conservadores, alicerçados numa tradição familiar esmerada e socialmente comprometida"[33], acrescenta este antigo jornalista de *O Comércio do Porto*.

Na altura, o velho patriarca Seara Cardoso já tinha entregue a direcção do jornal a um dos filhos e a administração a outro. Mas a grande mudança ocorre em Outubro de 1973, quando *O Comércio do Porto* é adquirido pelo Banco Borges & Irmão, que pertencia ao grupo de empresas

31 Ao contrário de Lisboa, onde o lápis da censura era azul, no Porto era encarnado, evitando-se a designação vermelho por ter conotação comunista.

32 **Silva Tavares** nasceu na Afurada, Vila Nova de Gaia, em Novembro de 1940. Profissionalmente, o seu percurso começa na função pública, enquanto frequentava o Instituto Comercial do Porto, actual ISCAP. Mas o fascínio pelo jornalismo leva-o, em 1965, a aceitar o convite para ingressar nos quadros redactoriais de *O Comércio do Porto*. No matutino portuense percorreu quase todos os degraus hierárquicos até chegar a director, no "Verão Quente" de 1975. É autor do livro *O Norte e o 25 de Novembro*, publicado em Maio de 2001 pela Âncora Editora.

33 *O Comércio do Porto*, 2001: 12.

administrado por Miguel Quina. O diário portuense é, assim, integrado no grupo de uma das catorze famílias que constituíam a base dinâmica do núcleo monopolista da altura. Referimo-nos a Miguel Quina, detentor de dois outros títulos da imprensa: o *Jornal do Comércio* e o *Diário Popular*.

A direcção de *O Comércio do Porto* foi assumida por Alípio Dias[34], que ocupava, simultaneamente, o cargo de presidente do Conselho de Administração do jornal. De resto, aquele que viria a ser um conhecido banqueiro, secretário de Estado das Finanças (1978-1980) e do Orçamento (1981-85), e vice-governador do Banco de Portugal (1986-88), actuava mais como um gestor do que como um director editorial *tout court*. Quando assume funções, Alípio Dias era ainda um jovem licenciado em Economia e quadro do Banco Borges & Irmão.

O projecto editorial gizado na altura para jornal acabaria por ser abruptamente interrompido poucos meses depois, com a revolução de 25 de Abril de 1974. Portugal entrou então num período de forte instabilidade política e social, à qual a comunicação social não escapou. Muito pelo contrário.

Na realidade, viveram-se momentos de grande tensão nas redacções dos órgãos de informação. Saneamentos, perseguições políticas, ausência de autoridade, conflitos laborais, pressões político-militares, censura interna, entre outros problemas, tolheram a actividade jornalística numa altura em que o "exame prévio" era abolido e a liberdade de imprensa recuperada. As emoções estavam à flor da pele e é neste contexto que *O Comércio do Porto* vê, por causa da "legenda de uma gravura", conforme nos precisa Costa Carvalho, gerar-se um conflito interno, no âmbito do qual os jornalistas proclamam a autogestão da redacção. A desinteligência culmina, em 16 de Maio de 1974, com o abandono da direcção por Alípio Dias, que é substituído, interinamente, por José Miguel Carqueja Seara Cardoso.

No dia 26 de Maio, Fernando Teixeira, até à data chefe de redacção do *Diário Popular* (também do grupo de empresas administrado por Miguel Quina), toma posse como director de *O Comércio do Porto*. José Miguel Carqueja Seara Cardoso ocupou o cargo de subdirector e Alípio Dias

34 **Alípio Dias** nasceu, no Porto, a 10 de Março de 1943. Licenciado pela Faculdade de Economia do Porto, acabaria por se manter ligado a esta instituição de ensino como docente. No início dos anos 70, e paralelamente à carreira académica, torna-se quadro do Banco Borges & Irmão, tendo chegado, primeiro, a administrador desta instituição bancária e depois a vice-presidente. Entretanto, e por via dessa sua ligação ao banco, foi director e presidente do conselho de administração de *O Comércio do Porto*. A sua actividade nos anos seguintes centrou-se na banca privada.

manteve-se no jornal como administrador. O chefe de redacção era Costa Carvalho[35] e o subchefe Silva Tavares.

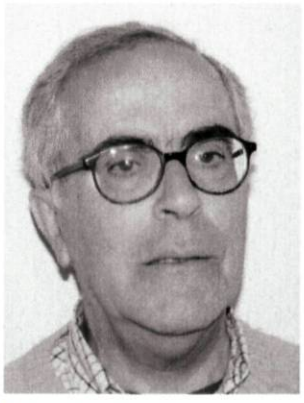
Fernando Teixeira abandonaria, contudo, a direcção de *O Comércio do Porto* logo em Janeiro de 1975, para assumir cargo semelhante num outro título do mesmo grupo, o *Jornal do Comércio*. A direcção do matutino portuense transitou, primeiro interinamente e mais tarde em definitivo, para José Miguel Seara Cardoso, neto de Bento Carqueja. A partir do "Verão Quente de 75" e até 1978, é Silva Tavares quem dirige o jornal.

Mas as transformações não tiveram lugar apenas ao nível da direcção. A propriedade do jornal também conheceu uma inesperada mudança, após o 11 de Março de 1975. O malogrado golpe contra-revolucionário conduziu à radicalização do processo político, que teve na nacionalização de alguns sectores económicos, como a banca, uma das suas principais manifestações. Ora como *O Comércio do Porto* pertencia ao Banco Borges & Irmão, a posse do jornal transita subitamente para as mãos do Estado.

Apesar de todos os sobressaltos internos, o jornal continuou a merecer a preferência de muitos leitores, sobretudo da região Norte. Ao longo do período revolucionário, as tiragens oscilaram entre os 80.000 e os 120.000 exemplares. Estes auspiciosos números eram, contudo, fruto da conjuntura política que Portugal atravessava. Idêntica situação verificou-se, de resto, com a generalidade dos títulos da imprensa, que aumentaram as suas tiragens graças à vertiginosa sucessão de acontecimentos dramáticos no Portugal de Abril.

Mas o crescimento das tiragens não significou uma melhoria das condições económicas dos jornais, nomeadamente de *O Comércio do Porto*. Pelo contrário. O rendimento produzido não compensou a quebra brutal das receitas da publicidade e o acréscimo, também ele significativo, dos custos de produção, sobretudo o preço do papel e as despesas com o pessoal.

A partir do 25 de Novembro de 1975, e à medida que o País estabiliza política e socialmente, a tiragem média do jornal vai diminuindo, quedando-se, em 1980, pelos 49.906 exemplares e, oito anos depois, pelos



35 **Costa Carvalho** nasceu, em Amarante, a 6 de Setembro de 1934. É licenciado em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Portugueses) pela Faculdade de Letras do Porto, e Mestre em Estudos Portugueses e Brasileiros, também pela FLUP, com tese editada: "O aprendiz de selvagem – O Brasil na vida e obra de Francisco Gomes de Amorim". Iniciou a sua carreira de jornalista em 1960, como colaborador desportivo do *Jornal de Notícias*. Em 1963, passa a chefe da secção e depois, ainda no Desporto, torna-se secretário da redacção e subchefe de redacção. Trabalhou também em *O Comércio do Porto*, onde foi chefe de redacção e subdirector, cargos que exerceu, cumulativamente, também em *O Primeiro de Janeiro* e *O Jogo*. Foi professor do ensino secundário e da Escola Superior de Jornalismo do Porto. Publicou dois volumes de iniciação ao jornalismo, sob o título *"O Mundo na Mão"*, e *"Comunicação e Informação"*, também em dois volumes. Integra o corpo docente do Instituto Superior de Ciências da Informação e Administração (ISCIA), em Aveiro.

36.169. A este declínio não são certamente alheios factores como a debilidade financeira do jornal, a sua estrutura antiquada, a lentidão na introdução de novas tecnologias e a emergência de novos títulos, em Lisboa.

Em 1979, o Conselho de Ministros decide "desintervencionar" *O Comércio do Porto*, ficando 45% do seu capital social na posse do Estado, 40% na de investidores privados e 15% na do próprio jornal. Mas a crise económica acentua-se, apesar da intervenção estatal.

A reprivatização de *O Comércio do Porto*, com a venda do título no início da década de 90 à Gesgráfica, não vai travar a lenta agonia do mais antigo jornal de Portugal continental. Apesar do profundo rejuvenescimento gráfico e redactorial de que foi alvo, *O Comércio do Porto* continuou a não gerar receitas significativas. O jornal permanecia refém de uma audiência idosa e concentrada no Grande Porto, não logrando captar novos leitores nem anunciantes.

Neste quadro, as condições económicas de *O Comércio do Porto* agravam-se dramaticamente. Em 1997, a Lisgráfica anuncia a intenção de perdoar ao jornal a dívida de 800 mil contos de que é credora, de forma a facilitar a sua venda. Dois anos mais tarde, realiza-se uma assembleia de credores, constituídos sobretudo pelo Estado e pela Lisgráfica, onde é decidida a viabilização da empresa.

O matutino devia à Segurança Social e ao Instituto de Emprego e Formação Profissional 6 milhões de euros (1.200.000 contos). Para ultrapassar esta situação, uma parte substancial da dívida é perdoada e a Gildapress, subsidiária da Lisgráfica e empresa administradora do jornal, compra então os créditos ao Estado, agora reduzidos para 300 mil euros.

Entretanto surge no horizonte um forte interessado na compra do diário: o grupo espanhol Prensa Ibérica, proprietário de importantes títulos da imprensa regional do país vizinho. Contudo, as negociações com a Gildapress conheceram inúmeros escolhos, dos quais o principal terá sido a relutância dos trabalhadores de *O Comércio do Porto* em rescindir os respectivos contratos.

O encerramento do matutino chegou a ser ponderado, até que, a 22 de Novembro de 2001, a venda à Prensa Ibérica finalmente se concretiza. *O Comércio do Porto* entrava, assim, numa nova fase da sua longa existência, a que correspondeu mais uma renovação gráfica e editorial. Rogério Gomes assumiu a direcção do jornal que, em 2003, teve uma circulação média paga (vendas + assinaturas + ofertas) por edição de 4.535 exemplares[36] e integrava a imprensa regional.

Até que, no final de Julho de 2005, o grupo Prensa Ibérica anuncia, súbita e surpreendentemente, a intenção de encerrar o diário portuense, assim como outro título histórico que possuía em Lisboa: *A Capital*. A gerência de *O Comércio do Porto* justificou a decisão com os elevados prejuízos financeiros do jornal, os quais, nos últimos três anos, chegaram a um valor global superior a seis milhões de euros[37]. De resto, em 2004, o matutino vendeu 4.365 exemplares por edição e, de Janeiro a Março de 2005, 3.794 exemplares[38], o que consubstancia uma tendência de quebra de leitores, ainda que ligeira, face a 2003.

No dia 31 de Julho, o jornal já não foi para as bancas. A redacção, no entanto, despediu-se dos seus leitores com um "até à próxima". E, no seu derradeiro editorial, o director Rogério Gomes garantiu que "O COMÉRCIO DO PORTO não acaba em definitivo". "Eu confio em que o mais antigo jornal do continente ressurgirá em breve e continuará o seu papel insubstituível de voz da Região Norte"[39], escreveu então.

36 Dados da APCT – Associação Portuguesa para o Controlo de Tiragem e Circulação.

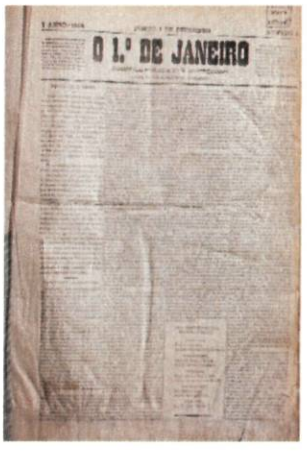
37 *O Comércio do Porto e A Capital suspendem publicações*. "Público", 30 de Julho de 2005, p. 2.

38 *O Comércio do Porto e A Capital suspendem publicações*. "Público", 30 de Julho de 2005, p. 2.

39 *Até à próxima*. "O Comércio do Porto", 31 de Julho de 2005, p. 64.

2. O PRIMEIRO DE JANEIRO
A VOZ DOS LIBERAIS DA "JANEIRINHA"

Portugal vivia o fim da Regeneração[40]. O processo de desenvolvimento económico, social e mental iniciado em 1851, com a insurreição militar que retirou do poder Costa Cabral e seus apoiantes, apresentava, agora, as primeiras "facturas". Alguns atrasos estruturais haviam sido colmatados, graças, sobretudo, à capacidade empreendedora de Fontes Pereira de Melo, que implementou um vasto programa de obras públicas (estradas, pontes, vias ferroviárias, docas, rede telegráfica, etc.) e modernizou a agricultura, o comércio e a indústria. Nos meados da década de 1860, o "governo da fusão"[41] presidido por Joaquim António de Aguiar, decidiu levar a cabo uma reforma administrativa, que implicava novos custos, para financiar as novas atribuições municipais.


O 1.º DE JANEIRO

40 Depois da insurreição militar de 1851, que levou à queda de Costa Cabral, Portugal entrou num período de desenvolvimento económico e modernização infra-estrutural que durou 17 anos e foi designado por Regeneração. Fontes Pereira de Melo e o Marechal Saldanha foram os protagonistas deste momento capital da História contemporânea portuguesa.

É neste contexto que se insere o "imposto de consumo" cujo regulamento para cobrança foi publicado em 7 de Dezembro de 1867. Na altura, o

País reagiu com exasperação. Em causa estava não apenas o sacrifício pecuniário que o novo tributo representava, mas, também, a intransigência e soberba do Governo perante os apelos à revogação da medida feitos por diferentes sectores da sociedade civil.

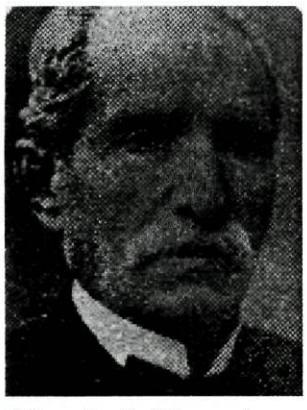
O protesto conheceu especial efervescência no Porto, em 1 de Janeiro de 1868, onde os comerciantes encerraram os estabelecimentos, em sinal de protesto, e enviaram uma comissão a Lisboa, para convencerem o poder político da justeza da sua luta. Entretanto, a agitação nas ruas aumenta, a unidade do executivo apresenta as primeiras fissuras e o rei D. Luís I mostra-se complacente para com os contestantes. Perante tudo isto, o Governo demite-se a 7 de Janeiro de 1868.

O movimento político que acabámos de descrever ficou conhecido por a "Janeirinha" e esteve na génese de *O Primeiro de Janeiro*. Mas antes surgiu ainda um periódico, o *Revolta de Maio*, que defendia com convicção e violência os ideais do movimento. Por ser demasiado panfletário, teve vida efémera. Os seus fundadores decidiram suspendê-lo dois meses após o primeiro número (publicou-se de 1 de Junho a 31 de Agosto de 1868) e começaram a gizar um jornal que, embora funcionando como porta-voz das aspirações liberais, fosse eminentemente noticioso e abordasse os assuntos de forma serena e construtiva. Assim surgiu *O Primeiro de Janeiro*, cujo número inaugural foi lançado a 1 de Dezembro de 1868.

O novo periódico portuense nasceu respaldado na capacidade financeira de Gaspar Ferreira Baltar[42] que acabara de regressar do Brasil endinheirado como muitos outros "brasileiros de torna-viagem", e sob a égide dos amigos do bispo de Viseu, D. António Alves Martins, que se arregimentaram num grupo liberal progressista designado por Centro Eleitoral Portuense.

O Primeiro de Janeiro[43] apresentou-se aos leitores como um "Jornal político e noticioso – Orgão do Centro Eleitoral Portuense"[44], bissemanário (era editado às segundas e quintas-feiras) e de pequeno formato. O periódico abria com um editorial (quase sempre sobre questões políticas), seguia-se a rubrica *Exterior*, com notícias do estrangeiro, e a *Noticiário*,

41 http: //maltez.info/respublica/Cepp/governos_portugueses/fusao/fusao_1865-1868.htm "Em 4 de Setembro de 1865 surgiu o chamado *governo da fusão*, sob a presidência do regenerador Joaquim António de Aguiar, reunindo históricos e regeneradores e que governou o país até 4 de Janeiro de 1868. Como assinalará Oliveira Martins, *quando os partidos se mostram impotentes, por vezes, o chefe de Estado cria um simulacro de partido, nomeando um governo eclético.*" Daí parecer mais assertivo e inferir que a Janeirinha é um fruto do "governo de fusão", o tal período transitório onde regenadores e progressistas decidem fundir-se para fazer obra. Entre as inúmeras medidas excepcionais que tomaram consta a abolição da pena de morte, uma profunda reforma da justiça e administrativa.



42 **Gaspar Ferreira Baltar** assumiu a administração de *O Primeiro de Janeiro* em 1869. Sob sua liderança, o quotidiano portuense passa de bissemanário a diário e começa a ser distribuído logo pela manhã. Gaspar Ferreira Baltar instalou a redacção e a tipografia do jornal num edifício da Rua de Santa Catarina, em cujo segundo andar ele próprio viveu. Morreu em 29 de Janeiro de 1899.

43 Recomenda-se a consulta da obra "Pequena história de um grande jornal – '*O Primeiro de Janeiro*' desde a sua fundação até entrar no 75º ano de existência" compilada pelo jornalista Júlio de Oliveira, em 1943, de modo a complementar os momentos marcantes deste periódico, apresentados nesta investigação.

44 GOMES, 1943: 26.

UNIVERSIDADE DE BIBLIOTECA

com acontecimentos locais. Existiam, ainda, os *Comunicados* e os *Anúncios*. Na primeira página, em rodapé, eram publicados os folhetim-crónica dos colaboradores ou os romances-folhetins traduzidos. Por aqui se vê que o "Janeiro" era um jornal não apenas de tendência política, mas também com um acentuado carácter intelectual.

O proprietário do *O Primeiro de Janeiro,* António Augusto Leal, era dono da tipografia onde o periódico era impresso, enquanto L. A. da Fonseca desempenhava as funções de editor. Mas como o jornal não tinha ainda capacidade para se auto-sustentar, quem cobria os défices era Gaspar Ferreira Baltar, até que, em 1869, este empresário, temendo que o seu dinheiro estivesse a ser desbaratado, assumiu a administração do jornal e deu-lhe um novo impulso.

Sem veleidades intelectuais ou jornalísticas, mas com notável pragmatismo e visão de futuro, Gaspar Ferreira Baltar soube transformar *O Primeiro de Janeiro* num verdadeiro órgão de informação. O jornal é, então, enriquecido com alguns dos escritores e jornalistas mais competentes do País, passa de bissemanário a diário e instala a sua tipografia e redacção num edifício próprio.

Entretanto, a tiragem do periódico sobe em flecha, chegando, em 1870, aos 9.000 exemplares. Para tanto contribuiu decisivamente a cobertura da guerra franco-prussiana[45] de 1870, uma vez que *O Primeiro de Janeiro*, ao contrário da restante imprensa portuguesa, não recusou por simpatias políticas e culturais as informações telegráficas da agência noticiosa alemã Wolff e, assim, deu a conhecer os dois lados do conflito.

O jornal de Gaspar Ferreira Baltar também comungava do sentimento nacional de apreço pela França republicana que levou os seus congéneres a contratar os serviços da Agência Havas, mas o pragmatismo falou mais alto e, por causa disso, os portugueses puderam ter uma noção mais exacta das agruras vividas pelo povo francês. Aliás, a qualidade do noticiário internacional foi uma das marcas distintivas de *O Primeiro de Janeiro* e um factor de sucesso editorial.

45 A Guerra Franco-Prussiana decorreu de 19 de Julho de 1870 a 10 de Maio de 1871, tendo como beligerantes o Império Francês e o Reino da Prússia. O conflito foi o culminar das tensões entre as duas potências, após o crescente domínio da Prússia sobre a Alemanha, na época ainda uma federação de territórios quase que independentes. A guerra reflectiu, portanto, o crescente poder militar e o imperialismo da Alemanha. Foi, aliás, provocada pelo chanceler prussiano Otto von Bismarck, através da manipulação dum telegrama, com o intuito de criar um Império Germânico unificado.

Por outro lado, ainda em 1870, um ano crucial para a vida do jornal, Gaspar Ferreira Baltar revoluciona a imprensa portuguesa, ao impor a distribuição de *O Primeiro de Janeiro* de manhã bem cedo, à hora da abertura dos estabelecimentos comerciais. O diário portuense ganhava, assim, vantagem sobre os seus concorrentes, que saíam só ao final da manhã.

Se a tudo isto juntarmos a colaboração de escritores e intelectuais tão prestigiados como Guerra Junqueiro, Alberto Pimentel, Camilo Castelo Branco, Antero de Quental ou Latino Coelho, temos um jornal na vanguarda da imprensa portuguesa e com inequívoco acolhimento popular, como demonstravam os 15.000 exemplares de tiragem, em 1879. Foi neste período de expansão que o jornal se mudou para o edifício da Rua de Santa Catarina, onde não só estavam instalados todos os serviços de *O Primeiro de Janeiro* como o próprio Gaspar Ferreira Baltar lá morava, no segundo andar.

Entre os redactores de *O Primeiro de Janeiro,* um há que merece especial destaque: João Chagas[46], cujo ingresso na redacção do diário portuense se deu em 1883. Foi então que começou a manifestar as suas brilhantes qualidades literárias, imprimindo modernidade à secção de noticiário e fazendo da reportagem, até aí a cargo de localistas banais, uma rubrica cheia de interesse, de pitoresco e de brilho. Polémico e truculento, João Chagas chegou a ser preso: primeiro, por uma série de artigos em que se insurgiu contra o "Ultimato Inglês"[47] e, mais tarde, por ter participado na malograda conjura republicana de 28 de Janeiro de 1908. O republicanismo foi, aliás, a causa que abraçou com maior denodo ao longo da sua atribulada vida política e jornalística.

Em *O Primeiro de Janeiro*, João Chagas encontrou um jornal capaz de acolher, com desassombro e independência, as suas convicções políticas. O matutino portuense tinha uma orientação eminentemente liberal e progressista, que o afastava da luta partidária e o filiava na opinião pública da época. Era, de facto, um título aberto a diferentes correntes opinativas e, nesse sentido, pleno de modernidade.

Por essa altura, Gaspar Ferreira Baltar, figura socialmente influente e a quem tentaram seduzir para a política, era quase omnipresente no quoti-

46 **João Chagas** nasceu no Rio de Janeiro a 1 de Setembro de 1863, sendo descendente duma família de liberais que, durante a guerra civil, teve de emigrar. Entrou em 1883 para a redacção de *O Primeiro de Janeiro,* onde demonstrou não só inegáveis qualidades literárias como a sageza dos grandes repórteres. Depois, já em Lisboa, colaborou nos jornais *Tempo, Correio da Noite* e *Dia.* Mas foi no *Republica Portugueza,* quotidiano por si fundado, que João Franco mais se distinguiu enquanto jornalista, polemista e indefectível republicano. Assinou aí violentíssimos artigos contra as instituições monárquicas, o que lhe valeu a prisão, em 26 de Janeiro de 1891, e subsequente deportação para África. Logrou fugir mas, a 28 de Janeiro de 1908, volta a ser encarcerado, desta feita devido à sua participação na malograda revolta republicana que teve então lugar. João Chagas foi um dos fundadores da Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto e autor de várias obras autobiográficas, onde relata as perseguições de que foi alvo. Morreu em 28 de Maio de 1925.

47 O "Ultimato Inglês" de 1890 foi um incidente diplomático entre Portugal e a Inglaterra, motivado pelo chamado "mapa cor-de-rosa" (1886). Com este mapa, o nosso País ambicionava unir Angola a Moçambique, através do que é actualmente a Zâmbia, o Zimbabué e o Malavi. Este objectivo esbarrou, contudo, na pretensão que os ingleses tinham de unir o Cairo ao Cabo. Daí que a Inglaterra tenha apresentado, a 11 de Janeiro de 1890, um ultimato exigindo que Portugal desistisse das suas intenções. D. Carlos acabou por ceder aos britânicos.

diano de *O Primeiro de Janeiro*. Mas a sua morte, a 29 de Janeiro de 1899, não irá tolher o passo ao jornal, que até ao final do século estabilizou a sua tiragem nos 18.000 exemplares. Aliás, o fundador do periódico até no ocaso da vida teve presciência, dado que, menos de um ano antes de sucumbir, havia criado uma sociedade para a qual transferiu a propriedade de *O Primeiro de Janeiro*. O seu filho, Gaspar Baltar[48], integrava essa sociedade e foi ele quem assumiu a direcção do jornal. Tinha apenas 24 anos, mas já era formado em Direito, culto e viajado. Além disso, conhecia minuciosamente o diário que o pai fundara.

De resto, Gaspar Baltar herdou do seu pai o espírito visionário e a capacidade empreendedora. Acresce que as longas estadas no estrangeiro e o conhecimento que tinha dos grandes jornais internacionais lhe aguçaram a ambição. Tanto assim que, em 1901, se abalançou na compra de uma tão cara quanto moderna máquina rotativa alemã: a Koenig & Bauer. *O Primeiro de Janeiro* tornou-se assim, em Novembro desse ano, o primeiro jornal do Norte a ser impresso em rotativa.

À primeira vista, e tendo em conta os 20.000 exemplares de tiragem do jornal, tão pesado investimento parecia estapafúrdio. Contudo, a rotativa expandiu os horizontes do periódico, que aumentou o número de páginas e duplicou a tiragem.

O Primeiro de Janeiro ia, pois, de vento em popa. À rotativa seguiram-se as máquinas de compor (linotypes), que facilitavam as várias operações de preparação das páginas e elevavam a qualidade do produto final. A publicidade crescia quase para o dobro e os leitores continuavam a ser cativados pelas excelentes ilustrações (agora em fotogravura), pelos emocionantes romances-folhetins (com espaço próprio e já não em rodapé), pelo brilho intelectual dos colaboradores (Sampaio Bruno, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, entre outros), pela pertinência dos editoriais e, claro, pelo noticiário variado, conciso e sóbrio (escândalos e crimes eram tratados com discrição).

Apresentando como directores e proprietários Gaspar Baltar e Joaquim Pacheco, o "*Janeiro*" acompanhou atentamente os grandes acontecimen-

48 **Gaspar Baltar** nasceu no Porto em 1875 e foi baptizado com o mesmo nome do pai, que substituiu na direcção de *O Primeiro de Janeiro* com apenas 24 anos. Na altura, início de 1899, era já accionista do jornal e conhecia-o com elevada minúcia. Formado em Direito e extremamente culto, Gaspar Baltar não teve dificuldade em contagiar a redacção com a sua personalidade carismática. Tornou-se também uma figura socialmente influente, não lhe faltando convites para cargos políticos. Mas preferiu sempre manter-se ligado ao diário fundado pelo seu pai, tendo-o equipado, em 1901, com uma moderna rotativa. Publicista brilhante, distinguiu-se sobretudo pelas suas crónicas de viagem, as quais foram reunidas em obras como *No Meu Sofá* ou *À Hora do Chá*. Morreu em Lisboa a 20 e Abril de 1956.

tos nacionais e internacionais do início do século XX, como a implantação da República Portuguesa (causa pela qual nutria forte simpatia) e a I Grande Guerra. O mundo e o País estavam em convulsão, pelo que se exigia dos jornais rapidez e profundidade na cobertura noticiosa. Assim procedeu *O Primeiro de Janeiro*, não sendo por isso de estranhar que, em 1919, tenha despertado o interesse de um grupo de capitalistas de Lisboa, que acabariam por adquirir o quotidiano portuense, nesse mesmo ano.

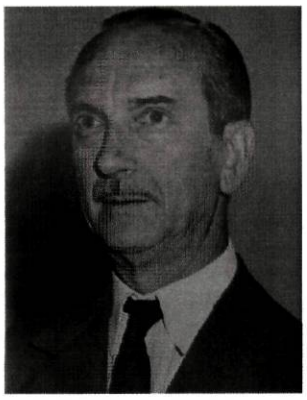
À frente dos novos proprietários de *O Primeiro de Janeiro* estavam Fausto Figueiredo e João Pires Correia que convidaram o prestigiado jornalista Jorge de Abreu para director. Uma nova página se abria então para o jornal. Editorialmente, há a destacar o significativo crescimento do noticiário sobre a capital, com a criação da chamada Agência de Lisboa.

Jorge de Abreu deixa, contudo, o "Janeiro" em Abril de 1923, abrindo uma crise interna no jornal. Além do director, demitiram-se o chefe de redacção e o redactor principal. Entretanto, o quotidiano é adquirido por uma nova empresa, de que faziam parte, entre outros, Manuel Pinto de Azevedo[49], Manuel Alves Soares, Francisco Borges e Adriano Pimenta. Este último assumiu a direcção de *O Primeiro de Janeiro*, tendo introduzido diversos melhoramentos gráficos e editoriais.

Mas foi curto o consulado de Adriano Pimenta, ao falecer em Dezembro de 1926. O vazio na direcção permitiu o regresso de Jorge de Abreu que partilhou o cargo com Marques Guedes. Numa altura em que a imprensa vivia um período difícil, os dois jornalistas lograram dar um novo impulso ao jornal, designadamente com a aquisição de uma outra rotativa, também ela bastante produtiva.

Com a morte de Jorge de Abreu, Marques Guedes passou a dirigir sozinho o jornal. Abandona o cargo em Junho de 1936 e é substituído, interinamente, por um membro do conselho de administração, Manuel Caetano de Oliveira. Segue-se Manuel Pinto de Azevedo Júnior[50] que se manteve na direcção do quotidiano, de 15 de Setembro de 1936 a 26 de Novembro de 1976.

49 **Manuel Pinto de Azevedo** nasceu, no Porto, em 1874, e foi, sem dúvida, um dos mais importantes industriais portugueses da primeira metade do século XX. Cursou a Escola Técnica de Faria Guimarães e iniciou a sua actividade profissional na indústria de tecidos, fundando, em 1903, no Bonfim, a sua primeira unidade fabril. De resto, sua acção fez-se sentir especialmente no sector têxtil, com a criação da Empresa Fabril do Norte (EFANOR) e das Fábricas de Tecelagem e Fiação do Soure, Ermesinde, Areosa e Rio Tinto. Em todas estas unidades funcionavam serviços sociais e de apoio aos operários, como cantinas, creches, cooperativas, escola, bibliotecas e bairros residenciais. Distinguiu-se, ainda, na actividade seguradora, ao fundar a Mutual do Norte. Homem de um dinamismo extraordinário, Pinto de Azevedo envolveu-se em tudo quanto fosse nobre e útil à sociedade. Durante a I Guerra Mundial, organizou o abastecimento à cidade do Porto, instalando padarias e outros estabelecimentos de venda ao público. Integrou a primeira vereação republicana da Câmara do Porto, em 1917, e o executivo autárquico presidido por Vasco Nogueira de Oliveira, em 1921.



50 **Manuel Pinto de Azevedo Júnior** nasceu, no Porto, a 17 de Julho de 1905, e herdou o nome do seu pai, o industrial que integrava o grupo de capitalistas que, em 1923, adquiriu *O Primeiro de Janeiro*. Viveu na Bélgica, entre 1927 e 1932, tendo regressado definitivamente a Portugal, para suceder a Manuel Caetano de Oliveira que, exercia, interinamente, o cargo de director do jornal, desde a morte, em Junho de 1936, de Marques Guedes. Apostou, igualmente, na renovação da maquinaria tipográfica, tendo adquirido uma nova rotativa, em 1937. Marcou a última época áurea do jornal que, com o seu falecimento, a 23 de Março de 1978, começa a definhar, inexoravelmente.

O novo director e proprietário do "*Janeiro*" era filho de Manuel Pinto de Azevedo, elemento do grupo de capitalistas que, como já referimos, comprou o jornal, em 1923. Quando foi chamado pelo seu pai a assumir a condução do diário, Manuel Pinto de Azevedo Júnior tinha 32 anos e vivia na Bélgica. Cedo se percebeu que, à semelhança de períodos anteriores da sua história, *O Primeiro de Janeiro* voltava a ter ao leme uma personalidade carismática e empreendedora.

De facto, Manuel Pinto de Azevedo Júnior marcou a última época áurea do jornal. Logo em 1936, iniciou um processo de reestruturação e dinamização do jornal, tendo conseguido, numa altura em que a censura do Estado Novo cerceava a liberdade de imprensa, fazer do "Janeiro" um órgão de informação prestigioso e respeitado. Para tanto, apostou na renovação da maquinaria tipográfica, tendo adquirido uma nova rotativa em 1937, e, ainda, numa cobertura noticiosa sóbria, abrangente e não raras vezes afrontosa para o regime.

Democrata, culto e cosmopolita, Manuel Pinto de Azevedo Júnior contagiou o "Janeiro" com estes predicados e, consequentemente, teve amiúde de haver-se com os Serviços de Censura, que procurava ludibriar. Tanto assim que o historiador Fernando Rosas coloca *O Primeiro de Janeiro* entre os jornais de oposição (os outros seriam o *República* e o *Diário de Lisboa*), no período imediatamente a seguir ao fim da II Grande Guerra e no âmbito do aumento da actividade oposicionista então verificado[51].

51 ROSAS, 1994: 396.

É verdade que o diário portuense fez uma ampla cobertura da guerra civil espanhola e da II Grande Guerra, procurando dar a conhecer os avanços tanto dos republicanos espanhóis como dos Aliados – forças que, naturalmente, não eram da preferência política das personalidades do regime. Esta opção editorial, que não tinha correspondência na grande parte da imprensa portuguesa, era fruto das convicções liberais e republicanas que Manuel Pinto de Azevedo Júnior herdara de seu pai, o qual teve ligações a Afonso Costa e às facções democráticas do Partido Republicano Português.

Para além do noticiário internacional, *O Primeiro de Janeiro* sobressaía pela atenção que dispensava às manifestações culturais, ao lançamento de

livros, às curiosidades científicas e às grandes questões universais. Também aqui, a idiossincrasia do director, em concreto o seu apreço pela literatura e pela arte em geral, influenciavam a linha editorial do jornal.

Escorado nos negócios familiares, em particular os do sector têxtil, Manuel Pinto de Azevedo Júnior nunca se deixou seduzir pelo "canto de sereia" dos grandes grupos económicos. Quando, no início dos anos 70, o Governo de Marcelo Caetano incentivou a compra de títulos da imprensa pelos colossos económico-financeiros, *O Primeiro de Janeiro* logrou manter o seu carácter familiar. Esta circunstância permitiu-lhe continuar privado, após o "11 de Março" de 1975, ao contrário da maioria dos seus congéneres que, com a nacionalização da banca e dos seguros, passaram para as mãos do Estado.

A turbulência do período revolucionário de 1974-75 foi, pois, ultrapassada, sem que se tivessem registado mudanças na administração e direcção do diário portuense, situação rara no panorama da imprensa portuguesa da época. Mas a Revolução de Abril apanhou Manuel Pinto de Azevedo Júnior já com 69 anos, não sendo de estranhar que, a 26 de Novembro de 1976, e por motivos de saúde, o velho patriarca tenha sido substituído pelo então director-adjunto, Alberto Uva. Pinto de Azevedo manteve-se, contudo, como accionista do jornal.

O Primeiro de Janeiro perdia, assim, a sua *alma mater*. Mas o pior ainda estava para vir. Com a morte de Manuel Pinto de Azevedo Júnior, a 24 de Março de 1978, as acções do jornal passam para a irmã, Maria Pinto de Azevedo, que as atribuiu a Diogo Freitas do Amaral. O então presidente do CDS, que nesse mesmo ano formou governo com o PS de Mário Soares, patrocinou a constituição de uma sociedade por quotas, designada por Consórcio Difusor de Notícias (CDN), que tinha por objecto social exclusivo a titularidade das acções do "*Janeiro*".

Apesar de Freitas do Amaral nunca ter verdadeiramente pertencido ao CDN e de a direcção do matutino ter sido assumida por um jornalista prestigiado como António de Freitas Cruz, ex-director do *Jornal de Notícias*, *O Primeiro de Janeiro* não se livrou do estigma de órgão próxi-

mo do CDS. A independência do quotidiano portuense era assim, e pela primeira vez na sua história, verdadeiramente posta em causa.

52 "O Primeiro de Janeiro: um regresso às origens", in *O Primeiro de Janeiro*, 11 de Novembro de 1989, p. 1.

Acresce que o País vivia a ressaca da revolução. Os governos sucediam-se e a crise económica agudizava-se. A esta conjuntura depressiva não escapou a imprensa que viu os seus custos de produção dispararem. Um jornal privado como *O Primeiro de Janeiro*, sem direito às benesses do Estado, sentiu ainda mais as agruras da recessão que fustigou a Comunicação Social, no princípio dos anos 80. Tanto mais que, nessa altura, o matutino adquiriu equipamento computorizado de composição e outra maquinaria moderna, adoptou o formato tablóide, o que naturalmente implicou avultados encargos financeiros.

O horizonte de *O Primeiro de Janeiro* era já bastante negro e não clareou com nova troca de director, em 1981. Pedro Feytor Pinto, antigo alto funcionário da SEIT (Secretaria de Estado da Informação e Turismo) e o homem que, na "Revolução dos Cravos", negociou a rendição de Marcelo Caetano, assume a direcção do matutino que vê, assim, acentuar-se a imagem politicamente conservadora que já detinha.

A instabilidade directiva continua, no entanto, em *O Primeiro de Janeiro*, com a substituição de Pedro Feytor Pinto por Alberto de Carvalho, em Maio de 1985, e deste último jornalista pela escritora Agustina Bessa-Luís, cerca de um ano depois. Toda esta inconstância repercutiu-se nas audiências, com o jornal a baixar a sua tiragem média, de 41.046 exemplares, em 1976, para 32.033, em 1986.

O jornal perdera posição no mercado e descaracterizara-se, editorial e graficamente. É neste contexto de ruptura que o jornalista José Manuel Barroso que, entretanto, recebera do CDN a herança que vinha de Manuel Pinto de Azevedo Júnior, propõe um regresso ao passado. "*O Primeiro de Janeiro* encontra-se de novo nas mãos de profissionais da imprensa, cortando assim as ligações a figuras e a partidos políticos. É, de certo modo, um retorno às origens"[52], escreveu em editorial datado de 11 de Novembro de 1989.



53 **Abílio Marques Pinto** foi director adjunto de *O Primeiro de Janeiro* entre 1986 e 1987, sendo então substituído por Costa Carvalho. Saiu do jornal em 1990, para assumir o cargo de chefe de redacção da revista *Notícias Magazine*. Dois anos depois, aceitou o convite para regressar ao "*Janeiro*", desta feita como director. Entre 1992 e 1995, foi editor do jornal. Leccionou na Escola Superior de Jornalismo do Porto.

54 FAUSTINO, 2004: 201.

O Primeiro de Janeiro voltava, portanto, a mudar de proprietário e de director. Simultaneamente, a esperança renascia. Os débitos à banca e aos fornecedores de papel são saldados; o pagamento da dívida à Segurança Social é negociado; fazem-se importantes investimentos em meios humanos e em tecnologia moderna (a redacção é, por essa altura, informatizada); recupera-se o tradicional grafismo, a começar pelo cabeçalho; e abandonam-se as emblemáticas instalações da Rua de Santa Catarina, transferindo os serviços nucleares do jornal para um edifício na Rua de Coelho Neto.

Contudo, o matutino manteve-se em plano inclinado e José Manuel Barroso acaba por se demitir, em Dezembro de 1991, tendo Carlos Alberto Lourenço, uma vez mais, assumido interinamente a direcção. Temia-se, de novo, pela viabilidade económica de *O Primeiro de Janeiro*. Mas um sopro de vida é-lhe, entretanto, insuflado. A cooperativa Folha Cultural adquire o título, em Julho de 1992, tendo escolhido o jornalista Marques Pinto[53] para director. Com quase 125 anos de vida, o jornal inicia um novo processo de renovação gráfica, editorial e tecnológica.

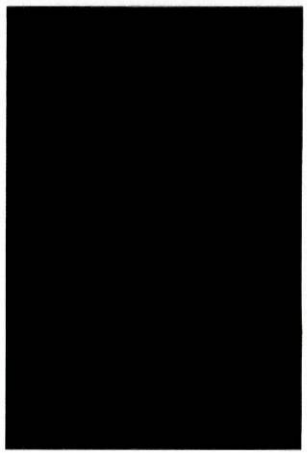
Mas o estertor prosseguiu, inexoravelmente. Durante a última década do século XX, *O Primeiro de Janeiro* agonizou por falta de leitores e anunciantes, tornou-se um diário regional e deixou morrer a aura histórica que o envolvia. As tiragens actuais não são do domínio público, uma vez que o jornal não integra a APCT - Associação Portuguesa para o Controlo de Tiragem e Circulação, mas supõe-se que não ultrapassarão os 400 exemplares, segundo nos foi dito por jornalistas do próprio quotidiano.

A este respeito, o investigador Paulo Faustino tem a seguinte observação: "*O Primeiro de Janeiro* e *O Comércio do Porto* enfrentam grandes dificuldades, aliás, visíveis no decréscimo acentuado das suas circulações". "Contudo, estes jornais continuam a sair todos os dias, mas ninguém entende como, devido às insuficientes vendas e receitas publicitárias"[54]. Entretanto, *O Comércio do Porto* encerrou, enquanto sobre *O Primeiro de Janeiro* persiste a incógnita em relação às suas reais condições de sobrevivência.

Na realidade, só a muito custo se vislumbra hoje nas páginas do jornal o passado glorioso sob a égide de Gaspar Baltar ou de Manuel Pinto de Azevedo Júnior. *O Primeiro de Janeiro* é uma sombra de si mesmo.

3. JORNAL DE NOTÍCIAS
DE POLÍTICO A POPULAR

Entre 1850 e 1900, o jornalismo portuense conheceu um desenvolvimento fulgurante[55]. Foram muitas, e de diferente índole, as publicações periódicas que surgiram na cidade, a partir de meados do século XIX: desde as folhas republicanas e socialistas aos pasquins satíricos e humorísticos, passando pelas gazetas literárias, científicas, industriais ou comerciais tão ao gosto das classes abastadas da altura. Pode mesmo afirmar-se que, na generalidade, a imprensa do Porto apresentava uma qualidade gráfica e redactorial superior à da sua congénere de Lisboa. Tal se ficou a dever à capacidade empreendedora da burguesia portuense que, influenciada pela erudição da comunidade inglesa e gozando de boa saúde financeira, via nos jornais não só um investimento rentável mas também um útil instrumento de influência política e ascensão social. Acresce que, à época, os grandes escritores ou estavam radicados na capital nortenha ou frequentavam-na com assiduidade[56], acabando por derramar para as folhas dos periódicos locais muita da sua competência literária e jornalística.



55 GOMES 1925: 117 Júlio de Oliveira, no artigo "Resenha cronologica do jornalismo portuense" apresenta uma lista exaustiva das "gazetas publicadas nesta cidade, de caracter noticioso e politico, desde afastados tempos até ao presente".

56 Segundo Costa Carvalho instalavam-se habitualmente no Hotel Boa-Vista ou no Hotel Universal.

57 GOMES, 1925: 4 "Houve ainda no Porto um segundo *Jornal de Notícias* em que eram interessados Cunha Moniz e José Paula e Melo, dois empregados ferroviarios do Minho e Douro. Foi mal sucedido e acabou depressa. Depois desse é que surgiu o *Jornal de Notícias* actual, que caiu nas graças do público até hoje."



58 **José Guilherme Pacheco** nasceu, no Rio de Janeiro, a 10 de Fevereiro de 1823. Com seis meses de idade veio para o Porto (Nevogilde), de onde o pai era natural. Quando este morreu, tinha José Guilherme Pacheco 13 anos, voltou para o Brasil, para cinco anos depois regressar em definitivo a Portugal. Frequentou o Colégio da Formiga, em Ermesinde, e, mais tarde, a Universidade de Coimbra, onde se licenciou em Direito, em 1852. Exerceu advocacia em Paredes, onde residiu durante trinta anos. Era, aliás, conhecido como o "Rei de Paredes", devido à influência que granjeou enquanto edil local. Foi igualmente elemento preponderante do Partido Regenerador, deputado às Cortes, governador civil de Angra do Heroísmo, presidente da Junta Geral do Distrito do Porto e da Comissão Inspectora das Escolas Normais. Por sua iniciativa, foi, de resto, criada a Escola Normal do Porto. Morreu, no Porto, a 7 de Dezembro de 1889, pouco tempo depois da fundação do jornal que tanto apadrinhou e que prestigiou com o seu nome.

É então que surgem, além de *O Comércio do Porto*, *A Grinalda*, *O Primeiro de Janeiro*, *A Palavra*, *A Actualidade*, *Jornal da Manhã*, *Jornal de Notícias*, entre outros periódicos, mas se, por um lado, todos estes títulos estão intimamente ligados à conjuntura política, social e cultural do Porto da segunda metade do século XIX, por outro cada um deles foi motivado por circunstâncias muito específicas. O *Jornal de Notícias* não fugiu à regra. Na sua génese esteve a defesa dos ideais do Partido Regenerador, em particular contra uma facção dissidente, a Esquerda Dinástica, e também contra o seu histórico rival, o Partido Progressista. A novel força partidária tinha, aliás, fundado dois jornais que importava neutralizar: *O Norte*, no Porto, e o *Esquerda Dinástica*, em Lisboa.

Foi animado por estes propósitos que, em 1888, um grupo de personalidades da cidade se esforçou por angariar o capital necessário para a fundação do que viria a ser o *Jornal de Notícias*[57]. Entre os promotores do periódico contavam-se figuras proeminentes dos regeneradores, como o conselheiro José Guilherme de Pacheco[58] e o seu delfim político, João Marcelino Arroio, o irmão mais velho deste, José Diogo Arroio[59], lente da Academia Politécnica, e ainda Manuel Vaz de Miranda, contador do Tribunal da Relação do Porto.

Dada a influência social e política destes cidadãos, não foi difícil encontrar capitalistas dispostos a suportar os encargos financeiros do novo jornal. Além disso, João Arroio e Vaz de Miranda lograram convencer Aníbal de Morais, redactor do *Jornal da Manhã*, a integrar o projecto. Este, por sua vez, arrastou consigo outros jornalistas do conhecido periódico de tendência regeneradora.

Faltava só encontrar um nome para baptizar o novo quotidiano. Falou-se em *A Serra do Pilar*, mas a sugestão foi rejeitada por Aníbal de Morais que pretendia um título de natureza universal. A sua intuição jornalística levava-o a preferir algo sem qualquer referência geográfica ou histórico-social, para contrapontear os seus congéneres portuenses: *O Comércio do Porto* e *O Primeiro de Janeiro* (cujo nome advinha do movimento "Janeirinha", que teve o seu epicentro na cidade Invicta). Por outro lado,

o título *Jornal de Notícias* remetia directamente e tão-só para actividade jornalística.

Esta não era, contudo, a primeira vez que se publicava no Porto um periódico com o mesmo nome. O título teve, aliás, de ser cedido por Eugénio Guedes Vaz, que, em 1879, iniciou a publicação de um *Jornal de Notícias*. Mas já antes, em 1865, fora lançado um quotidiano com igual designação que, cerca três anos depois, se fundiu com *O Primeiro de Janeiro*.



59 **José Diogo Arroio** nasceu em 1856. Era professor catedrático na Academia Politécnica do Porto, onde tinha ingressado depois do doutoramento na Faculdade de Filosofia da Universidade de Coimbra. Aliava a excepcionais dotes de inteligência um espírito crítico refinado, qualidades que evidenciaria enquanto primeiro director do *Jornal de Notícias*. Terminada a função política do quotidiano, deixou de colaborar nele assiduamente e entregou a direcção a Aníbal de Morais. Morreu em 1934.

60 Cit. por SOUSA, 1988: 62.

Uma vez definido o título do periódico, foi constituída a sociedade particular proprietária do *Jornal de Notícias*, que tinha como administrador Aníbal de Morais, como auxiliar da administração Manuel Vaz de Miranda, como director do quotidiano José Diogo Arroio e, como tesoureiro, António Pádua de Meneses Russel. Estavam, pois, reunidas as condições para que, a 2 de Junho de 1888, um sábado, surgisse à venda nas ruas do Porto o *Jornal de Notícias*, de cujo corpo redactorial faziam parte jornalistas experientes como António Cruz, Marques Guedes, Júlio de Oliveira, entre outros.

Nos primeiros momentos da sua existência, o *Jornal de Notícias* era diário, de distribuição vespertina, custava 10 réis e tinha uma tiragem de 7.500 exemplares. As características gráficas não diferiam do cânone dos quotidianos da época: quatro páginas de grande formato (60 x 41 cm), a seis colunas, com o texto em corpo seis.

No número inaugural, o editorial não escondia as razões que motivaram o jornal e os interesses políticos que animavam os seus fundadores. "Ora nós vimos protestar abertamente, desassombradamente, sem rodeios e sem compromissos d'especie alguma contra esta corrupção da nossa atmosfera politica, contra a atrofia que invade a opinião. Queremos que haja uma opinião segura e damos-lhe o nosso jornal para que se manifeste livremente"[60].

As simpatias partidárias e o adversário a bravatear estavam, também eles, claramente identificados no editorial de apresentação do quotidiano. "Entre as gerencias dos ministérios regeneradores e a gerencia actual ha um abis-

mo incommensuravel". "O partido progressista (...) apregoou por todo o paiz o seu amor ao bem público (...), e tudo esqueceu, tudo calcou logo que tomou a gerencia dos negócios do estado!". E acrescenta com frontalidade: "O nosso jornal combate nas fileiras do partido regenerador"[61].

61 Cit. por SOUSA, 1988: 63.

Apesar de tão inequívocas palavras, seria redutor considerar o *Jornal de Notícias* um órgão político ao serviço de interesses partidários. O periódico foi, desde a sua origem, eminentemente noticioso, ombreando, no capítulo da informação nacional e internacional, com os seus pares da cidade. Assim se explica que, em apenas vinte anos, o *Jornal de Notícias* se tenha tornado o diário mais popular da capital nortenha. Entre 1888 e 1907, o quotidiano multiplicou por cinco, e excepcionalmente por seis, a sua tiragem inicial, chegando aos 42.000 exemplares.

Para o êxito contribuíram, também, os progressos no plano das técnicas gráficas (designadamente com a aquisição, em 1901, de uma rotativa Koenig & Bauer), o aumento significativo das rubricas, o crescimento da publicidade e a qualidade do corpo de jornalistas e colaboradores literários, entre os quais nomes tão ilustres como os de Gomes Leal, Fialho de Almeida, Pinheiro Chagas, Serpa Pinto, Teófilo Braga e Trindade Coelho.

O ponto de viragem no trajecto do *Jornal de Notícias*, e que o terá catapultado para o sucesso, foi o surto de peste bubónica no Porto, tragédia que levou o quotidiano a refrear o seu envolvimento partidário e a colocar-se ostensivamente ao lado do povo do Porto. O jornal defendeu, então, de forma impressiva, sistemática e bairrista, interesses da cidade, logrando criar com ela uma cumplicidade que viria a constituir a receita para a popularidade que ainda hoje o *JN* conhece.

No virar do século, o *Jornal de Notícias* perde, portanto, a conotação regeneradora que ostentava. Mas não só. O quotidiano começa a dar relevância noticiosa ao Partido Republicano, em particular depois dos acontecimentos de 31 de Janeiro de 1891; radicaliza a sua postura anticlerical, até aí bastante inócua; e sobretudo consolida o seu carácter popular, através de concursos, caricaturas, uma paginação mais cuidada e plena em

ilustrações, rubricas de humor e sátira, artigos de fundo sobre os mais desfavorecidos e pequenos anúncios de ofertas de trabalho.

Mesmo a linha editorial se popularizou. A redacção acreditava agora numa informação pragmática, utilitária e simples, sem quaisquer pretensões pedagógicas ou intenções políticas. A ideia era ir ao encontro do que as massas populares gostavam e desejavam, não descurando o rigor na narração dos factos mas abstendo-se de análises ou comentários. Neste caldo de cultura jornalístico, escândalos bombásticos, crimes escabrosos ou meras situações rocambolescas gozavam de grande cobertura noticiosa e alto preciosismo na descrição dos factos.

Já depois da implantação da República, o *Jornal de Notícias* volta a envolver-se em questões políticas. O periódico começa por louvar o novo regime, não deixando de apelar à realização de eleições, com o direito de voto extensível aos analfabetos. Mas não tarda a incompatibilizar-se com as altas esferas políticas, insurgindo-se não apenas contra o carácter jacobino, radical e anárquico do poder instituído, mas também contra a alegada discriminação do Porto e do Norte na gestão dos negócios públicos. Dá-se então início a um discurso violentamente bairrista contra o Terreiro do Paço, que haveria de ecoar até à actualidade.

Depois da I Grande Guerra, e apesar dos anos difíceis que se seguiram ao conflito, o *JN* consolidou a sua liderança face aos restantes títulos da imprensa portuense, quer no que concerne à tiragem média (cerca de 40.000 exemplares), quer, ainda, no que toca às receitas publicitárias. Por outro lado, continuou a progredir no capítulo das artes gráficas, nomeadamente com a introdução das máquinas linotype e a generalização da fotogravura.

Apesar do rumo auspicioso que levava, o jornal sofreu após o conflito mundial inevitáveis alterações internas. Em 1922, e na sequência da morte de Manuel Vaz de Miranda, a empresa modifica o seu estatuto jurídico, transformando-se em sociedade anónima. Cerca de três anos depois, dá-se o desaparecimento de José Diogo Arroio, quedando-se o director



62 **Manuel Vaz Pacheco de Miranda** nasceu no Porto em 28 de Fevereiro de 1907. Foi director do *Jornal de Notícias* entre 11 de Julho de 1942 e 2 de Junho de 1978, imprimindo uma nova dinâmica ao diário portuense. Graças à sua acção, o quotidiano perdeu a inclinação germanófila que ostentava e arriscou mesmo uma postura de oposição ao regime do Estado Novo. Liberal e combativo, Pacheco de Miranda não morria de amores pelo salazarismo e ele próprio arrostava com a intransigência da Censura. Sob sua direcção, o *JN* acentuou a ligação ao Porto e à região Norte e reforçou o seu carácter popular, estratégia que lhe permitiu recuperar da grave crise em que se encontrava e retomar a liderança entre os diários portuenses. Pacheco de Miranda foi condecorado, em 3 de Junho de 1978, pelo secretário de Estado da Comunicação Social, João Gomes, com o grau de comendador da Ordem de Benemerência. Faleceu em 22 de Janeiro de 1999.

Aníbal de Morais como único sobrevivente do grupo de fundadores e proprietários do jornal. A passagem do tempo obrigou, igualmente, a uma mudança de jornalistas e colaboradores.

Entretanto, a instabilidade política da I República faz nascer no *Jornal de Notícias* uma nova tendência política: o nacionalismo tão em voga na Itália de Mussolini, na Espanha de Primo de Rivera e na Alemanha de Hitler. Alguns dos mais proeminentes articulistas do matutino, como João Ameal, Paulo Freire, João d'Arce ou Samuel Maia, defendiam veementemente uma ditadura militar para garantir a ordem pública e regenerar a pátria.

O *JN* estava, assim, em sintonia com a evolução política do País, que depois do movimento militar de 28 de Maio de 1926 imergiu no autoritarismo do Estado Novo. Já sob a direcção de Guilherme Pacheco, que substituíra o seu tio Aníbal de Morais, falecido em 1934, o jornal não teve quaisquer problemas em alimentar a campanha de propaganda nacionalista e antibolchevista do Governo. Oliveira Salazar surgia, aliás, nas páginas do *JN*, como um messias, a quem se devia a ressurreição da pátria. No noticiário internacional, a cobertura da Guerra Civil de Espanha era feita numa perspectiva nacionalista e a tendência germanófila revelava-se predominante entre os articulistas do matutino, até quase ao final da II Grande Guerra.

Subitamente, Manuel Vaz Pacheco de Miranda[62] assume, em Julho de 1942, a direcção do matutino, substituindo o seu tio Guilherme Pacheco. E com esta mudança directiva ocorre, igualmente, uma alteração da postura política do *Jornal de Notícias*. A inclinação germanófila esbate-se, acompanhando a evolução da II Grande Guerra em desfavor da Alemanha nazi. O quotidiano acaba mesmo por saudar, ainda que timidamente, a vitória dos Aliados.

Já no plano interno, a direcção do jovem Pacheco de Miranda consubstanciou a ruptura possível, dentro dos condicionalismos próprios de uma ditadura, do matutino com o regime do Estado Novo. Fernando de Sousa defende, de resto, que, "a partir de 1944-45, com a mudança irreversível

da conjuntura política internacional e a entrada do novo director do Quotidiano", o *Jornal de Notícias* passou "a ser considerado um jornal de oposição"[63]. De facto, o periódico não foi poupado ao lápis encarnado da Censura. E, em 1951, através do seu colaborador Ramos de Almeida, chegou mesmo a pugnar abertamente por uma imprensa livre.

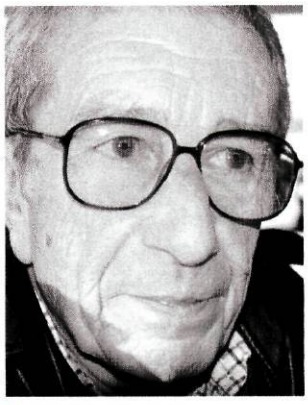
63 SOUSA, 1988: 270.

Mas a deriva nacionalista deixou feridas abertas. Os leitores tradicionais do *JN* foram hostilizados pela linha editorial então assumida e, por isso, abandonaram o jornal que viu a sua tiragem descer vertiginosamente para escassos milhares de exemplares. O declínio começou em 1934-35 e atingiu o seu ponto mais dramático entre 1942 e 1945, período em que a tiragem se quedou por valores próximos dos do arranque do quotidiano. O espectro da extinção abateu-se então, durante alguns anos, sobre o matutino.

As dificuldades económicas obrigaram, de resto, Pacheco de Miranda a solicitar, em 1946, ajuda financeira ao proprietário de *O Primeiro de Janeiro*, Manuel Pinto de Azevedo Júnior, para liquidar um empréstimo contraído anos antes. Em troca, o industrial ficou com o controlo da Empresa do *Jornal de Notícias*, o que lhe permitiu subtilmente cercear a expansão do matutino, de forma a manter intocável a posição cimeira do *"Janeiro"* entre a imprensa do Porto.

Apesar destes constrangimentos, Pacheco de Miranda logrou estancar a sangria de leitores e anunciantes, recuperando a mística do *JN*. Ou seja, acentuando a ligação do jornal ao Porto e à região Norte e reforçando o seu carácter popular. Desta forma, não só libertou o matutino da sua carga ideológica como o aproximou das camadas populares – no fundo, o público leitor do *Jornal de Notícias*.

A tarefa foi facilitada com a aquisição, por parte do denominado "Grupo de Lisboa", em 1961, do capital da Empresa do *Jornal de Notícias* pertencente a Pinto de Azevedo. O grupo comprador era composto, basicamente, pela Sociedade Anónima Concessionária de Refinaria (Sacor), pela Empresa Nacional de Publicidade, pela Companhia Colonial de Navegação e pela Companhia Industrial de Portugal e Colónias, cuja



64 **António de Freitas Cruz** nasceu no Porto em 13 de Janeiro de 1932. Começou a colaborar com o *Jornal de Notícias* em 1950, quando tinha apenas 18 anos. Cinco anos depois entra para os quadros da empresa e, em 1963, chega a subdirector, cargo que mantém até 1978. Enquanto isso, licencia-se em Engenharia na FEUP. Depois sobe à direcção do diário, mas por pouco tempo. Em 1979, torna-se director de *O Primeiro de Janeiro*, tendo, contudo, retornado ao *JN* cerca de dois anos depois, para lançar o fugaz vespertino *Notícias da Tarde*. Integrou, a partir de 1985, a administração da RTP e, em 1990, participa como investidor na privatização do *Jornal de Notícias*, tornando-se então Presidente do Conselho de Administração da respectiva empresa. Regressou à estação pública de televisão, em 1993, exercendo a respectiva presidência, durante cerca de dois anos. Foi igualmente professor de Produção de Texto e Paginação, na Universidade Católica, ao longo de três anos.

maioria das acções era controlada pela Caixa Geral de Depósitos. Trata-se, portanto, de um consórcio poderoso e, por isso, capaz, como foi o caso, de proporcionar as condições financeiras necessárias para modernizar os serviços do jornal, designadamente o seu parque gráfico.

A entrada nos anos 70 é marcada, desde logo, pela mudança da redacção e da tipografia do *Jornal de Notícias* do edifício na Avenida dos Aliados para um outro na Rua de Gonçalo Cristóvão, onde ainda hoje se mantêm. Ao nível editorial, há a registar o aprofundamento das tendências visíveis nas décadas anteriores: a prevalência de notícias e iniciativas de cariz popular; o destaque dado aos problemas e aspirações dos mais humildes; o uso de uma linguagem jornalística próxima da oralidade; a abordagem burlesca de certos acontecimentos; a exploração, por vezes sensacionalista, de desastres, catástrofes, crimes e dramas passionais; a cobertura minuciosa do Grande Porto; o amplo noticiário de natureza regional; a abundância dos *faits divers* ou notícias da vida mundana; e, ainda, a generosa atenção ao fenómeno desportivo, em particular ao futebol.

Lentamente, o jornal começa a recuperar audiências. Entre 1951 e 1961, a tiragem passou de 20.600 exemplares para 30.200. E já na década de 70, o *JN* volta a assumir a liderança entre os diários portuenses. Em 1973, a tiragem chega aos 80.200 exemplares e, em 1974, aos 95.000 exemplares. O jornalismo pragmático, popular, e por vezes, sensacionalista, defendido por Pacheco de Miranda e António de Freitas Cruz[64], este último subdirector desde 1963, tinha redundado num inegável fenómeno de vendas.

A Revolução de 25 de Abril de 1974 vai, portanto, apanhar o *Jornal de Notícias* num período de crescimento de audiências e, consequentemente, de influência social, sobretudo no Grande Porto e região Norte do País. Numa primeira fase, o matutino respondeu com serenidade aos acontecimentos e a sua estrutura directiva manteve-se incólume à onda de saneamentos que irrompeu na esmagadora maioria dos títulos da imprensa portuguesa. O único incidente a registar foi o afastamento, pelos jornalistas, do administrador Manuel Andrade e Sousa, acusado de cumplicidade com o anterior regime.

Com a nacionalização, após o "11 de Março de 1975", dos principais sectores económicos, o Estado reforça a sua presença no capital social do matutino, onde já tinha uma participação através da Caixa Geral de Depósitos. De salientar, por exemplo, que as companhias petrolíferas foram todas nacionalizadas, entre elas a Sacor, accionista do *Jornal de Notícias*.

65 Cit. por SOUSA, 1988: 328.

A dupla de directores continuou, no entanto, à frente do jornal, mas não logrou preservar a fórmula editorial que tanto sucesso estava a granjear. Uma vez mais na sua história, o *JN* politizou-se. O "ar do tempo" influenciou a sua informação, agora próxima das correntes revolucionárias. Uma prova disso mesmo são os princípios orientadores do matutino, aprovados em 4 de Março de 1975. No primeiro desses princípios é dito que "o Jornal de Notícias é um jornal de trabalhadores para trabalhadores, que se empenhará numa informação honesta e objectiva, propósito que só se considera possível se identificado com a defesa dos interesses das classes trabalhadoras, assim como, na medida em que sejam conciliáveis com aqueles, dos interesses da pequena indústria, do pequeno comércio, e da pequena lavoura"[65].

As vendas ressentiram-se com a radicalização política do matutino. A tiragem média desceu de 95.000 exemplares, em 1974, para 84.000, em 1975, e 70.000, em 1976. Para agravar a situação, Pacheco de Miranda abandona o *Jornal de Notícias*, em 1978, e sucedem-se, até 1988, numerosos directores. Entretanto, o Conselho de Ministros decide, em 1979, "desintervencionar" o *JN*, voltando este a funcionar como empresa privada, mas com a maioria do capital público. O título portuense passa, então, a ser propriedade da Empresa Pública dos Jornais Notícias e Capital (EPNC) e da Petrogal, companhia constituída em 1976, na sequência das nacionalizações do "11 de Março" e da fusão das quatro petrolíferas portuguesas: Sonap, Sacor, Cidla e Petrosul.

Apesar da "dança de cadeiras" na direcção – por lá passaram, entre outros, Freitas Cruz, Manuel Ramos, Sérgio de Andrade, Armando da Fonseca e José Saraiva –, o *JN* tornou-se no final dos anos 70 o diário com maior audiência do País (90.000 exemplares de tiragem média) e lançou

dois novos títulos: o *Notícias da Tarde*, em 1981, que encerrou cerca de três anos depois; e *O Jogo*, em 1985, que ainda hoje se publica, mas pelo grupo Controlinveste.

A 20 de Fevereiro de 1986, por decisão do Conselho de Ministros, a EPNC vende acções do *Jornal de Notícias*, mas o título só será totalmente privatizado em Junho de 1990, quando a *holding* Lusomundo adquire grande parte do seu capital social. Setenta por cento do matutino fica, então, na posse do grupo Lusomundo/Gesgráfica/Freitas Cruz. Seis anos depois, Freitas Cruz desliga-se da Lusomundo para se jubilar, transferindo para a Jornalgeste (daquele grupo) a tranche de 30% que detinha no *Jornal de Notícias*.

Em Novembro de 2000, a PT Multimédia compra à Cinveste (*holding* familiar representada pelo coronel Luís Silva) 58% da Lusomundo, que acrescenta assim aos 42% do capital já adquirido em Abril do mesmo ano. Desta forma, o *Jornal de Notícias*, bem como o *Diário de Notícias* e a rádio TSF, são integrados no grupo Portugal Telecom, onde o Estado tem uma *golden share*[66]. Por conseguinte, apesar do capital ser controlado por accionistas privados, as decisões consideradas estratégicas precisavam da anuência governamental.

Sob a direcção de Frederico Martins Mendes[67], o *Jornal de Notícias* atravessa a década de 90 como líder de vendas entre os diários portugueses, alternando esporadicamente esta posição com o *Correio da Manhã*. O quotidiano continuou a apostar num jornalismo popular, embora tivesse procurado diminuir o seu cariz editorial eminentemente portuense e nortenho. Aliás, para alargar o espectro geográfico do seu público leitor, o *Jornal de Notícias* começou a publicar, em 1998, uma edição dirigida ao Sul, com páginas de informação local no início do corpo principal.

Antes do lançamento das edições diferenciadas, a audiência no Sul do País era inferior a 0,9%, passando depois para de 2,5%. Contudo, no período de Janeiro a Setembro de 2002, a circulação do *JN* concentrava-se em 61,8%, no distrito do Porto, enquanto o distrito de Lisboa representava

66 Cláusula que permite a um accionista de empresa ter assento na administração mesmo que a sua percentagem do capital social seja diminuta.

67 **Frederico Martins Mendes** nasceu a 4 de Agosto de 1938, na cidade Invicta. Em 1960, entrou na Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, onde concluiu a licenciatura em Engenharia Química. Começou a trabalhar no *Jornal de Notícias* com apenas 15 anos, para apoiar as tarefas desportivas do colaborador António Martins Mendes, seu pai. Entre os 21 e os 23 anos, foi revisor e colaborador desportivo. Desde então subiu quase todos os degraus dentro da hierarquia do jornal: repórter, redactor, subchefe de redacção, chefe de redacção, director-adjunto, chegando, no início da década de 90, a director, cargo que ocupou até 2005. Foi docente da Escola Superior de Jornalismo do Porto, e, hoje, encontra-se aposentado.

apenas 3,61% das vendas. Refira-se, a propósito, que, em 2002, o *Jornal de Notícias* foi o diário de maior circulação média total (vendas + assinaturas + ofertas): 108.659 exemplares, contra 101.506 exemplares do *Correio da Manhã*. [68]

Em 2004, o matutino portuense perde, por uma diferença mínima, a liderança dos diários generalistas portugueses para o seu rival do grupo Cofina. Nesse ano, o *Correio da Manhã* registou uma circulação média total de 115.943 exemplares (110.750 em 2003), enquanto o *Jornal de Notícias* se quedou pelos 112.150 exemplares (102.527 em 2003)[69].

Entretanto, a Lusomundo Media foi vendida, no início de 2005, à Controlinveste, do empresário Joaquim Oliveira. Assim sendo, o Estado deixou ter capacidade de influência no *Jornal de Notícias*.

68 Dados da AIND – Associação Portuguesa de Imprensa.

69 Dados da APCT – Associação Portuguesa para o Controlo de Tiragem e Circulação.

4. OS ALICERCES LABORAIS DOS TIPÓGRAFOS

No âmbito deste estudo, é pertinente um apontamento sobre os principais intervenientes na história da composição tipográfica, para que possamos situar o tipo de informação, aprendizagem e influências culturais que guiaram os tipógrafos na composição das páginas que são objecto do nosso trabalho. Acreditamos, aliás, que os testemunhos aqui apresentados possam constituir fontes válidas para futuros estudos sociológicos ou históricos sobre a tipografia em Portugal.

De uma forma geral, o tipógrafo foi um elemento charneira no exercício da actividade gráfica. Era um técnico, no sentido em que dominava a técnica operacional da montagem e da execução da matriz impressora. Fazia, aliás, uso dessa técnica, para, em exercícios de composição, relacionar texto e imagem, bem como estabelecer relações entre estes elementos e o suporte.

Por conseguinte, o tipógrafo tinha capacidades cognitivas e culturais instaladas. Era com essas capacidades que descodificava a informação

70 DURÃO, 2003: 299.

71 DURÃO, 2003: 301.

– manipulando-a e, assim, funcionando na cadeia de produção gráfica – e actuava como um *pivot* nas relações com o autor do texto (neste caso o jornalista), com a matriz (produto do seu trabalho) e, por último, com o suporte (a impressão e acabamento) onde se obtém o resultado.

Isto mesmo é confirmado por Susana Durão, ao defender que "a designação 'tipógrafo' integra as principais especialidades técnicas (onde a composição e a impressão são as centrais) e, em casos concretos, pode ser apropriada em determinados momentos por outros trabalhadores correlativos. Mas em termos objectivos chama-se tipógrafo ao compositor e ao impressor [e a outros operários, como impositores e até revisores]. Assim a unidade da técnica definia a profissão. No caso da mais recentes actividades do sector (para montador ou impressor de offset) deixa de existir um termo equivalente que as integre enquanto profissão unitária, sendo o termo 'gráfico', que sempre existiu, o mais abrangente. As definições profissionais são fixadas a partir da especialidade. E as especialidades organizam-se agora em grandes e várias áreas produtivas (pré-impressão, impressão, pós-impressão) que são evidentemente complementares mas que podem ter maior independência técnica e organizacional entre si"[70].

Susana Durão considera, ainda, que, "apesar das transformações gerais a ocorrer no meio, nos discursos, a tipografia não deixa de ser a 'mãe das artes gráficas'. Na metáfora do edifício gráfico, a tipografia corresponderia à base, aos 'alicerces' "[71]. A evolução tecnológica vai influenciar e determinar, directamente, o seu estatuto, dentro da prática operacional, com mutações no seu perfil laboral e assim se percebe, por exemplo, a passagem dos operários (mais capazes) para linotipistas, ou seja, oficiais mecânicos.

Regista-se, também, um esforço, organizado e profícuo, de tipógrafos ilustres, mas em reduzido número, no sentido de enobrecer, dignificar e elevar a actividade do tipógrafo.

Por outro lado, as organizações laborais fazem um esforço constante, dir-se-ia ímpar, no sentido de proteger, fundamentar e definir legislação laboral que conduzisse à dignificação e ao estabelecimento de melhores regras

e condições profissionais dos tipógrafos e dos ofícios correlativos. No entanto, a realidade laboral será sempre diferente. Os tipógrafos tinham horários de trabalho violentíssimos, eram mal pagos, trabalhando por vezes em condições degradadas.

As diferentes e múltiplas organizações laborais, nos finais do século XIX, início do século XX, esforçam-se com a publicação de inúmeras revistas, artigos e a realização de inúmeras conferências, como se pode testemunhar nas diversas publicações. Registam-se, inclusivamente, jornais que os próprios tipógrafos editam, dando ênfase, através dos seus textos, às suas lutas, aos seus anseios, como, por exemplo, o apelo à necessidade de se criarem cursos e escolas industriais para a prática e a aprendizagem da tipografia. O discurso decorre, assim, num registo elevado, mas distante da realidade operacional.

A aprendizagem dos tipógrafos é realizada através de um processo directo ou empírico. Como os próprios dizem, "aprendem a ver". Isso é feito dentro da oficina e segundo o Método de Berlitz[72], dando origem a fenómenos interessantes, como os efeitos de clã que se estabelecem nos jornais. Formavam-se quase clubes de família e isso constata-se ao longo da história dos jornais (veja-se, por exemplo, o caso de Ricardo Pereira, de que falaremos mais adiante) que fazem parte do objecto de estudo. São muitas as histórias de tipógrafos admitidos, em idade juvenil, nas casas de obras e que, a partir daí, desenvolvem o seu percurso profissional.

4.1 As associações laborais

Em Portugal, a classe dos tipógrafos[73] e ofícios correlativos sempre se distinguiu como uma poderosa e bem organizada força associativa. Em entrevista ao autor deste estudo, o jornalista Costa Carvalho garantiu-nos que "a classe dos tipógrafos sempre foi muito unida. Vinham todos da mesma água. Não se agrediam. Imitavam-se uns aos outros, rivalizavam numa uniformidade que era ditada pelo espírito de classe, esta sempre presente, mesmo em situações de concorrência empresarial. Como chefe

72 Desenvolvido em 1878, o método Berlitz é uma fórmula de aprendizagem directa (de pessoa a pessoa), em que o instruendo permanece no coração da instrução (contexto laboral) e aí aprende com a prática quotidiana (situações do dia-a-dia). Utiliza-se o método comunicativo baseado na compreensão, para que aprendam uma nova tarefa da mesma forma que aprenderam a primeira, com uma facilidade natural. (www.berlitz.pt)

73 Segundo a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (Volume 31, 1945: 730), "foram estrangeiros os primeiros que em Portugal exerceram a profissão, alguns deles artistas notáveis, como Valentim Fernandes, Nicolau da Saxónia e Hernão de Campos, alemães; Pedro Craesbeck, flamengo" deste existe um livro da autoria de João José da Silva, "*Craesbeeck – Uma dinastia de impressores em Portugal – Elementos para o seu estudo*" editado pela Associação Portuguesa de Livreiros Alfarrabistas, em Lisboa, 1996, "Germão Galhardo, francês; João Pedro, de Cremona, e Nicolau Gazini, italianos; André e Martin de Burgos, Vasco Dias Freijenal, Manuel de Lira, Marcos Borges, António Gonçalves [o impressor de *Os Lusíadas*]." Já no século XVII, na "Impressão Régia" destacam-se os tipógrafos, Miguel Menescal de Sousa, que chega a administrador do estabelecimento.Venceslau Brito Aranha e Eduardo Coelho, de quem falaremos detalhadamente, mais adiante. Mais tarde, quando já existe a "Imprensa Nacional de Lisboa", a referida enciclopédia evidencia o nome de Libânio Silva, de quem também daremos o devido destaque, mais à frente. No Porto, os nomes de referência são Costa Carregal, de quem falaremos detalhadamente, Joaquim Rodrigues Martins, José Rodrigues Gonçalves, Francisco da Silva Pereira, António Teixeira de Araújo e Manuel Pedro (Pai), "sendo os três últimos publicistas, a quem a arte do livro muito deve". Os tipógrafos são deste modo caracterizados, na referida Enciclopédia: "Em Portugal, têm-se confundido com os tipógrafos, trabalhando lado a lado com estes, individualidades que brilharam na Literatura, no Professorado e nas Artes." E menciona um conjunto de nomes: Teófilo Braga, Antero de Quental, o actor Taborda, José António Moniz, Guedes de Oliveira, Júlio de Oliveira que ascendeu a chefe da redacção de *O Primeiro de Janeiro*.

de Redacção, nos três centenários do Porto, recebi ajudas dos tipógrafos das publicações concorrentes. Uma fratria em que, por honrosa adopção, fui generosamente integrado"[74].

Segundo Susana Durão, o "processo histórico de entrada dos tipógrafos em Portugal merece uma nota a partir da revisão histórica de Barreto [1980, 1981, 1982]. A impressão com caracteres móveis demorou três ou quatro décadas até chegar a Portugal, já em finais do século XV. O seu desenvolvimento deveu-se à presença de estrangeiros no país a trabalhar para os reis, clero e alta nobreza. O tipo de produção manteve-se artesanal e em ateliês de reduzidas dimensões até, pelo menos, à época pombalina, aquando do surgimento da Impressão Régia, mais tarde Imprensa Nacional, o primeiro grande estabelecimento do género. No século XIX, esta instituição seria o principal núcleo de formação de operários tipógrafos. Entre 1768, ano de criação da Impressão Régia, e 1821, o número de tipografias, em Lisboa, apenas aumentou de 11 para 12, criaram-se três estabelecimentos no Porto e um em Coimbra. Só em meados do século XIX português arrancaria a mecanização do sector, embora sempre de modo penoso, lento e tardio, com especial ênfase nos períodos do pós-guerra e mais tarde com a proliferação da actividade dos jornais, entre 1865 e 1885 [ver Tengarrinha 1989: 213]. O processo foi iniciado pela impressão, fundição de tipo e outras operações acessórias que, só na década de 1930, seria timidamente acompanhado pela composição, ao contrário do que sucedia noutros países da Europa Central. A estrutura da mão-de-obra pesada, com grande expressão de compositores manuais, viria a marcar presença da tipografia em Portugal e a fazer com que a representação do grupo profissional se confundisse, pelo menos até finais da primeira década do século XX, e em alguns contextos estendeu-se ao presente, com a especialidade de compositor"[75].

Susana Durão revela, ainda, que os tipógrafos tinham por missão o domínio dos saberes e fazeres e a sua transmissão dentro do grupo. "Tal competência investiu-os de um certo controlo de trabalho no seio das oficinas e mesmo das empresas. Embora não detivessem os meios de produção [nos séculos XIX e XX], passam a ser operários e deixam de ser artesãos"[76].

No âmbito deste estudo, vamos retratar e analisar a trajectória de um ilustre conjunto de homens ligados às artes gráficas. Tal só é possível com a

74 Costa Carvalho, desenvolve em detalhe esta história e testemunha as duas situações vividas: "no *JN*, por problemas técnicos, socorremo-nos duas vezes de *O Primeiro de Janeiro*, não só para fundir os flãs, como para imprimir o *Jornal de Notícias*. Já em *O Comércio do Porto*, no rescaldo do conflito em que estive envolvido, por causa da legenda de uma gravura, os tipógrafos recusaram-se a compor qualquer original que não tivesse o meu visto. Alípio Dias suspendera-me, telefonicamente, das funções de chefa da Redacção, às 11 horas. Como só à meia-noite regressei à Redacção, apresentadas que foram pela Administração, por escrito, as desculpas e o pedido para reassumir o cargo, também só a partir dessa hora é que o original começou a ser composto. Tendo conhecimento do atraso na composição de *O Comércio do Porto*, por volta das três da manhã apareceram, então, os tipógrafos do *Jornal de Notícias*, para darem uma mãozinha na feitura do jornal."

75 DURÃO, 2003: 25.

76 DURÃO, 2003: 25.

sustentação teórica dada pelas fontes fornecidas pela APIGRAF – Associação Portuguesa das Indústrias Gráficas, de Comunicação Visual e Transformadoras de Papel[77] e pelo SINCELPAGRAFI – Sindicato dos Trabalhadores das Indústrias de Celulose, Papel, Gráfica e Imprensa[78], neste caso através de informações fornecidas pelo tipógrafo e coordenador desta organização sindical, Ernesto Silva[79].

Em 1383, "com o objectivo essencialmente de prestarem serviços de assistência médica, medicamentosa, funerária e outros, definem-se associações mutualistas que irão tomar gradualmente o lugar das confrarias de artes e ofícios do passado, nomeadamente aquelas agrupadas em torno da então chamada *Casa dos Vinte e Quatro*. Criada por D. João I, em 1383, era uma associação de doze mesteres ou doze bandeiras que possuíam dois representantes cada na *Câmara* local (daí a origem da designação de *Casa dos Vinte Quatro*, sendo esta portanto, a primeira instituição com características verdadeiramente associativas)"[80].

Com o decreto de 7 de Maio de 1834 e a instauração da Constituição, desaparecem definitivamente as instituições corporativas atrás indicadas, nomeadamente a referida *Casa dos Vinte e Quatro*, dando origem às primeiras organizações de classe ou ofícios com uma forte componente mutualista.

Quando nasceu, presumivelmente em 1838, a Associação Industrial Portuense[81] foi vista como um ressurgimento do espírito fundador, mas agora renovado e moderno, da *Casa dos Vinte e Quatro*. De salientar, a propósito, que os seus estatutos já denunciam a preocupação de "aperfeiçoar as artes que têm ingresso na associação"[82].

Em 1839, na cidade de Lisboa, é editado e registado, como o primeiro título de uma classe sociolaboral, o "Arquivo Tipográfico". E, até 1982, os sectores da celulose, papel, gráfica e imprensa editaram mais de 101 títulos. O actual jornal denomina-se *O Nosso Papel*.

Em Julho de 1850 regista-se a primeira greve do sector, a qual foi organizada pelos gráficos do jornal *Revolução de Setembro*, que exigiam aumentos salariais. No mesmo ano, são publicados os estatutos da Associação Tipográfica Lisbonense.

77 Nomeadamente, a sua revista *T&G* e a obra *História das Artes Gráficas-Volume II*, de Rui Canaveira, que tem a chancela da APIGRAF.

78 Representa os seguintes sectores: indústria de celulose (pasta) e empresas de exploração florestal a ela inerentes; indústria de fabricação de papel e cartão; indústria gráfica (artes gráficas, pré-impressão, impressão e reprodução de suportes de informação gravados, encadernação e acabamentos); imprensa (edição e distribuição de publicações periódicas) e agências noticiosas; indústria de fotografia (estúdios e laboratórios) e de reprografia (empresas e serviços); empresas e serviços de publicidade.

79 Ernesto Silva exerceu a profissão de tipógrafo em *O Comércio do Porto*, a partir do final da década de 60.

80 Associações Empresariais, Da Casa dos Vinte e Quatro às Associações Empresariais (V) *T&G*, 139, Abril de 2004, p. 21.

81 A hoje denominada Associação Empresarial de Portugal (AEP) só surgiu oficialmente em 1852, embora as suas origens remontem a 1849 ou mesmo a 1838 (SOUSA; ALVES, 1996: 273).

82 Associações Empresariais, Da Casa dos Vinte e Quatro às Associações Empresariais (I) *T&G*, 139, Abril de 2004, p. 28.

Em 1852 são criadas as primeiras organizações socioprofissionais do sector: a Associação Tipográfica Lisbonense e a Sociedade dos Tipógrafos Portuenses e Artes Correlativas. Esta última, considerada "a associação mutualista de classe pioneira em Portugal"[83], resultou da iniciativa de Custódio José Vieira, advogado, deputado e jornalista, redactor do *Nacional* e fundador do *Portuense*, jornal de que foi o proprietário e redactor principal.

"A classe tipográfica é a primeira que está ligada aos homens científicos e literatos, por reunir os primeiros homens a quem estes transmitem as suas ideias"[84], conforme nos relata o tipógrafo I. A. Almeida em *A Voz do Operário* – um jornal com características muito específicas, uma vez que os seus escritos eram redigidos maioritariamente por tipógrafos ilustres. O periódico esteve, aliás, na origem da primeira associação de artistas de Portugal, fundada em Janeiro de 1852, no Porto[85].

O desentendimento entre trabalhadores e proprietários vai dar origem às Ligas dos Gráficos de Lisboa e Porto, entre outras organizações análogas, rompendo-se, assim, o vínculo associativo "que unia os donos das tipografias aos seus empregados nas respectivas associações de classe"[86]. Estes conflitos tiveram origem na instabilidade e perturbação que se vivia nos finais do século XIX e princípios do século XX.

4.2 As publicações dos tipógrafos

É neste contexto que, "em 1880, perante a necessidade da classe possuir um jornal que expressasse as suas posições, surgem diversas publicações: *O Tipógrafo* [1880], *Gutenberg* [1882], *A Tipografia* [1886] de Lisboa, e a *Tipografia Portuguesa* [1887-88] ligada, esta, à Sociedade dos Tipógrafos Portuenses. Muitos tipógrafos colaboravam em jornais como *O Protesto*, *A Voz do Operário*"[87].

"Em Abril de 1888", conforme nos disse o coordenador do SINCELPAGRAFI, Ernesto Silva, "os gráficos de Lisboa fundam a Liga das Artes Gráficas de Lisboa, que juntava todas as profissões do sector: compositores, impressores, tipográficos, encadernadores, litógrafos, fotógrafos e outros".

83 CANAVEIRA, 1996: 170.

84 *A Voz do Operário*, n.º 6, 25 de Agosto de 1853, p. 41.

85 Testemunho, não único, dessa ligação da classe tipográfica aos cientistas e literatos é, por exemplo, "Gutenberg", monólogo em verso por Mendes Leal, oferecido à Associação Tipográfica Lisbonense, para ser recitado pelo actor João Anastásio Rosa, no benefício da mesma associação realizado no Teatro D. Maria II, em 1 de Novembro de 1866 – extenso monólogo esse de que transcrevemos as quadras finais, conservando-se a ortografia da edição original:

Filhos, quando inclinaes a fronte absorta,
Pallida e grave, sobre os plumbeos trilhos,
Conductos perenaes, - lembrae-vos,
filhos...
Que a humanidade vos aguarda á porta.

Mas se o ocio apodar util suor,
Que é da santa floresta o santo orvalho,
Dizei: "Respeito aos filhos do trabalho.
Este foi timbre sempre. Qual maior?"

E se a vaidade proseguir ainda,
Respondei aos motejos temerarios:
"Somos, sim, somos nós os operarios
Da maior obra... porque nunca é finda!"
(Extraído de "Agenda Diário 1989 – Banco Português do Atlântico)

86 CANAVEIRA, 1996: 171.

87 CANAVEIRA, 1996: 171.

E, "em 1 de Julho de 1890, publica-se, em Lisboa, o primeiro número do semanário *O Graphico*, órgão da Liga, que agitará a classe para novas lutas laborais". "Nos últimos dias do ano, apesar da oposição inicial de *O Primeiro de Janeiro*, a liga portuense anuncia a abolição do trabalho ao domingo nas 'casas das obras' dos jornais." Acrescenta que, "de 1898 a 1903, são constituídas associações de impressores (1898), tipógrafos (1902), litógrafos (1903), encadernadores (1903) e compositores (1903)".



Anselmo de Morais Sarmento (1847-1900)

A Liga das Artes Gráficas do Porto nasceu a 4 de Maio de 1890, mas só em 1894 é nomeada uma comissão para elaborar os seus estatutos. Anselmo de Morais Sarmento (1847-1900), proprietário da Imprensa Portuguesa, foi o primeiro empresário a inscrever-se na referida liga nortenha, sendo-lhe atribuído um diploma de sócio honorário.

"Em 1903, a *Liga das Artes Gráficas de Lisboa* muda de nome por força da organização interna dos compositores tipográficos. Assim, passa a chamar-se *Associação de Classe dos Compositores Tipográficos,* com 362 sócios"[88], refere *A Voz do Operário.*


A VOZ DO OPERARIO,

88 *A Voz do Operário*, n.º 6, 8 de Fevereiro de 1903, p. 41.

Em 1904, os gráficos iniciam uma luta que fica conhecida pelo "Movimento de Abril", cujo objectivo foi a criação do contrato colectivo de trabalho. Discute-se entre os trabalhadores do sector e o patronato a proposta sobre "Organização do trabalho", estando em cima da mesa questões como o preço da mão-de-obra (com uma tabela de salários mínimos para a empreitada), o horário de trabalho máximo de 9 horas diárias e, note-se, a aprendizagem regulamentada, tendo em vista a admissão de aprendizes. O acordo é obtido, mas sem os industriais dos jornais, ficando apenas vinculados os industriais das tipografias que fazem trabalho impresso comum. O primeiro contrato colectivo assinado, em Portugal, envolvendo directamente as tipografias da capital, "explode" cinco dias depois, em Abril de 1904, motivado pelo rastilho das greves dos trabalhadores tipógrafos dos jornais. Como reacção ameaçadora do patronato, face aos reivindicativos compositores, chega nesse mês a Lisboa pessoal técnico para assegurar e assistir à montagem da primeira Linotype.

"Em Julho de 1904, a Liga de Artes Gráficas do Porto faz sair o primeiro número da *Revista Gráfica,* e os gráficos de Lisboa começam a publicar o

N.º 1 PORTO — SETEMBRO 1887

TYPOGRAPHIA PORTUGUEZA

REVISTA MENSAL

de Typographia, Lithographia, Papellaria, Encadernação, Gravura, Fundição de typos, etc.

A TYPOGRAPHIA PORTUGUEZA

I

De todos os melhoramentos honestos realisados ha tempos em beneficio da typographia e artes correlativas destaca-se, pelo vigor do empreendimento e pela fortuna do resultado, o iniciado pela Sociedade dos typographos pedindo varias alterações na pauta geral das alfandegas.

Os pedidos, aliás justos, d'aquella corporação, foram benevolamente acolhidos pelos srs. deputados pelo Porto, cujo concurso se solicitou e dous dos quaes — os srs. Oliveira Martins e João Arroyo — fizeram na camara favoraveis declarações.

Seria extemporaneo repetirmos os poderosos motivos que nos incitaram a solicitar dos poderes publicos essas modificações; todavia, como além dos argumentos produzidos estão se nos offerecem hoje outros tão curiosos como concludentes, permittam-nos os leitores que os não desenferrujemos, tanto mais que elles comprovam o altissimo valor que para as classes typographica, lithographica e d'encadernação tem as alterações nas pautas, que a Sociedade typographica e a energia da classe d'esta vez conseguiram.

Entre as taxas d'unidade, contra as quaes reclamámos, uma das principaes, senão a principal, era a imposta sobre a importação dos impressos avulsos (facturas, conhecimentos, rótulos, etc.); todos sabem que 100 reis em kilo pagava o papel d'exercer é, por que os impressos avulsos tinham igual imposto, e ainda porque, por effeito da maior baratesa de materias primas, o trabalho typographico e lithographico fica lá fóra mais barato, a entrada d'esse genero ia d'anno para anno em successivo crescimento.

Em 1861, por exemplo, a importação dos impressos avulsos foi no valor total de 8098000 reis, emquanto que, transcorridos 18 annos apenas, entraram no peso de 16.969 kilogrammas e no valor de 12.721600 reis!

O trabalho nacional tem comtudo augmentado emquanto que o preço do trabalho decresce dia a dia. Este resultado está previsto pelo accrescimento da procura. Todos sabem que o maior consumo determina o menor preço. Mas o augmento do trabalho estará na razão do seu embaratecimento?

Por certo que não. Não era para luctar no mercado com o estrangeiro que as officinas particulares desciam os preços do seu trabalho a tão desgraçado ponto, não; era para concorrerem entre si, por qualquer meio, por qualquer fórma mais ou menos honesta, mais ou menos seria.

O que resultou d'aqui? Uma immoderada invasão de aprendizes admittidos sem criterio e sem escrupulo, elevando-se o pessoal a tal ponto, que ha manifesto desequilibrio entre os trabalhadores e o trabalho. O gosto perverte-se porque a perfeição cede o logar á baratesa; as amarguras de crise prolongam-se annos e annos; e o nivel moral da classe desceu tão baixo, que é preciso esforço muito energico para despertar brios adormecidos.

E todavia os novos direitos nos impressos avulsos trouxeram á typographia portugueza um augmento annual de 20 contos em trabalho. Precisarão ainda as typographias de lançar mão de tão desgraçado meio para luctarem com vantagem, para produzirem regularmente? Por certo que não.

O pequeno operario tem sido, mercê d'este indigno estado de coisas, duas vezes explorado. Um aprendiz trabalha mais do que deve, aprende menos do que ao que tem direito. Como official, mais tarde, censuram-lhe o trabalho por effeito de novas admissões, ou censuram-lhe a incompetencia por falta de educação technica.

A quem pertence a responsabilidade d'isto? A elles, aos inconscientes obreiros, arrastados para os nossos *ateliers* pela lei fatal do *struggle for life*, ou a nós, aos que vemos e não reagimos, aos que pensamos e não temos obras, aos que soffremos e calamos? Que a classe responda, que a classe resolva.

O augmento pautal determinou um augmento de trabalho; consinta, se lhe apraz, que este accrescimo que nós tambem solicitamos se traduza n'um augmento d'aprendizes, novas victimas de pouco escrupulosos industriaes, innocentes factores de todas as nossas atribulações e de todos os nossos males.

Ah! Quasi se nos póde applicar o dito do chanceller Bellgrave, accusando a indifferença dos francezes: «Não mexem os braços senão quando a agua lhes chega ao pescoço».

VIEIRA CONDÃA.

A APRENDIZAGEM

E' esta uma questão, que deve interessar a todos aquelles que exercem a sublime arte de Gutemberg e se interessam pelo seu progresso.

A questão do aprendizado mereceu em França, na Italia e na Hespanha serios estudos, chegando-se então á esses paizes á conclusão de que eram indispensaveis leis especiaes para pôr um dique ao augmento incessante de aprendizes, que tornava cada vez mais decadente a arte typographica.

Leis especiaes, pois, foram creadas, e hoje, felizmente, a classe n'aquelles paizes vai-se tornando pouco a pouco florescente.

Em Portugal, onde a admissão de aprendizes se tem feito sem escrupulo e n'um crescendo medonho, nada se emprega para a combater. Todos se lamentam do estado de abatimento a que chegou a arte, mas ninguem se tem sentido com forças e coragem para erguer um brado de protesto e de indignação contra os vis causadores d'este definhamento, e para promover a organisação d'uma lei, que ponha o typographo ao abrigo de torpissimas villanias. Um retrahimento condemnavel tem dado azo a que o patrão abuse do typographo-official como o *senhor de fazendas* abusa dos seus escravos.

A verdade nua e crua deve dizer-se custe a quem custar: os proprietarios, que só olham para os seus interesses, são os culpados porque admittem nas suas officinas creanças na maior parte analphabetas e ainda em tenra idade, obrigando-as, pouco depois de lhes ensinarem as caixas, a trabalhar 11 horas por dia, sem que lhes pese na consciencia o excesso de trabalho a que as forçam.

mensário *O Gráfico*, órgão dos compositores, impressores, encadernadores e litógrafos lisboetas"[89].

O 1.º Congresso Gráfico Nacional decorre no Porto, no Verão de 1905 (realizam-se sete congressos até 1925), onde se discute e aprovam orientações para questões salariais, horários de trabalho e aprendizagem, entre outros assuntos. "Decidiram também vir a criar a União das Artes Gráficas de Portugal que ficaria com a função de tratar da obrigatoriedade de estabelecer salários mínimos para o sector"[90]. Pedia-se atenção e controle na aprendizagem, integração dos linotipistas dentro dos compositores manuais no activo e criticava-se a acção da Imprensa Nacional, como entidade que praticava uma concorrência desleal, baseada nos baixos salários praticados com os aprendizes. Reivindicava-se, também, uma entidade oficinal estatal no Porto, de modo a atenuar o poder centralizador da Imprensa Nacional. De registar, igualmente, uma greve dos tipógrafos do *Diário da Tarde*, no Porto, por melhores salários.

"Em Agosto de 1907, era decretado o descanso semanal obrigatório, dando o governo satisfação a uma reivindicação da Igreja Católica, da sua imprensa e dos circuitos operários católicos"[91]. Havia uma grande discrepância nas condições laborais e nas remunerações entre os trabalhadores tipógrafos de Lisboa e do Porto, registando-se, inclusivamente, deslocalizações de encomendas, a preços mais favoráveis, para as casas da capital nortenha. Nesse mesmo ano de 1907 decorre o II Congresso Gráfico, em Lisboa, no âmbito do qual se decide fundar a Federação Tipográfica Portuguesa[92]. Até à implantação da República, a 5 de Outubro de 1910, há registo de inúmeros conflitos e greves em Lisboa, Porto e Braga. Muitas vezes, o conflito surgia na sequência da compra de Linotypes para o parque gráfico das tipografias. Segundo Ernesto Silva, "ocorre uma greve em 1907, na Tipografia Católica, no Porto, contra a imposição de mais meia hora de trabalho por dia".

Entre 1909 e 1910, os operários do jornal *A Pátria*, no Porto, protagonizam uma jornada de luta contra a tentativa de lhes retirarem regalias sociais, e na Litografia Nacional, também no Porto, ocorre uma greve de solidariedade contra despedimentos e para a reintegração de trabalhadores.

89 CANAVEIRA, 1996: 174.

90 CANAVEIRA, 1996: 175.

91 CANAVEIRA, 1996: 177.

92 Segundo a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (Volume 31, 1945: 729), "Com o título *A Tipografia* publicou-se, em Lisboa, de Janeiro de 1909 a Novembro de 1915, um boletim mensal, órgão da Federação Tipográfica Portuguesa, de que foi primeiro director o operário tipógrafo Augusto César dos Santos, mais tarde substituído pelo nono secretário-geral daquele organismo sindical, o tipógrafo João Celestino Teixeira Severino".

I ANNO — Porto, 10 de julho de 1904 — N. 1

Revista Graphica

ORGÃO DA LIGA DAS ARTES GRAPHICAS

A honra, a equidade e o dever
Um por todos e todos por um

INTROITO

A Honra, a Equidade e o Dever
Um por todos, todos por um

Estas phrases, tão sublimes e cheias de justiça, são as que constituem o emblema da bandeira da nossa Associação.

Pois bem; como nós, acima de todas as paixões e preconceitos, reconhecemos a necessidade da obediencia ao principio associativo, acceitaremos incondicionalmente e abertamente a sua indicação—como guia e norma do nosso futuro proceder.

Assim, procuraremos, no decorrer da escabrosa missão que nos foi confiada, manter inalteravel a HONRA, sabendo honrar com os nossos actos e com as nossas acções a tradicional conducta com que sempre se houve a classe que representamos.

N'esta ordem de ideias, e á semelhança do que fazem todos os que pretendem ser justos na sociedade actual, seremos EQUITATIVOS quando tenhamos que pugnar por regalias que traduzam as aspirações d'aquelles que sempre souberam presar a liberdade integerrima dos direitos de cada um—quando esses direitos possam ser acceitaveis. Porque nós, como Tolstoi, o grande apostolo da justiça humana, não comprehendemos que uns dispendam na satisfação dos seus caprichos o producto de milhares de milhões de salarios, ao passo que os que trabalham dia a dia, hora a hora, instante a instante, não tenham sequer o sufficiente para as suas indispensaveis necessidades.

No cumprimento dos nossos DEVERES, porque não sejamos ociosos, conservaremos a intuição d'esse bello pensamento: «Nem mais deveres sem direitos, nem mais direitos sem deveres.» E isto bastaria para a nossa relativa felicidade, se o egoismo de uns e a perversidade de outros se transformassem em sentimentos d'uma pureza justa e sã.

Ora para que não nos transviemos d'esta linha que a nossa boa vontade antecipadamente traça, mas que acontecimentos imprevistos d'ella nos forcem a desviar, é indispensavel que nós, os graphicos, sejamos UM POR TODOS E TODOS POR UM, pois só assim, com a união geral da classe, é que poderemos, invenciveis, resistir a todos os impecilhos que no futuro tentem estorvar a nossa marcha gloriosa para o caminho luminoso da Verdade, da Razão e da Justiça.

*

Não acceitaremos pugnas pessoaes nem polemicas irritantes com aquelles que, como nós, momento a momento, são victimas das mesmas iniquidades sociaes. Isso não. O nosso fim não é destruir; o nosso desejo, o que nos acalenta e anima para a liça, é a edificação social. E as luctas intestinas desmoronam tudo; nada poupam.

Mas quando tenhamos de intervir em prepotencias patronaes; quando virmos que os direitos dos nossos collegas são injustamente atacados pelo industrialismo explorador, a nossa attitude será energica e decisiva, vigorosa e penetrante.

E' esta a orientação em que ha de basear-se a «Revista Graphica».

Será ingloria a tarefa para poder mantel-a? Pouco importa.

Desde que a classe deposite em nós a defeza da sua causa, que é tambem a nossa; uma vez que não trepidamos em fazer ecoar o som da trombeta que chama e anima os combatentes mais timidos a pelejar em prol das suas reivindicações; já que nos propuzemos a ser a sentinella vigilante dos direitos dos trabalhadores do livro e do jornal e das demais artes correlativas, arrostaremos com todos os sacrificios sem receio de responsabilidades que nos possam caber.

O nosso almejo, o nosso fim, é elevar dignamente ao seu verdadeiro estado a situação de decadencia em que os graphicos involuntariamente se encontram.

E havemos de conseguil-o,—aqui e dentro da Associação,—trabalhando communmente sob a inspiração do amor fraterno.

A orientação da «Revista Graphica» fica assim bem definida: será contemporisadora—sem esquecer, comtudo, que a não resistencia é um grande mal.

Affonso dos Reis Taveira

Este distincto artista continua a ser victima da incomprehensivel solidariedade jornalistica de Lisboa, a qual teima em não fazer reclamo ás peças theatraes que s. ex.ª explora no theatro da Trindade.

O procedimento dos jornalistas lisbonenses para com o honrado emprezario, foi tão baixo e mesquinho que merece a censura de toda a gente séria, principalmente n'esta cidade, onde Taveira é querido e estimado, pelas suas bellas qualidades, quer como artista, quer como homem.

Sentimos bastante que o benemerito emprezario, que tanta lagrima tem enxugado á orphandade que d'elle se acérca, esteja a soffrer os effeitos d'uma causa que lhe podia ser sympathica, pela justiça que lhe assistia, mas com a qual nada tinha de directo.

A «Revista Graphica», ao iniciar a sua publicação, declara-se incondicionalmente ao lado de Affonso dos Reis Taveira, mais por sympathia e respeito ao seu caracter do que pelos innumeros serviços que tem prestado á classe.

De resto, protestar contra a solidariedade dos jornalistas lisbonenses não merece a pena. O seu proceder, n'este caso, dá uma ideia do que valem e o que são. Nem mais.

No 1.º Congresso da União Operária Nacional, em 1914, surge a primeira central sindical portuguesa. Na sequência do "Movimento de Agosto", já em 1915, conquista-se o direito à jornada das oito horas de trabalho diário. Nesse mesmo ano, realizam-se a Conferência Tipográfica e o III Congresso Gráfico. No ano seguinte, o IV Congresso Gráfico e o I Congresso da Federação dos Trabalhadores do Livro e de Jornal. "Nos jornais de Lisboa, a luta prosseguiria, até que, em 19 de Julho de 1919, era enfim subscrita, pelas duas partes, a muito desejada 'Organização do trabalho' com salários mínimos para todas as tipografias de jornais diários de Lisboa, [facto] que foi considerado pelos trabalhadores como uma das mais importantes conquistas operárias de todos os tempos, em Portugal"[93].

Importa referir que "a questão dos aprendizes também tinha acolhimento no texto da 'Organização do trabalho'. Em cada jornal só poderia haver um aprendiz, que trabalharia nas condições que viessem a ser estabelecidas em Convénio de Trabalho para as tipografias. Os aprendizes gozavam de preferência quanto à passagem a efectivos no quadro relativamente aos chamados 'ajudas', desde que tivessem completado o tempo de aprendizagem.

Só em 1923, depois de lutas e greves, serão estabelecidos salários mínimos para os gráficos das tipografias e actualizada a 'Organização do trabalho' celebrada entre as empresas jornalísticas e os gráficos dos jornais.

No Porto, em 1924, os trabalhadores tentam negociar novos salários mas, desorganizados e divididos, não o conseguem"[94].

Neste contexto, merece referência o seguinte facto: "Os jornais equiparam-se, a partir da primeira década do século XX, com modernas rotativas alimentadas por bobina, e não folha-a-folha, aumentando de forma considerável a velocidade de impressão"[95]. Ainda durante o ano de 1924, "em Lisboa, no Porto e em Coimbra, realizam-se sessões da Conferência Intersindical Gráfica", conforme nos contou Ernesto Silva. No ano seguinte, tem lugar o V Congresso Gráfico e o II Congresso da Federação dos Trabalhadores do Livro e de Jornal.

93 CANAVEIRA, 1996: 181.
94 CANAVEIRA, 1996: 181.
95 CANAVEIRA, 1996: 181.

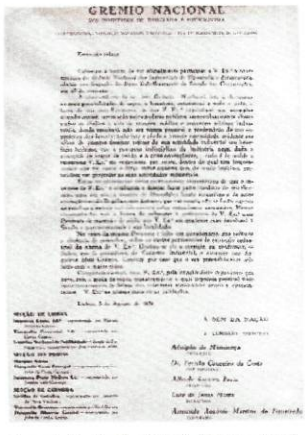
96 Associações Empresariais, Da Casa dos Vinte e Quatro às Associações Empresariais (IV) *T&G*, nº 142, Julho de 2004, p. 25.

97 Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Volume 31, 1945: 730.

98 Associações Empresariais, Da Casa dos Vinte e Quatro às Associações Empresariais (IV) *T&G*, nº 142, Julho de 2004, p. 26.

99 DURÃO, 2003: 144.

Os sindicatos são extintos em 1926 e é proibida a existência de organizações sindicais, no seguimento do golpe militar que instauraria a ditadura em Portugal. A *T&G* de Julho de 2004 dá conta de que, "em 1933, por força do Estatuto do Trabalho Nacional mudou a sua designação para Sindicato Nacional dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos do Distrito do Porto. Mais tarde, surge a Federação Tipográfica Portuguesa agregando todas as Ligas ou Núcleos de Artes Gráficas, a Associação dos Compositores, bem como a Liga das Artes Gráficas do Porto"[96].


GRÉMIO NACIONAL

Reprodução do alvará do Grémio Nacional dos Industriais de Tipografia e Fotogravura na revista *T&G*, nº 142, Julho de 2004, p. 26..

Entre Abril de 1930 e Junho de 1933, publicou-se O *Tipógrafo*, "um mensário, órgão da extinta Associação dos Compositores Tipógrafos de Lisboa, redigido pela direcção da associação."[97]

Em 1934, reaparecem os Sindicatos dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos de Lisboa e do Porto, no âmbito da organização do regime corporativo. Em 1939, o grémio nasce, por alvará a 14 de Julho, sob a designação de Grémio Nacional dos Industriais de Tipografia e Fotogravura, com a edição de uma publicação intitulada *Boletim*. Numa das actas do *Boletim* surge uma referência a Manuel Pedro (Filho) professor da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis. Curiosamente, no editorial do *Boletim,* do número de Agosto/Setembro de 1964, faz-se menção à inexistência de uma escola, circunstância motivada pela escassez de aprendizes[98].

Ainda em 1939, o Grémio Nacional dos Industriais de Tipografia e Fotogravura passa a Associação dos Industriais Gráficos do Norte, integrando, posteriormente, a Associação Industrial Portuense. No mesmo ano, é igualmente criada a carteira profissional para o exercício da profissão de tipógrafo e litógrafo. A partir de 1942, "o documento passa a ser obrigatório (em contrato colectivo), para que os tipógrafos possam exercer a sua profissão. São os sindicatos corporativos, nos quais os tipógrafos estão forçosamente inscritos, que prescrevem a Carteira Profissional"[99].

Em qualquer uma das especialidades, da composição à impressão, o operário permanecia em geral cinco anos na categoria de aprendiz e quatro na de auxiliar, até chegar a oficial de 1.ª ou de 2.ª, conforme o estudo e saber demonstrados. Nos referidos nove anos, sempre que quisesse progredir na

carreira [na passagem de uma categoria para outra], o operário era legalmente obrigado a submeter-se a um exame de provas elaborado pelos sindicatos corporativos, em colaboração com os grémios e o Instituto Nacional de Trabalho e Previdência, de acordo com um processo regulamentado em 1942. Só desta forma era averbado na carteira profissional o seu estatuto[100].

100 DURÃO, 2003: 124.

António Albano Guerra, antigo tipógrafo de *O Primeiro de Janeiro*, com a especialidade de compositor e a categoria de auxiliar, descreve assim um desses exames: "Já lá vão quase 42 anos. A memória sobre certos detalhes já não ajuda, mas o exame era feito na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, no final do curso [5.º ano industrial]. Havia uma prova de tecnologia [a disciplina teórica de todo o curso] e uma prova prática, que durava uma semana [penso que três horas por dia]. Os trabalhos iam desde a feitura de facturas, recibos, composição de texto, distribuição dos caracteres na caixa, capa de livro, contracapa, frontispício, paginação e todos os trabalhos que na altura eram realizados na oficina da escola. Era dirigida por António Pedro, familiar do famoso Manuel Pedro. Por aquilo que me apercebi na altura, a pessoa em causa guardava estes trabalhos para serem feitos pelos futuros tipógrafos [todos eles já com uma tarimba de 5 anos na profissão e quase profissionais]. Nos anos anteriores (ou seja do 1.º ao 4.º ano), os exames eram feitos no Colégio, nos mesmos moldes e no final de cada trimestre, pois a disciplina de tecnologia fazia parte do curso e era das mais importantes".

Em 1940 surge o Sindicato dos Tipógrafos e Litógrafos de Coimbra, seguido, no ano seguinte, pelo Grémio Nacional dos Industriais de Litografia e Rotogravura. Em 1942, por alteração aos estatutos, este organismo passa a designar-se Grémio Nacional das Artes Gráficas. No mesmo ano é criado o Sindicato dos Empregados Administrativos e Revisores de Imprensa e é concluído o primeiro Contrato Colectivo para os jornais diários e casas de obras, que consagra o 1.º de Maio como feriado obrigatório e, no Porto, também o dia de S. João. O Estado controla, uniformiza, vigia e domina. A inscrição e a quotização são duas determinações obrigatórias, conforme determina o Contrato.

"A partir de 1956, o controlo do sindicato passa a ser maior. Para que sejam averbadas na Carteira Profissional, os tipógrafos têm de fazer um exame de

provas no Sindicato e com apoio do Grémio"[101]. De referir, a propósito, que "os exames constituíam verdadeira prova de aptidão profissional. No caso dos compositores, o operário passava por: uma prova de composição cheio [a corpo 10] em língua portuguesa e francesa; uma prova de composição de um original [tipo factura ou outro]; e uma de composição de um anúncio comercial, a partir das normas de uma determinada publicação"[102].

Em 1945 é constituída a Federação dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos, que publicava, na década de 60, uma revista técnica de artes gráficas, *O Gráfico*. No ano seguinte, num curioso artigo da revista madrilena *Gráficas*, o correspondente português Casimiro Augusto Morais relata na sua reportagem vários aspectos relevantes: "El dia 3 de Abril del año corriente se conmemoró le XCVII[103] aniversario de la fundación de la Associación Industrial Portuense, distribuyendo prémios en metálico a operários y alumnos de las Escuelas Industriales, acto que merece ser destacado. Gustosamente lo hacemos, tanto más cuanto es cierto que ha sido visto como en el premio 'Ignacio Alberto de Sousa' [2500/00 esc.] la señora dona Maria José Durán Ala, que en la Escuela Industrial 'Infante D. Henrique', obtuvo la mejor clasificación en los cursos de Artes Gráficas. Es justo destacar que don Ignacio Alberto de Sousa es uno de los proprietários de la 'Litografía Nacional', talleres que, entre otros, en el campo artístico tienen reconocido nombre. En cuanto a la Escuela Industrial 'Infante D. Henrique', mantedora de una sección de Artes gráficas, bueno es que se sepa que el Sindicato Nacional de Tipógrafos y Litógrafos, ect, contribue, a petición, para sus necessidades más perentorias con una cuantia de 1000 escudos, cantidad que debia ser abonada por el Ministério de Educación Nacional. Si el Estado atiende a sus necessidades para el pago de gratificaciones, documentos de matrícula, etc., también debia conceder a las Escuelas Industriales todo cuanto les es necessário. Esto es una opinión. Nada más"[104].

Ou seja, os cursos eram efectivamente ministrados em escolas industriais. No Porto, cabia à Escola Infante D. Henrique e à Escola Soares dos Reis disponibilizar este tipo de formação. Curiosamente, quem ganha o prémio é uma senhora, como se constata pela leitura da reportagem de Casimiro Augusto Morais. À semelhança de outros galardões, como o Prémio Xavier da Mota[105], confirma-se a participação e o incentivo de empresas

101 DURÃO, 2003: 145.

102 DURÃO, 2003: 79.

103 Fazendo fé nesta data, conclui-se que a Associação Industrial Portuense tem origem no ano de 1848. Confrontando a nota de rodapé 81: A hoje denominada Associação Empresarial de Portugal (AEP) só surgiu oficialmente em 1852, embora as suas origens remontem a 1849 ou mesmo a 1838 (SOUSA; ALVES, 1996: 273).

104 Cit. por CANAVEIRA, 1996: 353.


O Gráfico
Os salários
Finalmente...
O DIA DE DESCANSO

Número 1 do mensário *O Gráfico* de 15 de Junho de 1942.

particulares, designadamente na comparticipação dos valores pecuniários atribuídos.

Em 1959 é fundada a União dos Sindicatos dos Operários das Indústrias da Fabricação de Papel, Cartonagem e Ofícios Correlativos.

Em Junho de 1963 edita-se o *Boletim* do *Grémio Nacional das Indústrias Gráficas*, publicação mensal, em formato aproximado ao A5, que a revista *T&G*, da responsabilidade da APIGRAF, dá conta no seu número de Maio de 2003, na página 27.

No dia 25 de Abril de 1974, os portugueses conquistam as liberdades democráticas e sindicais. Em Dezembro desse ano, o Grémio Nacional dos Industriais Gráficos dá lugar à APIGRAF – Associação Portuguesa das Indústrias Gráficas e Transformadoras de Papel.

Em 1977 realiza-se um congresso reunindo todos os sindicatos do sector e, no ano seguinte, é constituída, pelos 11 sindicatos sectoriais existentes, uma federação cujo âmbito sectorial abarca a Celulose, Papel, Gráfica e Imprensa. Em 1979, realiza-se, no Porto, um encontro de sindicatos do sector, onde é decidida a reestruturação sindical e as fusões que darão origem aos sindicatos dos gráficos do Norte, do Centro, do Sul e Ilhas. Em 1980, dá-se uma nova reestruturação sindical, passando a existir três sindicatos (Norte, Centro e Sul) das indústrias de Celulose, Papel, Gráfica e Imprensa, todos eles filiados na federação a que acima se alude.

Entretanto, em 1981 o plenário dos sindicatos, reunido em Coimbra, decide alterar a sua denominação para Federação Portuguesa dos Sindicatos das Indústrias de Celulose, Papel, Gráfica e Imprensa. No ano seguinte é fundado o SINDEGRAF – Sindicato Democrático dos Gráficos e Afins, afecto à UGT – União Geral dos Trabalhadores.

Em Dezembro de 1984 realiza-se o 1º Congresso da Federação Portuguesa dos Sindicatos das Indústrias de Celulose, Papel, Gráfica e Imprensa. O conclave só voltaria a realizar-se em Fevereiro de 1988, tendo a terceira edição tido lugar em Março de 1991.



105 João Xavier da Mota (Braga, 1850 – Brasil, 1895) era, simultaneamente, homem de negócios e escritor. Numa relação estreita com o Ateneu Comercial do Porto, ofertou bastantes livros e moedas de ouro, prata e níquel à biblioteca desta instituição. Em 2 de Março de 1895, um mês após a sua morte, foi convocada uma assembleia geral extraordinária onde se deliberou que a data do seu falecimento passaria a ser um dia de luto para o Ateneu. Deliberou-se, também, que uma das salas da instituição portuense passaria a ter o seu nome, sala essa onde ainda hoje se encontra um retrato de Xavier da Mota. Foi igualmente instituído um prémio anual homónimo no valor de 30 réis, entregue todos os anos ao jornal *O Comércio do Porto*, sendo este responsável pela sua distribuição.
O objectivo era distinguir "o estudo, o trabalho e a virtude" (ATENEU COMERCIAL DO PORTO, 1919: 193), três predicados que caracterizavam a postura moral de Xavier da Mota. Destinava-se aos alunos mais distintos da escolas do Porto, dando-se notícia no jornal de vários alunos de tipografia terem sido premiados.
O galardão era entregue em sessões com a presença de figuras ilustres portuenses, as quais patrocinavam prémios complementares tornando, assim, a data num dia de festa. Segundo consta no livro comemorativo do centenário de "O Comercio do Porto 1854-1954", nas páginas 38/39 relata-se, com destaque, um crescendo, na importância e na participação, da festa anual de atribuição deste "Prémio 'Xavier da Mota' e festa do trabalho", tendo começado a celebrar-se na nave central do Palácio de Cristal, para chegar a ser comemorado no já desaparecido Estádio do Lima, com a presença do então Presidente da República, general António Óscar de Fragoso Carmona.

Em Junho e Julho de 1991, respectivamente, a Federação Portuguesa dos Sindicatos das Indústrias de Celulose, Papel, Gráfica e Imprensa filia-se na Federação Gráfica Internacional e na Federação Gráfica Europeia.

Em Março de 1994 realiza-se o 4º Congresso da Federação Portuguesa dos Sindicatos das Indústrias de Celulose, Papel, Gráfica e Imprensa.

Em Abril e Maio de 1996 verifica-se mais uma reestruturação sindical, com a constituição do actual sindicato com âmbito nacional, o SINCELPAGRAFI – Sindicato dos Trabalhadores das Indústrias de Celulose, Papel, Gráfica e Imprensa, em substituição da federação e dos três sindicatos existentes. O SINCELPAGRAFI tem cinco delegações regionais: Norte (Porto), Aveiro, Centro (Coimbra), Santarém, e Sul e Ilhas (Lisboa). Em Novembro desse ano, acontece a primeira eleição dos corpos gerentes. No mesmo mês, mas já em 2002, teve lugar a eleição dos corpos gerentes em funções.

Esta breve resenha histórica ajuda não só a entender a natureza socioprofissional do tipógrafo, como faz justiça ao seu constante esforço no sentido de se reger por critérios e condições laborais mais dignas e mais profícuas. Convém não esquecer que estamos a falar de muitos milhares homens, uns com mais capacidade do que outros, como é natural, mas todos com a responsabilidade de lidar e manipular texto, imagem e suporte. Ou seja, a informação. A sensibilidade nessa manipulação era um factor obrigatório e, se o tipógrafo não a possuísse, o próprio sistema laboral entre parceiros acabava por fazer a sua segregação, graças, justamente, a essa união, a esse sentir corporativo, a esse bem fazer profissional.

4.3 Os ilustres tipógrafos

A razão pela qual se faz referência aos ilustres tipógrafos é porque eles correspondem, efectivamente, a uma elite dentro da sua classe socioprofissional e até no seio dos próprios jornais. De facto, são muitos os que se destacam. Isto não significa que a grande massa de tipógrafos anónimos não tenha, com o seu imenso labor e dedicação, contribuído de forma decisiva para a feitura dos periódicos. Mas é indiscutível que a existência

destas personagens ilustres influenciou, inequivocamente, a construção gráfica dos três diários portuenses, nomeadamente ao nível da manipulação dos elementos da primeira página.

106 DURÃO, 2002: 27.

Um dos factos mais curiosos nesta temática prende-se com a caracterização social dos tipógrafos, concretamente dos que se encontram nas balizas do tempo a que se refere este objecto de estudo: 1854-2000. Para Susana Durão, "o facto de no trabalho lidarem com mensagem escrita obriga os tipógrafos a um mínimo de alfabetização"[106]. Ou, como nos testemunhou Ricardo Pereira, repórter de *O Comércio do Porto*, "o Hugo Rocha era excelente chefe de redacção, um jornalista de gabarito, escrevia muito bem. Mas há quem diga que ele escrevia nos linguados de tal forma, que os tipógrafos não percebiam a letra. Diziam: 'Eu não percebo o que é isto!'. Aí, ele punha-se a ler os seus manuscritos e dizia: 'Eu já escrevi, não escrevi!? Agora, decifra!'. Já nem ele conseguia ler o que tinha escrito! Os tipógrafos, como na altura, tinham boa formação, eram obrigados às vezes a fazer o complemento dos parágrafos, porque ele já não sabia o que tinha escrito. O tipo corria aquilo à pena, não era visível e os tipógrafos ficavam à deriva".

Também Costa Carvalho conta que "havia jornalistas, como o Eduardo Soares, cuja letra garrafal enchia um linguado com meia dúzia de palavras, e mesmo assim muitas delas quase indecifráveis. O original ficava tão volumoso, que, quando caía na tipografia, os compositores deitavam as mãos à cabeça, perante o avultadíssimo número de linguados. Era então que o chefe da tipografia, numa atitude concertada e experiente, mesmo nada sabendo das leis da percepção, distribuía pelas várias máquinas o original, quando não em tiras, se houvesse muitos compositores parados. Quando assim sucedia, como evitar o empastelamento do granel? Complicado para quem não fosse da arte, simples para quem nela tivesse traquejo. Suponhamos que a máquina 3 compunha uma parte do original com o número 10 posto no canto superior direito pelo chefe da tipografia. Depois de batido, o linotipista colocava o granel na prateleira, pondo entre as linhas o canto do papel com o número 10. Surgia, entretanto, um outro granel composto noutra máquina; por hipótese, o numerado com o 8. O linotipista tirava o número 10 do meio do respectivo granel e colocava o papel entre a última linha de composição do granel 8 e a primeira linha do

granel 10, deixando o papel 8 no meio do seu granel, sinal de que faltava o granel 9. E assim sucessivamente, até o original estar todo batido. Então, eram retirados todos os papelinhos, feita uma prova do granel, prova essa que seguia para a revisão acompanhando o respectivo original. Revista a prova, feitas as emendas e substituídas as linhas com gralhas, o emendador riscava com um giz o granel, querendo dizer com isso que estava em condições de ser paginado". O ex-director do *Jornal de Notícias*, Frederico Martins Mendes, relata-nos e reconhece "só trabalhar com os mesmos tipógrafos-compositores, porque são eles que me entendem o manuscrito".

Considera Susana Durão que "os processos de aprendizagem e transmissão de saberes são geralmente complexos. Para a sua acção os tipógrafos são obrigados a adquirir, na prática laboral, todo um corpo de conhecimentos técnicos e artísticos. O contacto com gente das letras, com a difusão das letras, com a difusão de informação, cultura e ciência, sublinham hábitos de leitura e consumos culturais comuns entre os tipógrafos. Por tudo isso estes detiveram durante muito tempo um certo reconhecimento social. Os chamados artistas da arte gráfica são dos operários mais qualificados. Entre os tipógrafos, o subgrupo profissional que maior visibilidade conquistou foi o dos compositores"[107].

Vale a pena registar alguns nomes que, apesar de não terem estado directamente envolvidos na feitura dos jornais, integravam a mesma malha operária de onde emergiram os restantes colegas relacionados com os periódicos. Este grupo é importante, sobretudo porque caracteriza uma postura e um meio socioprofissional, permitindo-nos entender melhor as soluções gráficas nos finais do século XIX e princípios do século XX, período relativamente ao qual é impossível testemunhar, de viva voz, o que esteve por detrás das soluções gráficas dos jornais da época. Toda esta conjuntura, quer de carácter associativo, quer ao nível das publicações específicas, permite-nos perceber o quão organizados e sobretudo briosos eram os tipógrafos dessa época.

O tipógrafo-compositor exercia funções múltiplas, desde a própria composição à impressão. Assegurava, pelo meio do processo, a revisão e o acabamento dos produtos impressos. "Segundo alguns autores, a meio do século passado, quando a maioria dos operários do ramo eram os compo-

107 DURÃO, 2002: 27.

sitores manuais, a 'classe dos tipógrafos' era, sem contestação, uma de entre as mais instruídas da sociedade"[108], diz Barreto. Daí surgir, com toda a propriedade, a expressão "Tipógrafos de Cartola".

Pelas relações profissionais que estabeleciam com distintas personalidades e pelo brio com que executavam as suas obras, os "Tipógrafos de Cartola" mereciam todo o respeito e admiração da sociedade civil. Não é por isso de estranhar que figuras com a dimensão intelectual de Teófilo Braga e Fernando Pessoa se tenham envolvido na "Arte Negra" e deixado por ela fascinar. "Fernando Pessoa [1888-1935] tinha apenas 19 anos e uma herança deixada pela avó Dionísia. Com esse pecúlio, (...) irá concretizar um sonho: ser proprietário de tipografia a vapor. Decorria o ano de 1907 [existe actualmente uma dúvida sobre se terá sido em 1907 ou 1909], quando o jovem Pessoa instala a sua casa impressora em Lisboa, na Rua da Conceição da Glória, nºs 38 a 40"[109]. Para o efeito, e depois de ver um anúncio num jornal, desloca-se a Portalegre para comprar o equipamento completo de uma tipografia a vapor. "O nome da tipografia entrou, também ele, para a iconografia mítica do poeta da *Ode Marítima*: Empresa Íbis – Typographica e Editora Officinas a Vapor"[110] como se pode observar, ao lado, na reprodução do logótipo.

Há casos ainda mais paradigmáticos: os dos tipógrafos que, devido à sua capacidade intelectual, se tornaram redactores. "Que eu me lembre, não houve jornalistas que passassem para a tipografia, mas houve imensos tipógrafos que foram parar à redacção. Inclusive em *O Comércio do Porto*, ao longo da sua história, existiram chefes de redacção que, antes, trabalhavam no jornal como tipógrafos"[111], assevera Costa Carvalho.

4.4 Os "Tipógrafos de Cartola"

Num pequeno texto de agradecimento, Manuel Pedro (Pai) evidencia o amplo patrocínio que as suas publicações tinham, designadamente através da participação de empresas gráficas e entidades afins (Sindicato) e do envolvimento de diferentes sectores de carácter cultural (professores e

108 Cit. por DURÃO, 2003: 28.

109 História das Artes Gráficas, Fernando Pessoa – Empresário Gráfico, *T&G*, nº 120, Julho de 2002, p. 25.



110 História das Artes Gráficas, Fernando Pessoa – Empresário Gráfico, *T&G*, nº 120, Julho de 2002, p. 25.

111 O livro "100 anos - 1854-1954 – de O Comércio do Porto", Porto, 1954: 25, no capítulo sobre "Chefes da Redacção", enuncia entre outros: "José Joaquim da Silva Bravo – Pertenceu ao quadro tipográfico do jornal; foi depois empregado da administração e, por último, chefe da redacção, dando provas de alto critério". Com um percurso semelhante, do quadro tipográfico para a chefia, a publicação revela-nos: "António da Silva Caldeira (...) Alberto Martins de Viterbo e Silva (...) e Alfredo Garcia Vieira". Estes cargos eram ocupados por outras figuras, destacadas, como, por exemplo "João Narciso do Cruzeiro Seixas (...) escritor fecundo. Fez quase todo o curso de engenharia na Academia Politécnica do Porto". Ou como nos refere a Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira (Volume 31, 1945: 730) "É, seguramente, a corporação dos tipógrafos a que tem dado maior número de jornalistas."

gente das letras). Além disso, os proprietários dos jornais (Seara Cardoso e Manuel Pinto de Azevedo Júnior) não só colaboravam activamente na impressão dos periódicos como partilhavam de toda a cultura e informação do mundo gráfico da época. Era, de resto, usual a sua presença em conferências internacionais sobre tipografia.

Esta cumplicidade entre empresas gráficas, sindicatos, intelectuais e proprietários dos jornais é bem patente neste panegírico: "Aos Excelentíssimos Senhores Alberto Meira, ilustre bibliográfico, Dr. Joaquim da Costa Carregal, activo Presidente do Grémio Nacional dos Industriais Gráficos (Secção do Porto), José dos Santos Lessa, distinto jornalista, Marques Abreu, esclarecido Professor, José Carlos da Silva, operoso Administrador da Empresa Nacional de Publicidade – Lisboa, F. Seara Cardoso, Manuel Pinto de Azevedo Júnior e Tomás Aquino, digníssimos directores dos jornais *O Comércio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro* e *O Gráfico*, respectivamente; José Maria Ferreira dos Santos Carvalho, preclaro Presidente do Sindicato Nacional dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos do Distrito do Porto, a suas Excelências os meus sinceros agradecimentos, pelos valiosos auxílios que me prestaram para a publicação deste singelo trabalho literário e biográfico[112]", escreveu Manuel Pedro (Pai). É neste ambiente laboral e com tais estados de alma que se projectam os jornais do Porto, desde o final do século XIX até ao primeiro quartel do século XX.

Será justo abrir um pequeno parêntese para homenagear todos aqueles que, não sendo tipógrafos ilustres e conhecidos, de alguma maneira contribuíram não só para engrandecer a actividade em si, tornando-a mais digna e briosa, como para elevar o campo das artes e das letras[113]. É deveras interessante atentar na passagem de tipógrafos a autores, da qual Manuel Pedro (Pai) é um exemplo paradigmático. Pela sua contribuição, colocamo-lo em primeiro lugar.

Manuel Pedro (Pai) trabalhou e publicou no Porto, no princípio do século XX. Oriundo de terras durienses, inicia a sua actividade profissional como aprendiz de tipógrafo, aos 9 anos de idade, numa pequena tipografia no centro do Porto. Ingressa posteriormente na Empresa Literária e

112 PEDRO, 1944: 79 (Manuel Pedro, Título: Ilustres Tipógrafos, 1944, Porto, Imprensa Moderna).

113 Será oportuno referir Rodrigo Álvares, conhecido pelo "Gutenberg português", que no final do século XV (1497) imprimiu, no Porto, "Evangelhos e Epístolas" e CANAVEIRA, 1994: 42: "As Constituições sinoidais de D. Diogo de Sousa" dos primeiros livros com gravuras editadas em Portugal. (Título do livro: "Origens da Imprensa em Portugal", Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981 de Artur Anselmo) ANSELMO, 1981: 209: "Rodrigues Álvares, o primeiro impressor português a assinar um trabalho tipográfico, intitula-se 'mestre', o que mostra ter feito uma aprendizagem prévia antes de ganhar o direito a usar esse qualificativo profissional. Por outro lado, não se esqueça, que o mestre era geralmente, nesta época, em Portugal, o próprio livreiro-editor, mesmo nos casos (e tantos eram) em que recorria a um patrocinador, também com direito a ver o seu nome impresso na subscrição do livro".

Tipográfica, também na cidade Invicta. Foi membro dos corpos directivos da Liga das Artes Gráficas do Porto, tendo contribuído, no início do século, para a implementação do regime das oito horas de trabalho e do descanso semanal. Trabalhou igualmente em Coimbra, onde produziu trabalhos artísticos de grande valor gráfico. Emigra para o Brasil e regressa para ingressar nas mais modernas tipografias. É autor de vários livros e conferências sobre a "divina arte negra". Em 1944 edita o livro *Tipógrafos Ilustres*, obra baseada numa conferência que realizou, em 24 de Fevereiro de 1943, no Sindicato Nacional dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos do Distrito do Porto.

Ainda no mesmo Sindicato, Manuel Pedro (Pai) proferiu uma série de conferências que revelam bem a preocupação e o estatuto profissional do ofício tipográfico, especificamente no Porto. Aliás, são bem conhecidas as suas intervenções públicas[114], as quais contribuíram, sem dúvida, para a instauração de uma cultura gráfica ímpar em Portugal. No capítulo editorial, há a destacar a publicação, em 1948, por Manuel Pedro (Pai) do livro *Dicionário Técnico do Tipógrafo* e, no ano seguinte, *O Guia Profissional do Tipógrafo*. Faleceu em 1956, com 67 anos de idade.

"Jornalista e mestre tipógrafo, de seu nome completo Anselmo Evaristo de Moraes Sarmento, nasceu em Aveiro em 1848, e morreu, no Buçaco, em 1990"[115] foi outro dos nomes grandes na História da Imprensa Periódica portuense. "Homem de letras, critico de arte, fundou e dirigiu a *Gazeta Literária do Porto*, *A Actualidade* e a *Ideia Nova*. Prestigiado cidadão do meio portuense, conviveu com grandes vultos da intelectualidade da época, como Antero de Quental, Teófilo Braga, Camilo Castelo Branco, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão e tantos outros. Desenvolveu interessante actividade como editor no estabelecimento da tipografia 'Imprensa Portuguesa', da qual foi proprietário"[116]. São inúmeras as referências que se encontram atribuídas à sua actividade. Júlio de Oliveira nos seus escritos[117] sobre o jornalismo do Porto, refere Anselmo de Morais, enquanto fundador do jornal *A Actualidade*: "O jornal contava já uns sete ou oito anos de existência, pois eu entrei aí por 1881 ou 1882, e o primeiro numero tinha aparecido em 1 de Fevereiro de 1874. Foi fundado por Anselmo Evaristo

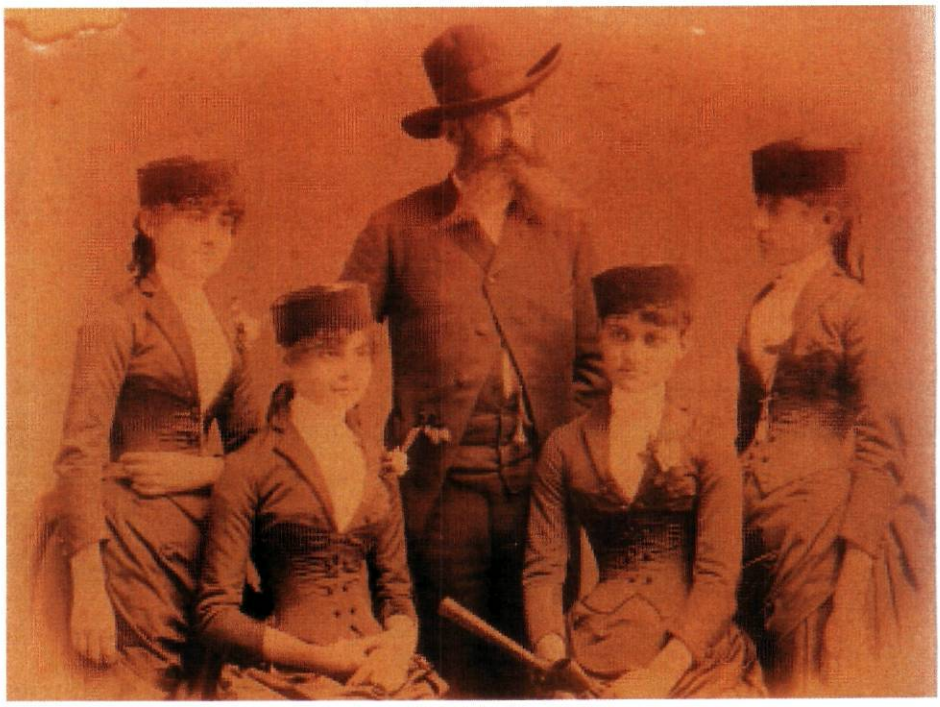
114 Entre as suas intervenções públicas, destacam-se as conferências intituladas "As especialidades técnicas na arte de imprimir e a educação profissional" (1943); "Gutenberg e arte na imprensa" (1945); "Os caracteres de imprensa e a tipografia científica" (1946); "Os burros dos tipógrafos – Os amores de Gutenberg – As artes gráficas" (1946); "Tipógrafos de ontem – Tipógrafos de hoje – Tipógrafos de amanhã?" (1949); "O escritor, o tipógrafo e o livro" (1951); "O Homem, a Mulher e a Criança, através dos tempos" (1952); "A arte no livro" (1953); "Correcção de provas tipográficas e as novas formas artísticas no livro e no jornal" (1954).

115 FERREIRA, 2004: III.

116 FERREIRA, 2004: III.

117 GOMES, 1925: 93.

de Moraes Sarmento, nome que não escrevo sem funda emoção, pois que se alguma vez lhe aturei passageiras irritabilidades, muitas, muitíssimas vezes, verifiquei a sua grande estima por mim". Júlio de Oliveira, refere ainda Teófilo Braga, enquanto "primeiro director e autor do título" apontando a Sarmento, enquanto director "qualidades excepcionalíssimas" não conhecendo "obstáculos, nem de dinheiro". Acrescenta ainda que o primor do projecto gráfico "batia o *record* de todos os jornaes". Referência também se pode observar no livro da Universidade do Porto[118] onde é referido



que "Anselmo de Morais era, uma figura muito conhecida. Pela sua generosidade e altruísmo, Anselmo de Morais cativava rapidamente" dando prova de que estávamos perante um tipógrafo ilustre.

Outro vulto grande da nossa História com pergaminhos na tipografia é Joaquim Teófilo Fernandes Braga, conforme nos relata Manuel Pedro, no seu livro "Tipógrafos Ilustres", estadista e escritor nascido a 24 de Fevereiro de 1843, em Ponta Delgada, na ilha de S. Miguel, Açores. Teófilo Braga conclui a licenciatura em Direito na Universidade de Coimbra, em 1867. Entretanto, participa na Questão Coimbrã (1865-66), fazendo parte da ala esquerda que tem Antero de Quental como líder. Destaca-se na luta contra

118 SANTOS, 1996: 250 Na legenda da foto que reproduzimos, refere "Anselmo de Morais e as suas quatro filhas: Aurélia, Laurinda e Guilhermina formaram-se em medicina; a Rita foi a primeira engenheira civil portuguesa [1896]. O filho Joaquim formou-se em direito."

a monarquia e bate-se pela implantação da República, sendo, de resto, um dos fundadores do Partido Republicano Português. Lidera durante onze meses o 1.º Governo Provisório da 1.ª República, até Setembro de 1911. Em Maio de 1915, substitui Manuel de Arriaga como Presidente da República, cargo que desempenha até 5 de Outubro desse ano.

"Aos 16 anos entusiasmando-se pelas letras, começou a colaborar no jornal *O Meteoro* [1858] e em *O Santelmo* [1859-60], formando assim o seu primeiro livro de versos *Folhas Verdes*", escreve Manuel Pedro (Pai). Passava os dias "na tipografia do jornal *A Ilha*" e é aí que aprende a arte tipográfica. Vai para Coimbra, em Abril de 1861, e "durante o seu curso de Direito, nas horas vagas, trabalhou como tipógrafo numa das oficinas de Coimbra"[119].

Concluída a licenciatura, passa a reger a cadeira de Literatura Moderna do Curso Superior de Letras. É então que edita um rol de publicações memoráveis. O escritor Ramalho Ortigão fala assim do político açoriano: "Simples, sóbrio, duro, com hábitos duma austeridade espartana, sabendo reduzir as suas necessidades a toda a restrição a que lhe reduzam os seus meios, vivendo no seu isolamento como Robinson na sua ilha, Teófilo Braga tem uma paixão, a paixão proselítica da ciência. Não publica um volume por semana pela razão única de que não há prelos em Portugal que acompanhem a velocidade vertiginosa da sua pena"[120].

"O seu primeiro livro, *Folhas Verdes*, foi composto tipograficamente por ele. Mas Teófilo Braga, também trabalhou como tipógrafo aqui, no Porto. Foi na antiga e desaparecida Tipografia de António José da Silva Teixeira, à Cancela Velha, onde o futuro Presidente da República Portuguesa levantou letras dos caixotins. Teófilo Braga tinha pela cidade invicta uma grande simpatia. Aqui viveu muito tempo; e aqui casou em segundas núpcias com uma senhora portuense"[121], diz Manuel Pedro (Pai) do segundo Presidente da República português, cuja morte surge aos 81 anos, em Lisboa, em 1924.

Manuel Pedro (Pai) salienta, ainda, enquanto referência da tipografia portuense, a família Costa Carregal. Desta linhagem destaca-se Joaquim da

119 PEDRO, 1944: 17.

120 Cit. por PEDRO, 1944: 17.

121 PEDRO, 1944: 17.

Costa Carregal[122], cidadão nascido a 2 de Março de 1873. Frequentou a Escola Industrial Infante D. Henrique e, depois, o Instituto Industrial e Comercial do Porto, onde concluiu o Curso Superior do Comércio, que hoje corresponde à licenciatura em Ciências Económicas e Financeiras[123].

"Mas para Costa Carregal só a Tipografia formava o seu ideal", garante Manuel Pedro (Pai), acrescentando que "além das suas brilhantes conferências realizadas no Porto e em diversas localidades do País, intituladas *Gutenberg e a Civilização* [1940]; *A evolução da Tipografia* [1941]; *A ilustração do Livro* [1942], todas elas já publicadas, escreveu mais o interessante livro *Notícia para a Bibliografia Antheriana* [1942], de especial apreço para o conhecimento do meio literário portuense"[124].

Costa Carregal foi dirigente do Grémio Nacional dos Industriais de Tipografia e Fotogravura e tinha nas suas relações pessoais artistas, médicos, juízes e professores. Na homenagem que lhe prestam aos 71 anos, existe uma referência ao seu falecido pai, também ele mestre, com o nome de Costa Carregal (Bisavô). Ambos "ficarão gravados, por toda a eternidade, em letras de ouro nas páginas da História da Tipografia Portuguesa"[125], diz Manuel Pedro (Pai).



Joaquim da Costa Carregal (Bisavô), nasceu no Porto em 6 de Janeiro de 1848 e "morre em 29 de Março de 1897".

Joaquim da Costa Carregal (Bisavô), considerado de igual forma, nasceu no Porto em 6 de Janeiro de 1848 e "morre em 29 de Março de 1897"[126], com 49 anos, sendo um dos gráficos mais importantes da época. Adquiriu a Imprensa Internacional e tornou-se industrial gráfico executando trabalhos de excepcionais qualidades. "As maravilhosas edições: *Atala*, de Chateaubriand; *D. Quixote*, de Miguel Cervantes, foram impressas por Costa Carregal, ainda operário, e que devem considerar-se como trabalho impecável e constituem verdadeiro monumento de Arte tipográfica portuense"[127].

Atente-se agora no rol de figuras eminentes da nossa cultura que passaram pelas suas oficinas, comprovando a consideração e o fascínio que a arte tipográfica granjeava na altura. Joaquim da Costa Carregal (Avô) "conviveu durante toda a sua vida com os homens mais ilustres daquela época. A sua tipografia que se tornou o templo de grandes homens de Portugal, constan-

122 Avô do actual Joaquim da Costa Carregal, com quem aferimos todos os dados relativos à família Costa Carregal. Para melhor compreensão, da genealogia, será usada a referência de parentesco, face ao actual Joaquim da Costa Carregal.

123 PEDRO, 1944: 17.

124 PEDRO, 1944: 17.

125 PEDRO, 1944: 17.

126 Revista *T&G*, número 134, de Novembro de 2003, páginas, 14-15, título da notícia: "Costa Carregal, Lda".

127 PEDRO, 1944: 52.

temente, era frequentada por Oliveira Martins, Antero de Quental, Rafael Bordalo Pinheiro, Ricardo Jorge, Júlio de Matos, Rocha Peixoto, Soares dos Reis, António Carneiro, Ciríaco Cardoso, Basílio Teles, Alexandre Braga, Joaquim de Vasconcelos, Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, José Sampaio (Bruno), Alves Mendes, Guerra Junqueiro, Júlio Gama, João Chagas, Alberto Pimentel, Marcos Guedes, Oliveira Alvarenga, etc, etc.."[128].

Nota curiosa: em 1889, Joaquim da Costa Carregal (Bisavô) envia à exposição de Paris trabalhos por si impressos[129]. O famoso tipógrafo Theodoro Goebel, de Stuttgart, referindo-se a esses trabalhos na publicação profissional *Journal fur Buch-druckerkunst* escreveu: "Costa Carregal, do Porto, mostrou-se um óptimo impressor de gravura em madeira"[130].

Joaquim da Costa Carregal (Bisavô) foi premiado nessa exposição com a medalha de ouro e, num testemunho no âmbito desta investigação, o seu bisneto, também ele Joaquim da Costa Carregal[131], revela um episódio interessante: "O meu bisavô só iria receber o prémio se fosse vestido com a mesma bata com o que o ganhou! Disseram-lhe que teria de se apresentar com traje de gala, ao que ele respondeu dizendo que não iria à cerimónia de entrega do referido prémio, porque não foi trajado dessa forma que o ganhou".

"Em 1865, Joaquim da Costa Carregal, o meu bisavô, com 17 anos, adquiriu a Imprensa Internacional, que passou a chamar-se Tipografia Ocidental. Foi a primeira a imprimir música com recurso a caracteres metálicos musicais e distinguiu-se pelo pioneirismo no trabalho com estereotipia". De referir ainda que "foi na sua tipografia que se imprimiu, em 1866, a 1ª edição dos 'Sonetos Completos' de Antero de Quental, obra ali revista pelo próprio autor, auxiliado pelo historiador Oliveira Martins e pelo poeta Luís de Magalhães."[132]

Resta dizer que o patriarca da família Costa Carregal (Bisavô) teve sete filhos, tendo deixado como seu continuador Joaquim da Costa Carregal (Avô), que aprendeu a arte tipográfica com o pai e escreveu algumas obras de divulgação da técnica gráfica. Foi, aliás, presidente do Grémio Nacional dos Industriais de Tipografia e Fotogravura[133].

128 PEDRO, 1944: 52.

129 Segundo a Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira (Volume 31, 1945: 730), "deu o Porto, por sua vez, um tipógrafo de renome: Joaquim da Costa Carregal, que inventou um processo de impressão a cores que se assemelhava à litografia, pelo que foi premiado na Exposição de Paris de 1899, havendo sido este artista, cumulativamente, um grande divulgador das artes gráficas".

130 Cit. por PEDRO, 1944: 54.

131 Nasceu a 9 de Outubro de 1946, no Porto, e é o actual co-proprietário da Gráfica Costa Carregal, com o seu irmão Hernâni da Costa Carregal, com instalações na Rua Monte da Estação, 380, no Porto.

132 *T&G*, número 134, de Novembro de 2003, páginas, 14, título da notícia: "Costa Carregal, Lda".

133 De referir o título da publicação "A Evolução da tipografia" editada do Grémio Nacional dos Industriais de Tipografia e Fotogravura, 1941, impresso nas oficinas gráficas Anuário, em Lisboa, dando conta da actividade de Joaquim da Costa Carregal (Avô) e as suas preocupações para com as questões técnicas e artísticas da arte negra.

Outro tipógrafo ilustre foi Pedro Venceslau de Brito Aranha (Lisboa, 1833-1914)[134]. Aos 16 anos, ingressou numa tipografia onde era aprendiz de composição manual, até chegar, mais tarde, aos quadros da Imprensa Nacional, algo muito cobiçado pelos profissionais da época. Começa a escrever, em 1852, no *Jornal do Centro Promotor dos Melhoramentos das Classes Laboriosas*, com um artigo sobre trabalhos da Associação Tipográfica Lisbonense. Abandona completamente a arte tipográfica em 1857, para se dedicar exclusivamente à escrita. Abraça a carreira do jornalismo. Escreve livros, peças de teatro, revê e traduz.

Brito Aranha era sempre convidado como escritor pela Imprensa Nacional, representando com esse estatuto a instituição em ocasiões especiais. Foi colaborador do jornal *O Futuro*, redactor principal do *Diário de Notícias* e correspondente do *Diário de Leiria* e de *O Comércio do Porto*, tendo, inclusivamente, estabelecido fortes laços de amizade com o director e proprietário deste matutino, Bento Carqueja.

Assinou, ainda, o livro *Memórias Históricas de Portugal,* e foi o continuador do *Dicionário Bibliográfico Português*, cuja publicação tinha sido suspensa devido ao falecimento do seu autor, Inocêncio Francisco da Silva. Publicou, então, quatro volumes do suplemento ao referido dicionário, uma obra monumental e de grande valor. O seu nome figura também como membro fundador da Sociedade de Geografia de Lisboa, da Associação Tipográfica Lisbonense e Artes Correlativas e da Associação dos Escritores e Jornalistas Portugueses.

O autor de *Sonetos Completos*, Antero Tarquínio Quental[135], também foi tipógrafo. Nasceu em Ponta Delgada, a 18 de Abril de 1842, e morreu, na mesma cidade, a 11 de Setembro de 1891. Vem para Lisboa frequentar o ensino secundário e ingressa mais tarde na Universidade em Coimbra. Segundo Manuel Pedro (Pai), "o autor dos *Sonetos Completos* também compôs à caixa como simples obreiro, longe de Portugal, em Paris. Afiança-o o Sr. Dr. Joaquim da Costa Carregal no seu precioso livro *Notícia para a Bibliografia Antheriana* e confirma-o o inteligente tipógrafo portuense Casimiro Augusto Morais, no seu opúsculo *Antero de Quental Tipógrafo-*

134 PEDRO, 1944: 32.

135 Segundo a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (Volume 31, 1945: 730), "Antero de Quental (...) não aperreado, como aquele, por prementes necessidades de ordem económica, mas por amor às artes gráficas e às ideias de renovação social de que foi adepto".

amador ou um profissional assalariado?"[136]. Fez aprendizagem de tipógrafo, na Imprensa Nacional, com o 'Mestre Tito da Silva' e "vestiu com honra e brio a blusa tradicional dos tipógrafos de tempos coevos; empunhou o componedor de madeira para compor originais manuscritos, tanto em Portugal como na formosa capital gaulesa"[137], conclui Manuel Pedro (Pai).

136 PEDRO, 1944: 40.
137 PEDRO, 1944: 40.
138 PEDRO, 1944: 46
139 PEDRO, 1944: 48.

Falecido em 1936, o tipógrafo portuense Manuel Ardions distinguiu-se não só na defesa da classe operária, como enquanto mestre da Tipografia do Reformatório de Vila do Conde, mais tarde Escola Salesiana. Este estabelecimento de ensino era, como agora se comprova uma vez mais, um viveiro de tipógrafos para o mercado de trabalho.

João Cardoso Dinis Júnior[138] nasceu a 16 de Agosto de 1847, no Porto, e morreu, na mesma cidade, a 3 de Março de 1916. Relacionou-se com Ramalho Ortigão e Eça de Queirós que chega a escrever o prefácio de uma obra sua, intitulada "Aguarelas". Instala a Tipografia Elzeveriana e edita obras de grande rigor tipográfico. Colabora mais tarde com os jornais do Porto, tendo-se igualmente distinguido na literatura e na poesia, numa época de nomes consagrados.

Manuel Maria Rodrigues nasce em 1847, em Valença, e com tenra idade escolar parte para o Porto, onde trabalha como tipógrafo. Ingressa nas oficinas de *O Comercio do Porto* como aprendiz, levantando letras dos caixotins. "Como era inteligente, senhor dum espírito cultíssimo, o Dr. Bento Carqueja, esse grande e inesquecível jornalista português, que não sabia ocultar no seu bondoso coração o merecimento dos tipógrafos, retira-o da caixa, fá-lo abandonar o componedor, e transcreve-o para a redacção"[139].

Manuel Maria Rodrigues acaba, aliás, por revelar aptidões literárias, tendo colaborado com revistas e jornais literários. Foi autor do romance *A Rosa do Adro*, entre outros, fazendo parte das opções literárias na época de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. Em 1880, integra os fundadores do Centro Artístico Portuense, assim como da Associação dos Jornalistas do Porto. Morre em 16 de Agosto de 1899.

Eduardo Coelho nasce, em Coimbra, a 23 de Abril de 1835, e morre, em Lisboa, a 14 de Maio de 1889. "Um dia, Eduardo Coelho desiste de continuar como operário tipógrafo, abandona definitivamente o componedor, e passa a viver exclusivamente do seu labor literário, como redactor de vários jornais"[140] e juntamente com Thomaz Quintino Antunes[141] inicia a publicação de *O Diário de Notícias*.

Tipógrafo português na viragem do século XIX para o século XX, Joaquim dos Anjos notabilizou-se enquanto revisor, compositor e tradutor. Foi, de resto, considerado um dos mais ilustres tipógrafos da época. E, à semelhança de muitos dos seus colegas, aventurou-se nas letras como poeta e prosador. Publicou, também, uma importante obra técnica, o *Manual do Tipógrafo* (1866). Faleceu em 1918, com 62 anos de idade.

Simão da Silva Guimarães fundou, em 1907, a oficina de gravuras fotomecânicas conhecida, nos dias de hoje, por Simão Guimarães, Filhos, Lda. Trata-se, sem dúvida, de uma das casas mais reputadas do País, neste tipo de trabalhos. O famoso gravador portuense faleceu em 1931 e, após a sua morte, a empresa passou a ser gerida pela viúva e pelos filhos com a denominação social Simão Guimarães, Sucessores. Só assumiu a actual designação em 1947.

O ilustre tipógrafo portuense Manuel Pedro (Filho) foi mestre na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, no Porto, e autor de diversos e importantes opúsculos, como o intitulado *Estudos sobre Técnica de Composição Tipográfica e Notas Tecnológicas sobre Composição Tipográfica: I – Deitados, II – Paginação, III – Fólios e Assinaturas*.

Libânio Venâncio da Silva nasceu a 29 de Outubro de 1854, em Lisboa. Aprendeu a arte na casa dos irmãos franceses Lallemant, tendo sido operário gráfico e depois industrial, com oficina na capital portuguesa. Foram seus sócios dois antigos operários da casa: o compositor Neto do Casal e o impressor José Sobral. De salientar que Imprensa Libânio da Silva era a tipografia preferida pelos políticos, artistas e professores que defendiam tese.

140 PEDRO, 1944: 37.

141 "Thomaz Quintino Antunes foi tipógrafo e chefe de oficina da 'Gazeta dos Tribunais'. Mais tarde tornar-se-ia proprietário da 'Tipografia Universal', uma grande casa gráfica onde se imprimia '*O Diário de Notícias*', lançado por Eduardo Coelho, também ex-tipógrafo. Os dois eram alias os proprietários do grande matutino da capital. A ascensão social de Thomaz Quintino Antunes foi tão grande que chegou a ostentar o título de conde de São Marçal" (CANAVEIRA, 1996: 161).

Para o estudo da actividade que exerceu com tanto desvelo, Libânio Venâncio da Silva escreveu o famoso *Manual do Tipógrafo*[142] que, ainda hoje, é considerado uma obra de referência em Portugal para quem se queira inteirar das técnicas da tipografia. Serviu, aliás, durante mais de cinco décadas para o ensino dos jovens aprendizes de tipografia. Falecido em 1916, Libânio da Silva foi, ainda, dirigente do Grémio dos Tipógrafos.

Lívio Joaquim de Meireles Rocha, iniciou a sua carreira profissional na Tipografia Rocha & Irmão Sucessor, em Setembro de 1939, tendo sido aprendiz de composição manual e de impressão tipográfica. Seguiu assim as pisadas do seu avô paterno e fundador da gráfica, em 13 de Abril de 1895, bem como do seu pai, António Rodrigues da Rocha, que sucedeu na direcção da empresa. Esta manteve-se ao longo dos anos como uma das mais bem equipadas do Norte do país, executando trabalhos de elevada qualidade gráfica.

Por último, um tipógrafo ilustre, que a esta instituição (FBAUP) diz respeito; Henrique António Guedes de Oliveira. Nasceu, em "24 de Janeiro de 1865, no lugar de Ingilde, freguesia de Campelo, concelho de Baião, e morreu, a 13 de Novembro de 1932, no lugar de Chão-Verde, em Rio Tinto, arredores do Porto"[143]. Entra, conforme consta no seu processo individual desta Faculdade, como aluno da Academia Portuense de Belas-Artes, em 7 de Outubro de 1879, mas, "no Porto, criaria alta reputação como jornalista e escritor dramático e, ainda, como artista plástico, tendo sido professor da Escola de Belas-Artes daquela cidade e, mais tarde, seu director,"[144] entre 21 de Maio de 1919 e 13 de Fevereiro de 1932.

142 Publicação editada pelo Grémio Nacional dos Industriais Gráficos, Lisboa, 1962, 2ª edição.

143 Segundo a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (Volume 12, 1945: 851), "começou muito novo a vida dos jornais, improvisando até rudimentares meios de impressão de pequenas gazetas de rapazes (...) Foi durante muito tempo um dos principais colaboradores da *Paródia*, de Rafael Bordalo Pinheiro (...) Escreveu muito para o teatro, onde obteve muitos triunfos (...), escreveu e acomodou várias operetas (...) Pertenceu, durante muitos anos, aos corpos gerentes da mencionada Associação dos Jornalistas e Homens de Letras (...) Durante 34 anos, foi colaborador e redactor de *O Primeiro de Janeiro* (...), foi, depois, artista notável, fundando a 'Fotografia Guedes' (...), fez parte da Comissão de Estética da Câmara Municipal do Pôrto e escreveu dois livros, intitulados: *Tauromaquia alegre* e *Jornal de um espectador*, de crónicas, publicadas antes em *O Primeiro de Janeiro*."

144 Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Volume 31, 1945: 730.

5. OS BASTIDORES DAS PRIMEIRAS PÁGINAS

5.1 Os tipógrafos

O objecto de estudo consubstanciado nas primeiras páginas dos três jornais portuenses constitui um referente visual vasto e que participa de muitas outras matérias afins e relevantes, como a evolução tecnológica da produção e impressão que suporta os jornais. Neste sentido, abarca desde a impressão folha a folha, em prelo manual de meados do século XIX até ao actualíssimo DTP[145]. Esta técnica consiste na transferência dos ficheiros informáticos elaborados na redacção do jornal directamente para a imposição das matrizes impressoras, que estão nas unidades gráficas de impressão, em espaço físico distinto e geograficamente distante um do outro.

145 Sigla inglesa que designa "direct from computer to the plate".

Igualmente pertinente como matéria de estudo é a que resulta da observação e respectiva utilização das tipografias em uso, ao longo do período contemplado no objecto de estudo. Pela sua pertinência e dimensão, estas

SINDICATO NACIONAL DOS TIPÓGRAFOS, LITÓGRAFOS E OFÍCIOS CORRELATIVOS DO DISTRITO DO PORTO

CARTEIRA PROFISSIONAL

Nome ANTÓNIO ADRIANO QUEIRÓS

Naturalidade Vimieiro

Nascido em 3/12/91 Freguesia Sé

Morada R. Bento Júnior, 62

Profissão Dactilógrafo

Habilitações Literárias 5º ano Liceal

Admitido em 17 de Abril de 1937

Sócio nº 4192

Visto do Instituto Nacional do Trabalho

Do Regulamento da Carteira Profissional.

Artigo 5º - A cada empregado é passada uma carteira profissional, pela qual se identifica perante as autoridades e as entidades patronais, e na qual são registadas as condições do seu contrato de trabalho.

Artigo 6º - A carteira é passada pelo Sindicato Nacional, pela Federação ou pelo Grémio a que pertença a profissão principal do empregado, ou pelo Sindicato Nacional dos Empregados de Escritório, Caixeiros e Anexos, quando o empregado não pertença a qualquer daquelas organizações.

Artigo 7º - Para obter a carteira profissional, o empregado deve apresentar documento de identidade, certificado de registo criminal e atestado de residência.

Artigo 8º - A carteira profissional é pessoal e intransmissível, não podendo ser passada a mais de um empregado.

Artigo 9º - Nenhum empregado pode ser admitido ao serviço sem lhe ser apresentada a carteira profissional, devendo a entidade patronal, no prazo de três dias úteis, anotar nela a admissão, sob pena de multa.

Artigo 10º - A carteira profissional deve conter a data da admissão, a categoria profissional e a remuneração do empregado, bem como a data da sua saída e o motivo por que cessou o contrato.

Artigo 11º - Nenhuma entidade patronal pode fazer na carteira profissional qualquer registo desabonatório para o empregado, sob pena de multa.

Artigo 12º - Quando o empregado mudar de entidade patronal, deve exigir que lhe seja passada pela entidade patronal que o despede a carteira profissional, com as anotações referidas no artigo 10º.

Artigo 13º - Quando o empregado mudar de residência, deve comunicar a sua nova morada à entidade patronal, dentro de oito dias, sob pena de multa.

Artigo 14º - A carteira profissional deve ser entregue ao empregado logo que ele a solicite, dentro das vinte e quatro horas seguintes ao momento em que for despedido ou em que se despedir, sob pena de multa.

Artigo 15º - Em caso de perda ou extravio da carteira profissional, o empregado deve participar o facto à entidade que a passou, a fim de lhe ser passada segunda via.

Artigo 16º - Em caso de falência ou encerramento de estabelecimento, a carteira profissional deve ser entregue ao empregado, sob pena de multa.

Artigo 17º - Quando o empregado for despedido ou se despedir, a entidade patronal deve entregar-lhe a carteira profissional, com as anotações referidas no artigo 10º, dentro das vinte e quatro horas seguintes ao momento em que for despedido ou em que se despedir, sob pena de multa.

Artigo 18º - Quando o empregado for despedido ou se despedir, a entidade patronal deve entregar-lhe a carteira profissional, com as anotações referidas no artigo 10º, dentro das vinte e quatro horas seguintes ao momento em que for despedido ou em que se despedir, sob pena de multa.

HUMAR AO SERVIÇO DAS QUAIS TIVE DESEMPENHO A ACTIVIDADE PROFISSIONAL

Início em profissão / /19

Patrão ou Firma

Data de admissão / /

Data de saída / /

Categoria Salário $

Assinatura do Industrial

Nome ou Firma

Data de admissão / /

Data de saída / /

Categoria Salário $

Assinatura do Industrial

AVERBAMENTOS

Iniciou a aprendizagem em encadernação profissional em 30/5/965, na Oficina Tipográfica, Porto, 25/10/907

O Director

AVERBAMENTOS

Rua comercializa a OFICINA DE LE, encadernação de cores etc. realizou em 1966.

Porto, 22/[illegible]/70

O Director

questões merecem uma investigação exaustiva e autónoma em relação à presente investigação.

Existem, contudo, outras matérias que faz sentido serem aqui afloradas. Daí que, de acordo com a sua pertinência, os assuntos referentes à natureza e acção da actividade tipográfica nos jornais sejam introduzidos no estudo. A abordagem a esta temática centra-se nas questões da aprendizagem, da evolução na carreira, da gíria laboral, das preocupações profissionais e das publicações especializadas do sector. Todo um conjunto de assuntos que consideramos satélites mas, ainda assim, relevantes para a conclusão da investigação.

Nos jornais, a prática profissional dos tipógrafos e ofícios correlativos assenta, integralmente, em mão-de-obra com experiência feita no quotidiano laboral. Não existem vínculos a correntes ou estilos artísticos fundamentados. Bem pelo contrário, decorre sempre sobre uma forte pressão sociotecnológica[146].

Estamos convictos de que os homens que elaboraram, durante dezenas e dezenas de anos, milhares e milhares de páginas de jornal, não sofreram quaisquer influências estéticas provenientes de outras áreas ou realidades. Os tipógrafos portugueses – cujo ensino se debruçava sobre a aprendizagem prática e tecnológica – desenvolveram a sua actividade nos jornais de forma empírica e emocional, uma vez que a sua acção era sustentada pela experiência acumulada, pelo brio profissional e pela devoção à "arte negra".

Com este pano de fundo, é curial apresentarmos o testemunho de António Guerra, do qual se apresenta a carteira profissional na página ao lado. O antigo tipógrafo de *O Primeiro de Janeiro* diz que "foram tempos maravilhosos, onde cada um 'punha' os seus ensinamentos e os ensinamentos que foi recebendo".

Já Susana Durão considera que, "nos últimos séculos os tipógrafos foram os grandes responsáveis pela difusão da palavra impressa, uma vez que lhes incumbia padronizar os documentos do quotidiano, documentos esses que continham palavra escrita e imagem. Nas sociedades letradas contemporâ-

146 TENGARRINHA, 1965: 209. Este autor dá-nos conta desta realidade: "Tanto nos jornais como nas 'casas de obras', os tipógrafos trabalhavam entre dez e doze horas em péssimas condições, para ganhar um salário de miséria, obtido em regime de empreitada: pagava-se por linha composta manualmente no componedor, embora esta pudesse ter mais ou menos letras, conforme o corpo utilizado". Tecnologicamente a técnica era em si mesmo violentíssima, não só por trabalhar com materiais tóxicos, trabalhavam de pé, suportando artefactos pesados. Estas questões já vinham de trás conforme nos diz Canaveira: "Eram péssimas as condições em que se encontravam instaladas a maioria das tipografias, não obedecendo às regras mínimas de hygiene e segurança no trabalho. E estas condições de trabalho persistiram, mesmo mais tarde, numa época que se considera de desenvolvimento da tipografia portuguesa dada a sua crescente mecanização, pois em 1881 o relatório da subcomissão distrital do Porto, redigido por Oliveira Martins, para o inquérito industrial desse ano, afirmava acerca das 33 tipografias da cidade do Porto: 'As oficinas, salvo raras excepções, são infectas e algumas do pior género que a pequena indústria portuense oferece neste ponto de vista" (CANAVEIRA, 1996: 163).

147 DURÃO, 2002: 24.

neas, quase tudo passa por esse trabalho de normalização de jornais, livros, revistas, mas também por toda a panóplia de documentos que se arreigam na vida urbana e comercial, cuja teimosa presença remete para uma dimensão de quase invisibilidade social: são eles chamados, na gíria profissional dos tipógrafos, os trabalhos comerciais"[147]. As testemunhas que tivemos a oportunidade de ouvir, ao longo destes anos de investigação, foram, aliás, unânimes no reconhecimento de que não existia uma escola de tipógrafos.

A prática profissional decorria, todavia, com regras bem definidas e segundo o Método de Berliz. Na opinião de Luís Humberto, director do Museu Nacional da Imprensa, "o brio e a destreza do tipógrafo eram factores de selecção para quem elaborava a primeira página, mas era, também, um processo de 'encher chouriços', visto que os últimos parágrafos, não havendo espaço, eram cortados. Havia um tipógrafo com certo jeito que ia orientando os colegas. As indicações eram feitas por pré-maquetas bastante toscas".

Entre os testemunhos recolhidos, não há referências à entrada de jovens aprendizes nos jornais como uma via comum de acesso a esse mundo ou de jovens que tenham feito a sua formação nas oficinas dos próprios diários do objecto de estudo, conforme nos relata Costa Carvalho: "Há, talvez, contradições, ou melhor, desencontros de memórias. Entre esta ou aquela lembrança – por vezes vaga ideia – poderá acontecer o risco de se cair em enunciados de inferências que levem a pensar numa verdade 'ratada'. Penso que não é objecto desta investigação ir ao fundo de uma questão que interessará muito, e particularmente, a um historiador da Imprensa em Portugal, porque, se os testemunhos aqui depositados levantarem dúvidas, o importante será vê-los na importância das vias que abrem para um vasto campo de investigação. Tal como na simples notícia, há sempre que atender a dois elementos subjectivos: o ponto de vista do redactor [neste caso, o sujeito rememoro] e o do receptor, cada um dos quais, como bem disse Domenico de Gregório, 'aceitando uma certa deformação da realidade [Emmanuel Kant diria: 'A realidade nouménica', isto é, aquela que a mente do homem pelas suas limitações não chega a perceber], dada a impossibilidade de furtar-se aos limites impostos pela mãe natureza à mente humana.' A cada um a sua verdade; cada um é cada qual. Alguns dos testemunhos talvez devam ser vis-

tos como uma onda morta que por nós foi agitada e atirada à praia, revolta e envolta em muita areia. Talvez não seja descabido ver as lembranças como uma página de chumbo que se tira da rama, para dar lugar a uma outra. E tal como acontecia no tempo da tipografia quente, tudo se recuperava: *o material branco, as faias, os cantos, as lâminas, os fios, as meias-canas, os bigodes, os pontos, os calços...* cada um destes elementos, de *per si*, não eram a página, mas esta, sem eles, não podia ser montada. Eis por que também nenhuma das lembranças, esbatidas pela força do tempo e pela debilidade da mente humana, deve ser vista como despicienda." Como escreveu o jornalista Júlio d'Oliveira, em *Jornalistas do Porto e a sua Associação*[148], "é que quarenta anos de vida activa em jornal, com excessos de trabalho mental e material que as circunstâncias profissionais exigem e as necessidades de viver aumentaram ainda por vezes incomportavelmente, queimam a mais forte memória e embaciam e embotam até, de certo modo, a inteligência."

148 GOMES, 1925: 67.

Continuando um testemunho de Costa Carvalho este diz-nos que "Certo que os latinos diziam: *in medio stat virtus*. E por que não também a virtude *in extremis*, quando se sabe que, por vezes, os extremos se tocam?" De referir que dos três jornais em causa apenas o *Jornal de Notícias* já não tinha casa de obras nos anos 60, daí que a contratação de mão-de-obra fosse feita no mercado de trabalho, privilegiando-se os tipógrafos experientes.

"A denominação casa de obras digamos que se opunha à de oficinas, como o *opus* latino ao *labor*: o *opus,* dado a artes, o *labor* ao *physique de l'emploi*. A obra tanto poderia tratar-se de simples impressos, facturas, papel e sobrescritos timbrados, agendas, cartazes, brochuras ou prospectos, como trabalhos gráficos artísticos de luxo. Nas oficinas, o 'ensacar' diário do jornal, tudo feito à pressão e com muita improvisação, numa luta arrasadora contra o tempo" como refere Costa Carvalho, "as Oficinas de S. José, a Escola Infante D. Henrique ou a Escola de Soares dos Reis – apesar de serem a origem [de muitos tipógrafos], onde se destaca o Mestre Manuel Pedro – não têm significado para justificar a constituição de uma escola de tipógrafos, com esta ou outra característica. Os que frequentavam essas escolas iam para lá como catraios e eram aproveitados, na sua grande maioria, por quem tinha casas de obra ou tipografias.

149 DURÃO, 2003: 88.

Os jornais tinham um ritmo de trabalho que era a *200 ou 300 à hora*, enquanto o tipógrafo que estava na casa de obra podia fazer a impressão desta maneira, ou daquela, porque o cliente esperava mais dois dias ou três, se fosse preciso, para que saísse bem. Nos jornais, a aprendizagem – entenda-se enquadramento nos hábitos da casa – era feita no local de trabalho, a aprendizagem *era o fazer*. Não era ver como é que se faz, *era fazer*. Obviamente, queriam pessoas com o 'traquejo' dos jornais, se possível vindas de outro jornal. Mas nunca que fossem para lá aprender, tipo estágio".

O Comércio do Porto e *O Primeiro de Janeiro* possuíam casa de obras, por isso era normal que os jovens aprendizes entrassem por essa via. Aliás, a entrada nas oficinas, ou se dava na fase da serventes (trabalho indiferenciado), ou directamente pela fase de aprendizagem de uma das especialidades. A aprendizagem era lenta, em esforço. Daí existir a diferenciação de tipógrafo de caixa-alta – tipógrafo "feito" que trabalhava com as maiúsculas, colocadas nas gavetas cimeiras da caixa, algo que funcionava como uma espécie de diploma, de estatuto – e tipógrafo de caixa-baixa – o que significa ter que "dobrar a espinha" vezes sem conta, carregar com as gavetas pesadas, com os corpos mais pequenos e difíceis. Estes últimos tipógrafos cumpriam uma carga horária extensa e só com muitos anos de tarimba é que progrediam.

"Na tipografia, o peso da aprendizagem dita informal é grande, como noutros contextos de ofício e de indústria qualificada, por lhes faltar uma fase prévia de formação e preparação para a prática, assentando antes em experiências acumuladas, umas claras outra difusas, distribuídas pelas diversas trajectórias dos sujeitos. Mas informalidade não é sinónimo de arbitrariedade e/ou não-sistematicidade. É possível detectar uma grelha de sentidos que surge a organizar as práticas e que ganha forma num modelo cultural. Trata-se do modelo da oficina-escola, a instância socializante"[149], diz Susana Durão.

A mesma autora afirma que "a aprendizagem de tipo progressivo implica a impregnação lenta do ofício, a transmissão de um gosto e de uma certa sensibilidade. Inculcação progressiva [desde tenra idade nas oficinas, em geral, sem questionamento prévio da orientação das carreiras por parte

dos sujeitos]. Nas oficinas, é suposto que os aprendizes comecem, desde cedo, a desenvolver o gosto pela arte"[150].

150 DURÃO, 2003: 99.

Costa Carvalho testemunha, inclusivamente, uma situação bem esclarecedora em relação à formação destes operários. "No século XIX, e mesmo nos inícios do século XX, havia tipógrafos que, pode dizer-se, eram analfabetos, mas que, ainda assim, compunham pela confrontação caligrafia-tipografia. Tinham o tacto e a visão extraordinariamente desenvolvidos. Mas, atenção: analfabetos cultos, se assim é permitido dizê-lo, com grande saber oral, dado que frequentavam as tertúlias literárias dos cafés. Era da tradição os intelectuais e os jornalistas terem mesas 'marcadas', nos cafés e nos restaurantes. Nem todos se davam com todos e daí formarem corrilhos uns à parte de outros. Concorriam no saber e nas audiências. E os tipógrafos, e não só, colocavam-se nas mesas circundantes, para absorverem conhecimentos, de oitiva é certo, em tais universidades abertas, como hoje lhes chamaríamos."

Dos inúmeros testemunhos recolhidos, quer num almoço de tipógrafos do "*Janeiro*", quer em entrevistas individuais, seleccionamos dois ou três casos que retratam a realidade laboral dos tipógrafos, nos três jornais que consubstanciam o objecto de estudo.

Ernesto António Marques Gonçalves da Silva nasceu a 21 de Julho de 1947 e ingressou em *O Comércio do Porto* com apenas 17 ou 18 anos. "Fui educado no Colégio dos Órfãos mas, como a instituição não tinha autonomia para fazer exames, fui à Soares dos Reis", contou-nos. Hoje é coordenador sindical do SINCELPAGRAFI, sendo de destacar a sua activa colaboração na reconstituição da história das associações laborais e respectivas publicações. Recorda-se da existência de cursos de compositores tipógrafos na Escola Infante D. Henrique no Porto (embora esta instituição estivesse mais ligada à mecânica), na Escola Teixeira Lopes, em Vila Nova de Gaia, e na Escola de Santa Clara, em Vila do Conde, que pertencia aos Salesianos. "Os tipógrafos tinham formação, uns da escola e outros fruto da experiência", assegura Ernesto Gonçalves.

José Fernando Teixeira da Silva iniciou os seus estudos em 1951, na Escola Industrial Infante D. Henrique, concluindo a sua formação na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis (curso de Artes Gráficas), em 1957. Nesse mesmo ano, obteve a carteira profissional de compositor mecânico. Descreve-se como "um amante da profissão, vindo do berço da arte gráfica". Passou pela composição manual e mecânica, tendo-se "integrado com relativa facilidade, porque estudou a fundo, a fotocomposição" – sistema que apelidou de "milagre".

A formação dos tipógrafos realizada no interior dos jornais conhecia diversas fases, segundo José Teixeira da Silva. No primeiro ano de trabalho, os aprendizes "eram catraios de 11 ou 12 anos, que pouco mais faziam do que andar com a vassoura nas mãos". Iam depois subindo até à categoria de aprendiz de 5.º ano, altura em que, já adolescentes, solicitavam ao Sindicato dos Tipógrafos a carteira de auxiliar. Com mais dois ou três anos de experiência, e através de um novo pedido à entidade sindical, atingiam o grau máximo da carreira: oficial de compositor manual. Existia, ainda, uma categoria de oficial de compositor mecânico que, na gíria, deu origem ao nome de linotipista. De referir, a propósito, que só ia para linotipista quem já fosse compositor manual. De resto, ninguém integrava o corpo tipográfico dos jornais sem ser encartado como oficial manual ou mecânico.

José Teixeira da Silva entrou para *O Comércio do Porto* em 1960, transitando, apenas nove meses depois, para *O Primeiro de Janeiro*. É no diário dirigido por Manuel Pinto de Azevedo Júnior que conhece e trabalha com Rafael Silva, uma figura de referência na tipografia portuense. Ainda do tempo do "chumbo", José Teixeira da Silva era um homem de muita habilidade e que passava as tardes a desenhar páginas. Reformou-se em 1990, já na fase de declínio do "*Janeiro*".

Joaquim Fernandes da Cruz nasceu a 15 de Agosto de 1935. Frequentou o ensino básico até ao 4º ano, e ingressou na casa de obras de *O Primeiro de Janeiro*, em 5 de Dezembro de 1949. Quase dez anos depois, em 1958, transita para a tipografia do jornal, assumindo o turno da noite como

linotipista. No início da década de 80 passa a fotocompositor, acabando por se reformar só em 1991.

Na opinião deste antigo tipógrafo, os três jornais diários não apresentavam grandes diferenças gráficas e editoriais. Admite, no entanto, que, nos anos 60, *O Primeiro de Janeiro,* atingiu o seu apogeu e, nesse sentido, sobressaiu mais do que os seus congéneres. Numa curiosa análise, disse-nos que o *'Janeiro'* "era um jornal republicano e que ocupava o espaço que é hoje o do *Público*. Tinha uma última página muito particular, dado que fazia eco dos jornais [ingleses] *Guardian* e *Sun*. A intenção era que os leitores ficassem com uma dupla leitura".

Segundo Joaquim Fernandes da Cruz, os tipógrafos chegavam aos jornais idos do Colégio dos Órfãos, do Colégio de Nova Sintra, do Colégio dos Salesianos, do Colégio Santa Clara (Vila do Conde) e das Oficinas de S. José.

Nascido em Famalicão a 7 de Maio de 1938, Alberto Costa completou o ensino básico na sua terra natal. Com a abertura da Escola Comercial famalicense, frequenta o respectivo curso até ao 3.º ano. Começa a trabalhar na tipografia dos seus vizinhos, com 14 ou 15 anos, até que, em 1959, vai para o serviço militar, no Porto. Cumprido o dever cívico, integra uma gráfica do Carvalhido, na capital nortenha, onde aprendeu a trabalhar com a Intertype. Na altura, trabalhava-se de pé, com as matrizes dispostas em "guarda-chuva".

Alberto Costa[151] entra para a casa de obras de *O Primeiro de Janeiro* em 1964, já em Santa Catarina. Foi aí que, nas suas palavras, "fez desenvolvimento". Só depois seria recrutado por um jornal, ficando ligado ao *Norte Desportivo,* durante dois anos. Refere com gosto os seus antigos colegas que, a título de homenagem, aqui incluímos: "Entrou comigo o Álvaro Catão. Já lá havia compositores como o António Nogueira Cardoso, o 'Pima', jogador de basquetebol e de andebol de 11, Adelino Ribeiro, Armando Sá, José Teixeira e José Morais", além dos "conceituados Manuel Pinho, António Pinho, José Alves, José Nunes, José Pereira, Manuel Felizardo, José Cardoso, Joaquim Cruz, Artur Vieira, Adelino

151 Alberto Costa descreve-nos como decorriam as provas de avaliação: "Já lá vão quase 42 anos. A memória sobre certos detalhes já não me ajuda. O exame feito na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis foi no final do curso (5.º Ano Industrial). Composto por uma prova de Tecnologia (a disciplina teórica de todo o curso) e uma prova prática durante uma semana (penso que 3 horas por dia). Os trabalhos iam desde a feitura de facturas, recibos, composição de texto, distribuição dos caracteres na caixa, capa de livro, contracapa, frontispício, paginação e todos os trabalhos que na altura a oficina da escola, que era dirigida por um António Pedro familiar do famoso Manuel Pedro. Por aquilo que me apercebi na altura, a pessoa em causa guardava estes trabalhos para serem feitos pelos futuros tipógrafos (todos eles já com uma tarimba de 5 anos na profissão e quase profissionais). Nos anos anteriores (ou seja do 1.º ao 4.º ano) os exames eram feitos no Colégio nos mesmos moldes, no final de cada trimestre, pois a disciplina de Tecnologia fazia parte do curso e como das mais importantes."

Rodrigues" – todos eles tipógrafos anónimos "debaixo da alçada do Rafael Silva".

Segundo Alberto Costa, que em 1966 ingressou no *Norte Desportivo,* "na casa de obras faziam-se muitos livros, assim como trabalhos para as empresas do grupo Pinto de Azevedo". Contou-nos, ainda, que os tipógrafos vinham quase todos com o ensino básico das escolas Colégio dos Órfãos e Oficinas de S. José.

O repórter-fotográfico Ricardo Pereira é incluído neste capítulo, porque representa a componente imagem dos jornais, dando corpo à ideia de que a actividade gráfica decorria em ofícios correlativos. Por outro lado, configura um caso típico nos jornais: a prevalência de laços familiares entre trabalhadores dos mesmos sectores. Este fenómeno atravessa, aliás, toda a estrutura orgânica da imprensa, desde a administração – a família Bento Carqueja/Seara Cardoso, em *O Comércio do Porto,* a família Pacheco/Miranda, no *Jornal de Notícias,* ou a família *Pinto de Azevedo,* no "*Janeiro*", por exemplo – até ao mais simples colaborador.

Isto mesmo foi-nos relatado por Costa Carvalho: "Os jornais eram empresas fetofílicas[152]. Nos 60, quando entrei para o *JN*, existiam dois grandes clãs: os Seixas, cujo patriarca era serralheiro, englobavam o Gastão Seixas, pintor formado pelas Belas-Artes, Hamilton Seixas, repórter-fotográfico, mais outro Seixas que era mecânico, um outro da fotomecânica... O outro clã era o dos Marques, que dominava nos sectores da Tipografia e dos Transportes".

Mas voltando a José Ricardo Guedes Pereira, repórter-fotográfico nascido em Agosto de 1938, e que ingressa em *O Comércio do Porto* justamente por causa da relação do jornal com a sua família. "Entro pelo sector da encadernação da casa de obras, com 13 anos, embora a admissão só fosse possível aos 14. Já lá tinha a trabalhar um irmão, o meu pai que também era repórter-fotográfico, assim como o meu avô. Ingresso, posteriormente, na secção da gravura, com o chefe Domingos Alexandrino", contou-

152 Em antropologia, o termo fetofílico é utilizado para descrever uma sociedade cujos membros tratam um recém-nascido com ternura, procurando reproduzir as condições a que ele se habituou no útero da mãe.

-nos Ricardo Pereira, cujo irmão era director de produção, fazendo por isso a ponte entre os chefes de redacção e a tipografia.

Segundo Ricardo Pereira, "não havia ninguém a trabalhar n'*O Comércio do Porto* que não tivesse passado nas oficinas gráficas. Eram como um liceu de passagem para a faculdade. Ninguém passava para o jornal sem mostrar provas como tipógrafo de qualidade. Toda a 'malta' que saía das oficinas gráficas tinha que passar pela Escola do Infante. O Seara Cardoso dispensava os colaboradores para fazer os exames".

Para Ricardo Pereira, "*O Comércio do Porto* tinha uma das melhores oficinas gráficas, fazendo muito trabalho para o estrangeiro e tendo ganho vários prémios". Acrescenta, aliás, que "o potencial do '*Comércio*', a razão da grande história, começa pela casa de obras. As Oficinas Gráficas de *O Comércio do Porto* tinham o jornal, tinham o *Lavrador*, com uma saída incrível".

O repórter-fotográfico salienta, ainda, que *O Comércio do Porto* "era o único jornal que tinha a edição da manhã. O jornal regista a edição da manhã, com a aplicação da bola vermelha no cabeçalho, pressupondo a ideia de se fazer uma edição da tarde. Era o único que podia editar uma segunda edição, à tarde, e acho que o Costa Carvalho o chegou a fazer".

Costa Carvalho confirmou: "Foi aquando do desastre de Cavez, em finais de Dezembro de 1981. Por causa dessa edição vespertina, a Administração do jornal apresentou-me a conta do papel... A reportagem fotográfica de Ricardo Pereira foi simplesmente espantosa, a despeito do macabro da situação. Lidei com muitos repórteres-fotográficos, como, por exemplo, Platão Mendes, José Mesquita, Francisco Viana, Viseu Caldeira, Ferrari, Bruno Neves, Henrique Moreira, Pereira de Sousa, Ochoa, Álvaro Macedo, Américo Diégues, Marco, Hamilton Seixas, António Fernandes, Timóteo (pai e filho), e até com o Herman Vitorino (o sempre lembrado 'Tio Herman'), mas, para mim, como o Ricardo Pereira não havia outro como ele na reportagem-fotográfica, em toda a imprensa portuguesa. Aliava à sensibilidade jornalística a competência

técnica. Até eticamente falando, Ricardo Pereira foi superior nessa reportagem de Cavez, pois tratava-se de um caso com muitos mortos, num aluimento de terras."

Mas, voltando a Ricardo Pereira: "Em 1975/76, fui para o '*Janeiro*', a convite de Freitas Cruz, e encontrei lá Costa Carvalho". Esteve dez meses no jornal, período durante o qual se "fizeram coisas muito bonitas, muito originais". O seu caso "confirma a transferência de operários especializados entre os três títulos", admite. Sobre o abandono de *O Comércio do Porto* diz que "Manuel Filipe Seara Cardoso, filho mais velho de Seara Cardoso, um homem muito austero, não gostava nada destas saídas para outros jornais".

Curiosamente, observa que "o lugar de director era vitalício. Não mudava! Só se acontecesse uma coisa muito grave. Se não, o mais comum era reformar-se como director", afirma Ricardo Pereira.

Refere a figura do Xavier da Gravura. "Era *anarco-populista*. Uma personalidade incrível e interessante, porque percorreu os três trajectos do tratamento da imagem em termos tecnológicos. A fotografia-gravura para o jornal, no tempo em que se sensibilizava as chapas de vidro – era eu ainda rapaz. A fase das películas, os fotolitos. A terceira fase, já é em suporte informático".

Outra personalidade que Ricardo Pereira refere é Abel Achando. "Era linotipista, esperto, lia muito. Foi Presidente do Sindicato dos Gráficos. Aliás, eu fui secretário dele. Depois saiu e eu assumi a presidência."

Como se depreende desta abordagem e, sobretudo, pelos exemplos atrás referidos, apercebemo-nos de uma massa laboral qualificada, que provém das escolas de formação profissional ou, então, é formada nas próprias oficinas gráficas do jornal: as chamadas casas de obras. Durante o dia, estas estruturas gráficas realizavam encomendas para terceiros, como facturas, impressos e livros. Também há registos de trabalhos de tipografia para adiantar o serviço da noite, nomeadamente páginas de publicidade, onde a criatividade ainda era mais necessária e sobretudo reconhecida. O

Jornal de Notícias era o único periódico que, tendo tipografia instalada, não possuía, no entanto, a casa de obras a funcionar, embora, a partir de 1964/65, passasse a haver um turno de dia reforçado, sob a chefia de Tomé Sequeira, para a produção dos suplementos, páginas especiais, composição das 'sobras' e do original redigido de dia pela Secretaria da Redacção, além de jornais regionais e desportivos. Aos domingos, com o desenvolvimento da secção desportiva, competia também a este núcleo a composição e paginação dum 2.º caderno do jornal, todo ele com as actividades desportivas da manhã.

Os tipógrafos habitavam geralmente espaços laborais muito específicos. Isto porque a tecnologia que suportava a produção de um jornal era equivalente ao conceito de hoje que temos da indústria pesada. Para se ter uma ideia, as matrizes eram feitas em chumbo ou com ligas onde o chumbo estava presente. Como nos diz Costa Carvalho, "na primeira metade da década do século XX ainda era tudo impressão manual, através de prelo. A composição manual vai, de resto, até 1930. No turno do dia, [a tipografia] funcionava como casa de obras e, no turno da noite, era só para o jornal."

A famosíssima Koenig & Bauer entrou para o *Jornal de Notícias* em 1934, conforme nos confirma Costa Carvalho. "É o ano do meu nascimento. Escrevi um 'Bom-dia' de homenagem à velha senhora, como eu lhe chamava, julgando-me, estultamente, mais novo do que ela. A Koenig & Bauer de *O Primeiro de Janeiro* era de 1937 e, em 1987, ainda lá estava, embora 'reformada'! Mesmo com 50 anos, imprimia tricromias que era um gosto vê-las!". Diga-se que os três jornais do Porto acabaram todos por adquirir, para o seu parque gráfico, rotativas do referido fornecedor alemão.

Curiosamente, nas oficinas do jornal inglês *The Times* o dia de glória para a primeira Koenig & Bauer, então, semi-rotativa, chega na tarde de 28 de Novembro de 1814. A máquina então adquirida imprimia centenas de folhas do jornal com uma rapidez incrível. Chegava a imprimir cerca de 1100 exemplares por hora, o que origina a primeira greve de tipógrafos, precisamente no *The Times*. Tudo era até então feito em composição manual, com a impressão em sistema de prelo.[153]

153 Segundo Canaveira, "a edição de 29 de Novembro de 1814 do *The Times* relata esta imensa novidade: "O nosso jornal de hoje apresenta ao público o resultado prático do maior melhoramento experimentado pela arte tipográfica desde a sua invenção. O leitor deste texto tem nas suas mãos um dos muitos milhares de exemplares impressos durante a noite passada por meio de um aparelho mecânico. Foi inventado e implantado um sistema mecânico, o qual parece ter vida própria, que não só liberta o homem de todos os trabalhos de impressão difíceis, como ultrapassa de longe quaisquer capacidades humanas, no que concerne a um funcionamento rápido e seguro. Para o leitor ter a possibilidade de avaliar por si mesmo a importância da invenção, no que respeita aos seus efeitos, podemos adiantar que, depois de feita a composição e o aperto na forma, aos homens ocupados com a máquina pouco mais resta que fazer, para além de efectuarem a sua alimentação e supervisionarem a sua marcha". O jornal inglês prossegue, notoriamente exultante, a descrição desse momento importante. "A máquina conduz a forma de impressão, para trás e para a frente, de forma automática, transporta a tinta, levanta a folha para a forma já com a tinta dada, efectua a impressão e entrega a folha nas mãos da pessoa encarregada de a receber. Ao mesmo tempo, a forma retrocede para receber de novo tinta para impressão da folha seguinte, enquanto da primeira, sem interrupção, é retirado o excesso por um raspador; este complicado processo realiza-se a uma tal velocidade e com tal sincronização em todos os movimentos, que podem ser impressas, nada menos que 1100 folhas por hora. Temos que confessar que a conclusão de um tal invento, não é obra do acaso, mas sim o resultado de investigações metódicas do artista, no campo da mecânica, o qual teve de se confrontar com muitos obstáculos e atrasos. A participação que tivemos na sua conclusão, limita-se à utilização da invenção na nossa própria oficina, conforme contrato com os detentores da patente" conclui o *The Times* (CANAVEIRA, 1996: 81).

154 DURÃO, 2003: 237.

A natureza do trabalho dos tipógrafos promove a diferenciação entre os seus pares, sendo o produto do seu trabalho que determina uma subdivisão oficiosa da sua categoria, ou, se quisermos, uma nova hierarquia dentro da própria oficina. Assiste-se também ao desenvolvimento de uma linguagem ou gíria operativa muito particular, à qual gostaríamos de nos referir como fazendo parte não só de uma memória como da oralidade típica das oficinas gráficas.

No ofício de composição existem dois tipos de trabalho: o chamado "trabalho de fantasia", considerado mais artesanal e artístico e, em geral, desenvolvido nas casas de obras; e o "trabalho de cheio", mais presente nas grandes oficinas dos jornais ou nas produtoras de livro. A representação do ofício enquanto "escola de arte" surge, então, associada a este tipo de trabalho desenvolvido nas oficinas de menor dimensão (onde, geralmente, a maioria dos tipógrafos iniciava os respectivos percursos profissionais) e o ofício enquanto "escola política", associada às grandes oficinas com grandes aglomerados de operários dos jornais[154].

Outra distinção, também ela pícara, era feita entre os próprios profissionais. Existiam, a este nível, dois tipos de classificação: o "tipógrafo limpo", assim designado por produzir matrizes sem gralhas; e o "tipógrafo porco", cujo epíteto era motivado pelo elevado volume de gralhas. De referir que, numa primeira fase, o tipógrafo era compositor manual e, mais tarde, linotipista.

Segundo Costa Carvalho, o "tipógrafo limpo era o que interessava, pois não se limitava só a bater no piano. As notas tinham que sair direitinhas, uma alusão ao processo mecânico da formação da linha de composição, uma vez que a matriz tipográfica depositada no armazém era libertada e caía por uma estrutura engaiolada, provocando um ruído metálico. Havia controlo sobre o processo de trabalho do indivíduo. Se ele fosse 'porco' não tinha a Linotype ou a Intertype, mais ligeira. Ia, sim, para uma Linotype mais velha, mais emperrada, porque não despachava, porque o serviço não lhe saía das mãos. Os tipógrafos 'ligeirinhos' é que suportavam o noticiário que ia sair. Mas não se entenda ligeirinho com ligeireza,

com forma aligeirada, descuidada, de fazer o serviço. Conheci linopistas que conciliavam a ligeireza manual com a ligeireza mental. Não se limitavam a copiar. Dito de outro modo: sabiam fazer o que estavam a fazer e faziam saber o que não estava bem feito. Um exemplo, que não uma excepção: O sr. Fernando Oliveira, talvez o melhor compositor-leitor que eu conheci. Quando o texto redigido pelo jornalista não rimava lá muito bem, parava de o bater, ia falar com o chefe da Redacção e a dúvida levantada tinha sempre razão de ser. Com orgulho digo que aprendi muito com os tipógrafos. Foram os meus melhores revisores e os meus mais atentos e críticos leitores".

155 DURÃO, 2003: 125.

As Linotype eram "máquinas de grandes dimensões, com uma estrutura dominante vertical e têm como função transformar o chumbo, que está no estado líquido, em linhas de frases, tendo como base matrizes tipográficas, previamente seleccionadas e colocadas pelo compositor mecânico na máquina. O linotipista digita os textos, a partir de um teclado, e a cada tecla corresponde uma matriz, formando um alinhamento tipo a tipo, ou se quisermos matriz a matriz, gerando linhas compostas, num único corpo de chumbo, prontas a ser paginadas. A particularidade desta máquina assenta na sua capacidade regeneradora, não só na recuperação da matriz tipográfica, que volta ao armazém como também na capacidade de recuperar os moldes (neste caso as linhas) que já foram utilizados na impressão e voltam agora a ser fundidos na caldeira da máquina, dando origem a um novo ciclo da composição. Por este motivo estas máquinas se tornaram na tecnologia preferencial dos parques gráficos, da grande maioria dos jornais, em todo o mundo"[155], conforme escreve Susana Durão.

Para aquela autora, "o grande salto tecnológico, em relação à composição manual, está no facto de introduzir em cada linha e de cada vez que vai a imprimir, um tipo novo, também dito 'vidro' ou 'limpo', sem uso e por isso sem o desgaste que é próprio dos tipos de letra mais usados. A desvantagem está no facto de, se não for combinado com materiais da composição manual (sobretudo quando se pretendem introduzir gravuras, isto é, imagens) deixa uma muito menor margem para a intervenção criativa, porque os recursos limitam-se a escassas matrizes tipográficas.

156 DURÃO, 2003: 188.

157 DURÃO, 2003: 197.

Cada um destes compositores das Linotypes, sentado frente a um teclado, reserva-se então a esse trabalho individualizante; pára e levanta-se sobretudo quando a máquina obriga a tal, quando anuncia algum problema, quando é necessário encher a caldeira, mudar de matriz, etc. Mas aqui é novamente o peso da maquinaria que define o espaço; o barulho, que vai do teclar à entrada da matriz que dá forma à linha, é hostil à comunicação. Se por um lado os linotipistas estão menos expostos ao cansaço físico, por contraste com quem trabalha todo o dia de pé e à probabilidade de envelhecer com as pernas cheias de varizes, por outro não estão a salvo da nefasta influência de partículas de chumbo sempre a altíssimas temperaturas e sujeitos a risco de avarias na caldeira. Aos linotipistas é-lhes exigida destreza de dedos e tal como com os dactilógrafos devem desenvolver uma boa memória dos teclados com que trabalham"[156].

Na opinião de Costa Carvalho, "o tipógrafo deixa de ser tipógrafo quando passa a ser fotocompositor, embora continue a trabalhar com material palpável. É quando passa para a paginação electrónica que desaparece por completo a sua profissão".

Com a composição manual a chumbo e a quente podia-se executar 'trabalho de cheio', mas desta forma decorre uma relação táctil e visual com as componentes da matriz impressora. No entanto, "quando a mecanização chegou à fase da composição o *trabalho de cheio* passou a ser executado por Linotypes. Um tipógrafo que estava no cheio era chamado *tipógrafo de encher chouriços*"[157]. Esta gíria peculiar, que perpassa o País com derivações regionais particulares, atravessa grande parte da história e da tradição gráfica dos jornais em estudo.

Não se pretende fazer um levantamento exaustivo deste léxico, mas tão-só contribuir para a preservação de alguns termos que, pela sua excentricidade ou pertinência, são de referência obrigatória. Estes vocábulos, não só nos ajudam a perceber outras nomenclaturas que se arrastaram até aos nossos dias, como fazem parte do léxico utilizado na maior parte das oficinas gráficas.

Não será estranho um jovem operário de uma gráfica referir-se a "um corte à massa", quando pretende que o corte seja executado rente à área impressa. Ou ouvir-lhe dizer "damos aqui uma cor a cheio ou cor directa", caso pretenda que o trabalho seja impresso com uma cor uniforme, directamente aplicada nos rolos tinteiros.

Já "queimar" significa atribuir uma sobreexposição sensibilizadora a uma matriz impressora, sendo esta apelidada de "chapa". Trata-se, efectivamente, de uma chapa metálica, só que está sensibilizada quimicamente numa das suas faces para ser posteriormente fotossensibilizada.

O "cromo" é o termo vulgar para se referirem à impressão de uma imagem a cores, já que se trata da expressão que representa a quadricromia.[158]

Na década de 80 do século XX, o Porto era um verdadeiro "museu vivo" das artes gráficas, a funcionar com processos de produção e impressão associados ao sistema relevográfico e simultaneamente planográfico. A colagem entre os dois mundos operacionais – ou seja, entre a tipografia, com recurso à produção e impressão a quente, e as actuais gráficas, com processos e impressão a frio – foi uma realidade visível até aos anos 90, havendo ainda testemunhos disso mesmo.

Na origem, assistia-se nos jornais à composição manual, com impressão folha-a-folha em prelos manuais. Passou-se, de seguida, para a impressão também folha-a-folha mas automática. Com a entrada das Linotypes e das Intertypes, dá-se um impulso na composição, remetendo a composição manual apenas para os títulos.

Como atrás se explicou, este sistema de composição, que se vulgarizou na gíria gráfica como "composição a quente", prolongou-se até ao final da década de 80 do século XX, sendo a sua introdução nos três jornais feita de forma diferenciada no tempo. Já a fotocomposição surge, para todos, no início dos anos 80[159]. Consistia na digitação de texto corrido em suporte informático, gerando um ficheiro que depois era transportado para uma unidade de leitura. Nessa unidade de leitura era aplicada uma fonte

158 Processo pelo qual se obtém a reprodução de uma qualquer imagem, a partir de quatro cores (CMYK): cian, magenta, amarelo e preto.

159 Conforme nos confirma o Eng.º Armando Basto: "Quando entrei no *Janeiro*, foi como engenheiro responsável de uma empresa que apoiava tecnicamente todos os sistemas de paginação electrónica. Era essa empresa que fornecia apoio aos três jornais. A empresa GEG Norte, cumpriu os seus objectivos em dar apoio ao arranque da fotocomposição nos três jornais do Porto." Nesta entrevista Armando Basto, testemunha um facto curioso: "Todos os sistemas dos jornais eram da Linotype Merganthaler. A Linotype tinha três ramos: um na Alemanha, outro em Inglaterra e outro nos EUA. Todos os sistemas, de fotocomposição dos jornais do mundo, vieram de Cheltenham/Reino Unido e chamavam-se Linotype Paul. Todos os jornais do país compraram à GEG." Relembra inclusive a sua entrada "em 1980, no Janeiro, já a fotocomposição estava instalada, ainda estavam em testes. Aliás, estiveram meses e meses a testar. Dos três jornais o *Janeiro*, foi o primeiro, seguido do *JN* e do *CP* na implementação desta nova tecnologia".

de luz, através de um sistema de discos que funcionava como uma matriz tipográfica recortada.

De acordo com as instruções recebidas e contidas no ficheiro informático, proveniente da digitação do texto, era então projectado o feixe de luz, passando pelo disco e desenhando, através da sensibilização lumínica, o carácter em papel. Este suporte era depositado em rolo num ambiente inactínico e, depois, de fotossensibilizado com o texto processado, tinha de ser revelado, dando origem a "tripas" de papel impresso que, por sua vez, eram recortados para gerar a mancha gráfica predefinida.

Para melhor compreensão desta realidade e aproveitando alguns discursos narrativos, integramos neste estudo termos referentes aos ambientes das oficinas gráficas dos jornais. "Nas tipografias", conta Costa Carvalho, "havia bancas gigantescas forradas a chapas de metal e rodeadas por Monotypes e Linotypes. Nos vãos das bancas guardavam-se os calços, as composições dos 'mortos', biografias de notáveis que iam sendo actualizadas, e os chaços"[160].

Segundo o mesmo jornalista, "faiar o granel era meter lâminas de cobre, de um ou de dois pontos, entre as linhas do granel, para o ajustar ou para o esticar. Ajustar, porque toda a composição tinha de ficar bem apertada, e não a dançar, na rama. Esta era uma moldura metálica, com um tampo inferior onde eram colocados os granéis, e cujos bordos tinham a altura das linhas. Em cada topo e num dos lados da rama, duas manivelas que pressionavam, através de molas, réguas móveis de ajuste. Abrir ou fechar a rama era abrir ou fechar as manivelas. Carregando na composição com as polpas dos dedos, e em movimentos verticais, o paginador sentia se os granéis estavam bem testos ou se havia esta ou aquela linha a bailar. Granéis com folgas não resistiam à pressão da calandra – 300 kg por centímetro quadrado – que esborrachava a composição solta. Para esticar, as faias eram um material de recurso, na paginação. O texto metido na rama não enchia o buraco, precisava de mais uma meia dúzia de linhas. Criado o problema, ou se metia um pequeno chaço – por exemplo, uma zincogravura com o logótipo do próprio jornal num módulo – ou se faiava o granel, para ele crescer e tapar o

160 São anúncios de permuta. Por exemplo, a CP e as empresas de camionagem transportavam os jornais e, como contrapartida, estes iam publicando, durante o ano, um número combinado de anúncios ou publicidade dessas companhias que nunca ficavam a perder, pois os 'chaços' faziam muito jeito, quando a Censura entrava a ceifar, criando clareiras na página.

buraco. Por vezes, era por demais visível o remendo, pois havia um exagerado entrelinhamento, sinal de que tinham sido metidas não uma mas duas ou mesmo três faias entre cada linha do granel".

Outro dado curioso é o registo de nomenclatura da imprensa, característica entre o Porto e a utilizada em Lisboa. No Porto, utilizava-se o "quadratim", como unidade métrica e, em Lisboa, era o "cícero", mais tarde também a "pica". O "linguado" era a folha onde o jornalista escrevia, à mão ou à máquina, geralmente no formato A4. Em Lisboa, eram denominadas por "laudas". Ainda no século XIX e até nos inícios do século XX, ao papel de escrita dava-se o nome de 'sentenças', porque os jornalistas ou informadores que trabalhavam nos tribunais levavam para os periódicos as sentenças já sem qualquer interesse de arquivo, e nas costas redigiam as notícias.

O "normandinho" corresponde ao normando, que é o negro, o actual *bold*; ao itálico chamavam o 'tombadinho' e o 'redondo branco' era o carácter normal. A palavra 'branco' também era usada para caracterizar uma paginação aliviada, sem muito chumbo. Criar brancos ou claros era desafogar a página, dar-lhe maior leveza, deixá-la respirar.

Costa Carvalho contou-nos, ainda, que "armar o caixão correspondia a idealizar e começar a montar as páginas. Qualquer leigo na matéria começaria, naturalmente, por puxar à cabeça da página o título mais forte, com mais colunas. O que nem sempre quereria dizer que fosse aquele que tinha mais texto. Então, ou se fazia um bloco título-composição, com o granel distribuído certinho pelo número de colunas do título, ou se punha uma coluna mais comprida para quebrar a página, metendo outro título no espaço criado. Como não havia calibragem do texto, as peças iam sendo metidas 'a olho' na rama. Imagine-se que, para a página X, a Redacção destinara as notícias a, b, c, d, com entrada obrigatória, até por terem chamada na 1.ª página. Tudo muito bem, mas faltava saber se o material cabia todo na mesma página. Para evitar que o 'olhómetro' pregasse partidas, havia paginadores que, antes, mediam com um fio do norte os títulos – à altura e tantas vezes quantas o seu número de colunas – e os granéis, estes na sua extensão total. Depois, e começando pela ponta final da

medição, mediam ao contrário, passavam o resto do fio pela rama, ficando assim a saber se o material dava, estava a mais ou se era curto. Era um exercício que, com a prática, não tinha nada de complicado. Bater com uma regreta na rama era o sinal de que a página já não 'mordia', já estava pronta para ser levada à calandra. Aqui, era colocado em cima da rama o cartão flã e sobre este duas entretelas de lã compacta, para evitar o contacto directo da prensa com o chumbo e as gravuras. A calandra esmagava o cartão transportando para este todo o conteúdo da rama. E o que, nesta, estava em negativo, passava, no flã, a positivo. Ao ser fundido, o flã passava a negativo, na telha, para voltar a positivo, na impressão."

A censura imposta durante o Estado Novo teve, naturalmente, consequências ao nível da concepção gráfica da imprensa portuguesa. E os três diários portuenses não foram excepção, como nos relatou Costa Carvalho. "O chaço era a salvação, nas fúrias da Censura, que foi preponderante em muitas situações absurdas e aberrantes de paginação. Quando um texto era literalmente cortado, tínhamos que tapar o buraco aberto com outra notícia que, tantas vezes, não tinha nada a ver com a secção", recorda o jornalista.

Num contexto intimidativo, "o tipógrafo era também considerado responsável, porque o original lhe passava pelas mãos. A PIDE tinha um cadastro das caixas de todas as tipografias, ao que a Oposição respondia cozinhando uma maionese de tipos, ao mandar imprimir parte dos seus panfletos numa tipografia e outras partes noutras, o que tornava impossível as identificações".

Costa Carvalho distingue, a propósito desta temática, três tipos de gralhas a que a Censura estava muito atenta: a acidental, a malandra e a inocente. No primeiro caso, este anúncio: 'Prédio na Rua de S. João, c/ duas entradas. Prédio de 5 andares, rés-do-chão e porão, 1º andar, rés-do-chão e Peço protecção. Telefone, 28016'. Na malandra, estes dois casos que levaram à suspensão de *O Primeiro de* Janeiro: o título, em corpo 78, 'As contas do estado' contas sem o t, e um anúncio da Casa Tomás Cardoso que vendia 'colchões de arame' sem o segundo c. Quanto à inocente, o 'merda, merda, merda', linha com que alguns linopistas assinalavam o termo das composições mais duras, e que, por descuido do emendador, não foi retirada do

granel, para ofensa dos leitores. Também no *Jornal de Notícias*, nos anos 60, há uma notícia sobre a prisão de quatro indivíduos em que a paginação os coloca ao lado da figura do [Presidente da República] Américo Tomás. Coisas que aconteciam ou que revelavam o subconsciente jornalístico? O perigo maior era quando a Censura entrava a matar em títulos da 1.ª página. Aí, estava o caldo todo entornado. Dois exemplos, para se perceber melhor. Primeiro: 'Paulo VI – A corrida aos armamentos é um escândalo intolerável face aos sofrimentos da humanidade'. Título a 4,5 colunas. A Censura cortou 'é um escândalo intolerável' e o título ficou manco. Houve que dar uma volta a toda página, desfigurando-a. Segundo exemplo: a propósito da Lei de Imprensa, em discussão na Assembleia Nacional, Sá Carneiro interveio, pela Ala Liberal. Relato desenvolvido, enviado pela filial de Lisboa. Dava toda a 2.ª página que abriria com um título de fora a fora. A Censura só deixou passar as primeiras seis linhas da notícia, aquelas em que se dizia que a Lei de Imprensa tinha estado em debate na Assembleia Nacional, tendo intervindo os deputados x, y e z. Mas manteve o título a seis colunas! E foi parar tudo ao caixote, inclusive a chamada na 1.ª página, puxada à substância, como se impunha."

Pior que os seus efeitos no quotidiano dos jornais, a existência da censura, nos termos em que então se verificava, levava a uma atitude de autocensura tão destrutiva e castradora quanto eficaz. A este propósito, é muito revelador o que Raul Rego, que foi director do *República,* afirmou, no II Congresso Republicano de Aveiro: "Podemos dizer assim que a Censura mais violenta e a mais eficiente é aquela que se não exerce directamente. Melhor dizendo ainda: a principal censura é a que se exerce só pelo facto de existir a Censura. [...] O que a Censura não corte é, assim, amputação muito mais importante e violenta para o pensamento português, para a informação do público português, do que aquilo que a Censura corta. Temas que nem tratados são, problemas que não são abordados, pessoas que não são discutidas, notícias em que se não toca, tudo isso é uma montanha. E quando os problemas são tratados ou se fala das pessoas, é sempre da mesma forma, ou sob o mesmo ângulo. E a deformação do espírito dos leitores, depois da dos profissionais, é inevitável. Temos assim uma imprensa monótona que é a nossa em que todos os jor-

nais se parecem uns com os outros, como um sapato se parece com outro sapato feito na mesma forma. E aos jornais que queiram ter forma diferente, acontece o mesmo que ao pé diferente. Ficam cheios de calos."[161]

161 II Congresso Republicano, Teses e Documentos, vol. I, Seara Nova, 1969.

5.2 Os chefes de tipografia dos jornais

Um dos factos mais interessantes desta questão é perceber como os tipógrafos, nomeadamente através da sua secção e sendo chefes de tipografia, conseguem, por variadíssimas razões, ter um domínio e uma preponderância notória em relação aos chefes da redacção. Primeiro, são as pessoas que dominam tecnicamente a elaboração da matriz impressora. Ou seja, são eles que concebem a própria matriz e, por conseguinte, detêm essa capacidade técnica instalada. Por outro lado, têm uma presença diária nas casas de obras e/ou nas oficinas tipográficas dos jornais. Acresce que a sua progressão na carreira era feita pela tarimba e, sobretudo, pelo brio com que executavam as composições. Os tipógrafos ascendem profissionalmente por mérito e por competência.

Esse argumento faz com que sejam detentores de um determinado poder: um poder mais do que atribuído, instituído, mais do que oficial, oficioso – uma autoridade moral. Isso permite-lhes negociar constantemente com a redacção ou, melhor dito, com os diferentes directores, o que é importante e determinante até para a feitura da primeira página do jornal.

Este é um dos fenómenos mais interessantes a assinalar, como se conclui dos diferentes testemunhos de tipógrafos, chefes de redacção, directores e administradores. Só por si, o singular caso daria para um outro estudo que não este – o da caracterização sociográfica dos dois grupos profissionais. O jornalismo anterior aos anos 60 do século XX vivia do trabalho à peça e muitas vezes gratuito: os chamados "ganchos". E é esta precariedade laboral dos jornalistas que impede as redacções de imporem a sua autoridade perante os tipógrafos, que assim se assumiam como uma das mais poderosas forças dentro dos jornais.

Não é possível estabelecer balizas cronológicas nos jornais analisados, no que à transferência de poderes ou de decisores diz respeito. O ascendente dos tipógrafos dependia efectivamente do conjunto de pessoas, da relação que se estabelecia entre elas, e do tempo que permaneciam em cargos de chefia nos periódicos. O que está, de facto, confirmado é que os Chefes de Tipografia tinham toda a matéria necessária para a elaboração dos jornais e actuavam de uma forma que designamos por "tecnicamente natural", dentro do processo de montagem habitual dos jornais. Logicamente que os processos técnicos condicionam as soluções.

162 DURÃO, 2003: 85.

Para Susana Durão, "o código tipográfico é uma espécie de 'gramática prolongada' [ver CARRÈ & TIEVANT, 1990: 71] e supõe um conhecimento profundo da língua [da ortodoxia, do vocabulário e da sintaxe], o que permite aos tipógrafos controlar o produto final. O 'sentido' tipográfico oferece à técnica o elemento estético. São partilhados princípios de harmonia, equilíbrio e proporção de concepção, nos quais se baseiam formas padronizadas para os documentos. O objectivo é regular a estética e através desta garantir a eficácia na passagem das mensagens impressas, pois a tipografia tem uma função primeira: a legibilidade. No trabalho do tipógrafo, composição manual, toma algum peso o exercício de competências sensoriomotoras, no respeitante à manipulação dos tipos. Mas não é pela rapidez e agilidade nessa manipulação que sobretudo passam os critérios de avaliização, embora os patrões sejam apreciadores de um 'bom braço', expressão usada na gíria para um compositor rápido. A excelência passa, aqui, por saber trabalhar 'com gosto' conjugando o respeito pelos códigos estilísticos da composição tipográfica e a introdução de originalidade, criando trabalhos onde seja detectável uma 'marca pessoal'. Nestes especialistas, a lenta aquisição de competências passa mais pela familiarização e 'incorporação' progressiva dos estilos visuais [aquisição de saberes] do que propriamente pelas técnicas básicas da execução [aquisição do saber-fazer], sendo estas relativamente fáceis de aprender"[162].

Não é, por isso, de estranhar que as primeiras páginas dos jornais sirvam, de uma forma geral, de *pivots*, uma vez que eram colocadas em primeiro lugar na matriz e depois circundadas por blocos de notícias.

163 DURÃO, 2003: 116.

Efectivamente, essa primazia ou esse estatuto que a si próprios se atribuíam os chefes das tipografias foi-se processando ao longo dos anos, conforme nos relata Costa Carvalho: "Em 1960, era de 13 a média de jornalistas em cada redacção dos jornais diários. Com raras excepções, todos acumulando com outra actividade. Até às 18 horas, era-se funcionário público, administrativo, judicial ou mesmo comercial. Um dia tão ocupado até com os problemas de sobrevivência, que só havia disponibilidade mental para cumprir a tarefa de redigir o jornal. De certo modo, continuava a imperar a máxima de Ramalho Ortigão: 'Pagam-me para escrever o jornal e não para o ler'. E muito menos para o pensar. É a partir de 1962/63, que uma outra geração de jornalistas começa a preocupar-se tanto com a forma como também com a 'forma'. Para o desbancar dos chefes da tipografia como reis e senhores do produto terá contribuído tanto a recomposição social da classe como as suas estratégias profissionais. Aliás, a própria Censura apercebe-se da mudança que se começa a operar. Além disso, é também nos anos 60 que o Sindicato tenta avançar para a sua efectiva legitimação e institucionalização junto da classe, através de acções não só mobilizadoras como também didácticas. Digo tenta avançar, porque, se ainda nos anos 80, os ficheiros dos serviços do Sindicato dos Jornalistas não se encontravam em condições de responder às perguntas de quantos éramos e para onde queríamos ir, o que se poderá dizer dos anos 60! A comprovação do que digo está nos 'Cadernos de Jornalismo – Jornalista Português o que é?', estudo editado, em 1994, pelo Sindicato dos Jornalistas."

A Guerra de 1939-45 mexe com os jornais, mas constata-se um facto curioso: os tipógrafos mantêm a mesma estrutura sindicalista, o que já não acontece com o Sindicato dos Jornalistas, cuja estrutura era amorfa. Os tipógrafos tinham bases muito sólidas e um objectivo comum que mantiveram ao longo dos anos sequentes.

No entender de Susana Durão, "o gosto desenvolve-se com as competências técnicas, com o alargamento do conhecimento empírico". A autora considera, ainda, que "ter gosto é uma atitude que define logo a situação do trabalhador no quadro da tipografia. É praticamente inconcebível ser um bom profissional sem ter gosto"[163].

"Os paginadores pegavam no fio e mediam as peças, antes de as encaixarem na rama: "Esta vai para baixo, aquela vai para cima". Era a olho por cento. Um título a três colunas, às vezes tinha que quebrar a página, colocando uma gravura para evitar as 'avenidas' ou a 'tripa de cima a baixo'. Havia a consciência de que o leitor se assustava com chumbo a mais, sobretudo quando viajava de eléctrico. A horizontalidade foi-se impondo, intuitivamente, empiricamente", relembra, a propósito, Costa Carvalho.

164 DURÃO, 2003: 110.

165 DURÃO, 2003: 112.

"A experiência requerida aos profissionais implica a 'alquimia' dos sentidos. Deste modo, a intuição individual, desenvolvida com os anos, implica mais do que o mero somatório dos sentidos. Assim sendo, os tipógrafos são capazes de prever, por exemplo, as reacções da matéria, pela experiência empírica do ofício"[164], confirma Susana Durão.

"Ter gosto não se resume simplesmente a gostar. Ter gosto tem uma implicação prática, uma implicação pessoal no trabalho manual considerado qualificado"[165], acrescenta a mesma autora.

O Primeiro de Janeiro, com o Rafael Silva, era, talvez, o caso mais paradigmático. "Ele mandava mais do que Manuel Pinto de Azevedo [director e proprietário do jornal]. Era o caso típico do tipógrafo com uma boa bagagem cultural. Quebrei-lhe o poderio, passando eu a ditar as leis da edição diária. Isto em 1979." (Costa Carvalho em entrevista ao autor).

Em *O Comércio do Porto*, Ricardo Pereira destaca o chefe de tipografia Marques. "Era o homem que chegava lá abaixo à redacção e berrava que ia fechar a edição. Todos obedeciam. A ideia de gizar a primeira página era estereotipada e, ainda por cima, os lugares de chefia eram vitalícios. Mas também existiam jornalistas que sabiam lidar com a Linotype. Existia o tal sentido de família, de entreajuda", conclui.

Também Freitas Cruz nos disse que "ninguém desenhava os jornais. Eram os tipógrafos que o faziam. O chefe de redacção só tinha o poder de definir as notícias de primeira página. Eram os tipógrafos que mandavam e era muito difícil alguém chegar a uma tipografia e impor-se de modo a ser

aceite. O grafismo estava nas mãos dos tipógrafos. No meu tempo, vinham quase todos das casas de obras. Mas também havia alguns casos que se formavam nos próprios jornais. Esses vinham pela via da 'cunha'. Havia tipógrafos muito bons e o Rafael Silva 'leva a bandeira'. Frequentava o grupo do café do Ramalho Ortigão, ao pé de Cal Brandão, na tertúlia do reviralho. O Rafael Silva frequentava esse grupo como intervencionista com grande actividade e participação".

"Dado que não havia conceito de paginação, tudo era misturado sem critério. Não havia nenhum sentido", garante Marques Pinto em entrevista ao autor deste estudo. "Nós, portugueses, somos os campeões da cópia, com o clássico atraso de vinte anos. Os jornais na década de 50 e 60 estavam confiados aos chefes da tipografia. Eram operários qualificados. Por exemplo, os jornalistas não determinavam a ordem de entrada da página a que se destinava um determinado texto, excepto se houvesse recomendação para a primeira página. N'*O Primeiro de Janeiro*, que era o grande baluarte da imprensa portuguesa, vendia do Minho ao Algarve, a sua feitura estava à responsabilidade e obedecia aos chefes de tipografia, como por exemplo Mário Figueiredo (Pai) ou Rafael Silva. O chefe da tipografia Rafael Silva tinha muita classe. Era informado, muito inteligente e, por isso, o director Manuel Pinto de Azevedo Júnior dava-lhe toda a confiança. Para ter uma ideia do seu poder, o desporto saía às segundas-feiras e era a secção 'enjeitada'. Ele fazia o favor de publicar o desporto nas páginas interiores".

Marques Pinto prossegue salientando que "o Rafael reivindicava para os títulos" os espaços brancos. E sem vacilar diz-nos que, nos anos 50 e 60, os jornais eram feitos como há cem anos atrás, confirmando como sempre foi difícil articular a redacção com a tipografia.

"Em 66, quando entrei para o corpo do jornal, quem desenhava as primeiras páginas d'*O Primeiro de Janeiro* era o Chefe da Tipografia. Rafael Silva era um senhor absoluto", conta-nos o tipógrafo Alberto Costa. "Era autoritário, mas muito competente. Entrava pela redacção e dizia ao chefe de redacção: 'Quero um assunto para a primeira página'. Ele desenvolvia

tamanho poder, que até os jornalistas tinham medo dele. Era ele que orientava, era ele que destinava. Tinha muito apoio do Pinto de Azevedo, chegando a ir a Londres ver como funcionava o *Times*, na década de 50. Alterou tudo quando chegou! Foi ao *Times* para organizar *O Primeiro de Janeiro*. Na sequência das obras em Santa Catarina, passámos a trabalhar nuns salões adequados, com bancas em chapa. Antes era tudo em madeira. Em 66, Rafael Silva pegava nas folhas de final de bobine e, com um régua, riscava as margens e, através de uns símbolos, riscava páginas impossíveis de decifrar. Escolhia os tipos para a primeira página. Os fornecedores eram à época a Stag, o Polónio Basto e o Reis Morais. Ele não se interessava pelas páginas do interior. Era a primeira, a última, os destaques das Artes e Letras, e nada mais. Às vezes, o Rafael desaparecia. Ia para casa durante uma semana e lá vinha com novos estudos. Imagine: dava-se ao luxo de, na época do Natal, deitar fora publicidade em favor das notícias. Chegava a haver cunhas para a publicidade, ao fim de semana".



À esquerda na imagem, Rafael Silva, chefe de tipografia de *O Primeiro de Janeiro*.

Alberto Costa acrescenta que "o Rafael tinha como adjuntos o subchefe Etelvino Amaral – que 'distribuía papel', fazia um 'bocado de vento', mas era um bom homem – e o Carlos Fernandes – este, sim, tinha um bom desenho, com gosto pelas fontes. Tinham o ensino básico. Vieram quase todos das Oficinas de S. José. O Rafael Silva vem já da Tipografia Sequeira".

"Com a passagem a tablóide, dá-se a entrada do tipógrafo Manuel Eduardo; o Rafael Silva é afastado. O Manuel Eduardo era muito dinâmico. Veio da Gráfica Moderna, estudou no Colégio dos Órfãos e tinha poder para o desenho. Desenhava as primeiras páginas. Para ajudar a fragilizar o velho Rafael Silva, surge a fotocomposição, na década de 80", recorda Alberto Costa.

O tipógrafo Joaquim Cruz conta-nos que Manuel Pinto de Azevedo "era uma pessoa magra, de cultura e gosto britânico, que delegava poderes e suportava a sua acção em quatro ou cinco pessoas: Adalberto Sampaio, o chefe da gravura; Rafael Silva, o chefe dos tipógrafos, outro era Daniel Constant, jornalista e seu secretário pessoal. Depois, só se recorda do "Faustino, chefe da impressão".

Manuel Pinto de Azevedo Júnior gostava que o seu jornal "tivesse rapazes com formação, por isso vinham maioritariamente de colégios". Queria que o jornal "fosse actual. Comprava imensa imprensa estrangeira – jornais franceses, ingleses e italianos – e entregava-a ao Rafael. Este desaparecia uma semana para estudar desenhos novos para o jornal. Quando Manuel Pinto de Azevedo falava no desenho do jornal, referia-se a todo o jornal, criando uma analogia ao dizer: 'a mudar, muda-se a vestimenta toda. O fato, a camisa e as cuecas'. Queria pôr as pessoas a pensar de duas maneiras. Tinha acordo com agências noticiosas e com *The Guardian* e o *The Sun*", salienta Joaquim Cruz.

Rogério Gomes era, à data desta entrevista, director de *O Comércio do Porto*. Mas somos recebidos numa situação delicadíssima, dado que o jornal acabava de ser suspenso pela administração. Sobre as questões deste estudo, o jornalista adianta que em *O Primeiro de Janeiro*, e "até 1981, era o Rafael Silva que fazia as primeiras páginas, e não só: fazia a maior parte das páginas! O chefe de redacção era o Carlos Alberto Lourenço, muito boa pessoa mas que não dominava a técnica. Com a entrada da fotocomposição, o Rafael ainda tinha uma força laboral incrível. Continuava a funcionar tudo à volta dele". Rogério Gomes acha que assistiu à reforma de Rafael. "Em 1981, fui fazer um curso de jornalismo em Paris, com uma bolsa de estudo da Direcção-Geral de Comunicação Social. E nessa altura entra o Feytor Pinto para a direcção do jornal. É ele que me assina os papéis para ir. Freitas Cruz sai em 1980. Muda o jornal com a nova direcção. O curso de formação profissional demorou seis meses. Eram dezasseis portugueses, dois d'*O Primeiro de Janeiro*. Quando regressam, ingressam no jornal Afonso Camões, que está agora na administração da Lusomundo, o Freitas e Silva e o José Pedro Barreto, que está na TVI. Vêm cheios de técnica e dá-se um episódio que marca o fim do ciclo de Rafael Silva. Quando foi o desastre de Cavez, em Dezembro de 1981, entre o Natal e Ano Novo, fui fazer a reportagem e, quando chego à redacção do jornal, desenharam a maquete da primeira página à escala. O Rafael pegou naquelas páginas, enrolou-as e foi ao Feytor Pinto dizendo que já não estava a fazer nada no jornal e pediu a demissão. Era um homem de grande valor. Fui amigo dele até morrer. Mesmo quando eu estava no *Público*, gos-

tava imenso de ouvir a opinião dele. Um homem muito culto! Lia imenso e era dirigente da maçonaria do Porto", enfatiza Rogério Gomes.

Uma personagem ímpar que todos referem como sendo culto. Uma personagem histórica perfeitamente isolada e que merece destaque. Manuel Pinto de Azevedo Júnior tinha confiança neste homem que fazia, aliás, parte de um selecto grupo de cinco pessoas em que delega poderes. O tipógrafo Rafael Silva participa no tal estágio prolongado em Inglaterra, para aí beber um pouco da sofisticação técnica do *Times* e motivar-se profissionalmente. Só foi possível esse salto qualitativo por ser uma pessoa extremamente interessada, culta e com motivação e capacidade para conseguir introduzir novas ideias e novas soluções gráficas para *O Primeiro de Janeiro*. É ele quem, pela primeira vez, apresenta um trabalho pensado, maquetado, antevendo as soluções, com novos desenhos e esboços, no sentido de criar efeitos inovadores no jornal.

É interessante nomear este duplo conceito: o tipógrafo-maquetista, que mais tarde dá origem à categoria de maquetista que os jornais, nos seus quadros, começam a ter. Estes maquetistas nascem maioritariamente da classe dos tipógrafos, tal como se percebe pelo desenvolvimento da carreira para linotipistas que evoluem da composição manual. A grande questão aqui é: dada a dimensão e dispersão de meios humanos que os três jornais utilizaram, seria inglório eleger Rafael Silva como o único, como o melhor tipógrafo. Estaríamos a ser injustos, por defeito! Quantos tipógrafos com o perfil de Rafael Silva não terão existido! Só que ficaram mergulhados na imensidão e escuridão das suas oficinas gráficas, labutando, compondo, sem terem tido a oportunidade de se revelarem. A esses tipógrafos, verdadeiros precursores dos novos designers, deixamos aqui uma homenagem e, ao mesmo tempo, manifestamos a nossa incapacidade para recuperar o seu nome e as suas obras.

Como esclarece Susana Durão, "embora provenientes de um mesmo ramo produtivo de concepção mais ou menos padronizada de documentos escritos e imagens, o tipógrafo e o designer gráfico são duas 'coisas', dois tempos históricos, dois mundos sociais muito distintos. Temos visto que o

166 DURÃO, 2003: 248.

167 DURÃO, 2003: 248.

168 DURÃO, 2003: 248.

tipógrafo é um operário manual que se identifica com o posto de trabalho mais ou menos fixo ao longo da vida. Com algum sentido de carreira [mobilidade intra-oficinal e uma extrema mobilidade interoficinal], os trajectos na profissão são em geral de longa duração. Os saberes práticos acumulam-se e 'incorporam-se' com a experiência. A aprendizagem desenrola-se ao longo da vida, no seio do grupo operário e em contexto oficinal. Como os outros operários cujos saberes estão em declínio, os tipógrafos promovem uma certa estabilidade e resistem à mudança que é ameaçadora. Tal atitude também deriva do facto de as suas competências terem sido fixadas em códigos e sentidos"[166].

A autora considera que "o designer gráfico pode ser um assalariado, mas o que marca a sua emergência no mundo actual, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, é o facto de se ter tornado um profissional liberal e fazer convergir em si uma série de tarefas antes repartidas por diferentes especialistas. Com ou sem atelier próprio, ou a trabalhar em agências do ramo com outros 'criativos', a base dos seus saberes é adquirida ao longo de um percurso escolar ou académico. Como tal, o processo de aprendizagem é mais individualizante e o sucesso pessoal no mundo das artes marcado muitas vezes por essa mesma individualização e uma certa exemplaridade no percurso profissional. Incorpora então os valores vigentes da 'arte-artística' [enquanto para os operários tipógrafos se tratava de uma arte de tipo artesanal], os valores do autodidactismo, da experimentação e do acompanhamento das correntes estilísticas globais em voga que estão sempre em mudança rápida. Neste sentido, aproveita o alcance da multiplicação e variação das possibilidades estéticas e técnicas que ocorreu com a generalização do uso dos sistemas informáticos [e também com o processo de democratização e de grande difusão das profissões gráficas]"[167].

"Ambos, o operário tipógrafo e o designer gráfico, têm uma partilha: o trabalho de qualidade [crafts], cuidado, planeado e destro. Nas tipografias, como entre os designers gráficos, o que define em grande medida as competências individuais e situa os sujeitos em carreiras mais ou menos bem sucedidas é a familiarização e 'incorporação' progressiva de estilos visuais, no primeiro caso mais prescritos, no segundo com maior amplitude para a originalidade e 'marca pessoal'"[168], diz Susana Durão.

Dá-se, portanto, um fenómeno curioso. Ao longo do tempo, e sem que seja possível uma caracterização cronológica ou individualizada, nos três jornais os poderes de decisão da primeira página estarão nos chefes de tipografia, que são os pioneiros de uma classe não instituída que é a dos tipógrafos-maquetistas (desenham e executam). Desta classe Rafael Silva é, seguramente, um ilustre representante e 'leva a bandeira' pelas centenas de colegas de profissão que permanecem no anonimato.



169 **Manuel de Sousa Ramos**, nasceu a 10 de Fevereiro de 1920 no Porto, na Freguesia de Campanhã. Aos sete anos foi internado no Colégio do Barão de Nova Sintra, da Misericórdia do Porto, onde esteve até 1935. Fez os seus estudos secundários, ainda como educando de Nova Sintra, no Liceu Alexandre Herculano.
Começou a trabalhar nos jornais em 1936, com apenas 16 anos, a convite do *Jornal de Notícias*, onde trabalhou durante 47 anos e chegou a chefiar a Redacção. Iniciou-se na prática do jornalismo como colaborador da Secção desportiva, em cujos quadros ingressou em 1938, como revisor. Passou, pouco depois, à Redacção, subindo todos os degraus da hierarquia da profissão, de Repórter informador a chefe de Redacção.
Foi Director do *Jornal de Notícias* de 4 de Setembro a 1978 a 31 de Dezembro de 1979 (tendo Sérgio de Andrade como Director adjunto). Deixa o *JN*, por limite de idade, em 10 de Fevereiro de 1985.
Foi Vice-Governador Civil do Porto de 24 de Setembro de 1976 a 4 de Setembro de 1978 e de 22 de Julho de 1983 a 7 de Março de 1985. Em entrevista ao *JN* de 18 de Dezembro de 1986, refere curiosamente que, "na profissão fui sempre um artesão do jornalismo".

5.3 Chefes de tipografia *versus* chefes de redacção

Segundo Costa Carvalho "Em finais de 50 [no *Jornal de Notícias*], a porta de entrada [para os aspirantes a jornalistas] passou a ser o Desporto. O subchefe da redacção é o Sr. Manuel Ramos[169], que colaborava em jornais e revistas de automobilismo, curiosamente não tendo nunca carro. Percebia de desporto e passou pelo Desporto. O mesmo com Eduardo Soares e Pinto Garcia. A partir de 1964, entraram para o Desporto Frederico Martins Mendes, Serafim Ferreira e José Luís Simões de Abreu. O Desporto, até aí uma espécie de pária dos jornais – 'éramos os gajos do desporto, os desportistas' – , passou a ditar lei. Sérgio de Andrade tinha estado na revisão antes de passar para a redacção. Viria a ser também o caso do Frederico Martins Mendes que entrou para o *Jornal de Notícias* em 1957, mas só em 1963 passou para a Secção Desportiva".

Poder-se-ia dizer que, nessa época, os "fornecedores" da redacção eram a revisão e, por vezes, a tipografia (como aconteceu em *O Comércio do Porto*, onde alguns tipógrafos chegaram a chefiar o quadro de jornalistas). Isso terá permitido que a redacção "cavalgasse" o processo de renovação, uma vez que tinha nas mãos as rédeas da informação.

Talvez venha a propósito citar Arnold Hauser que, no terceiro volume da sua *História Social da Literatura e da Arte*, escreve: "Das obras antigas estamos separados por um abismo intransponível; a sua compreensão exige uma atitude especial, um esforço especial, e a sua interpretação está sempre exposta ao perigo da falsa compreensão e da falsificação. Lemos as obras

170 HAUSER, 1988: pp. 5 e 6 volume 3.

da velha literatura com olhos distintos das criações do nosso próprio tempo; desfrutamo-las de maneira meramente estética, isto é, indirecta e desinteressadamente, totalmente conscientes do seu carácter fictício e da nossa própria ilusão. Isto pressupõe uns critérios e uma capacidade que o leitor médio de modo algum tem; também o leitor interessado histórica e esteticamente sente uma diferença grande entre as obras que não têm uma relação directa com o seu presente, o seu sentimento de vida e os seus propósitos vitais, e aquelas outras que surgem deste mesmo sentimento da vida, e buscam dar resposta à pergunta de como se pode e como se deve viver neste presente"[170].

Costa Carvalho considera, sobre este tema, que "é impossível transmitir de uma época para outra o espírito de um passado que passou e foi bem presente. Seria o mesmo que acreditar na possibilidade de uma dor pessoal ter exacto reflexo num outro ser humano qualquer. E quando esse espírito é colectivo, quando é vivido e vívido, não há processo de o reproduzir, de o exteriorizar".

Curiosa é também a forma como Freitas Cruz começa a colaborar com a secção desportiva do jornal. "Tinha um colega, Carlos Horta, que fazia, todos os domingos, uma colaboração desportiva para o *Jornal de Notícias*. Um dia, ele pede-me para fazer o artigo dele, durante as duas semanas de férias de Natal. Passadas essas duas semanas, fui chamado ao chefe de redacção. O senhor Manuel Ramos foi o melhor chefe de redacção da minha vida! Antes, o chefe de redacção apagava-se para fazer brilhar os jornalistas. Hoje é ao contrário. Os textos com Manuel Ramos não tinham erros e tinham muita qualidade", recorda Freitas Cruz.

Costa Carvalho, que se tornou jornalista em 1960 e também iniciou a sua carreira profissional na secção desportiva do *JN*, onde começou como colaborador pago à peça, explica bem o enquadramento das situações que temos vindo a referir. "Quando entrei, sabia tanto de títulos e colunas como de lagares de azeite. Quando, pela primeira vez, em 30 de Maio de 1961, data da final da Taça dos Campeões entre o Barcelona e o Benfica, fui 'obrigado' a fazer a secção desportiva sendo ainda simples colaborador – 'mulher a dias', como se dizia, pois ganhava à hora –, por impedi-

mento do Freitas Cruz. Fiquei aterrado ao ver que tinha de fazer títulos e marcar para cada um o número de colunas. Sabia lá eu a que isso pudesse cheirar! Valeu-me o chefe da tipografia, senhor Joaquim Ferreira, o 'Alemão', que, compadecido, me segredou: 'Não se preocupe com isso; lá dentro ajeitamos da melhor maneira'. Mas eu queria mostrar serviço, até porque o original tinha de passar pelo 'pente fino' do Senhor Manuel Ramos, na altura subchefe da Redacção. Nessa época, havia duas colecções do jornal na redacção, colocadas na 'vala-comum', uma mesa muito grande, onde trabalhavam os colaboradores desportivos. Uma das colecções era para cortar e a outra para leitura [logo, proibido fazer recortes]. Milhentas vezes me levantei da secretária para ir ao fundo da sala ver como tinha sido feito em situações análogas. E copiando lá fui levando a cruz a que o Freitas Cruz me pregara", revela Costa Carvalho.

Na redacção do *JN* começa, então, a destacar-se um grupo de jornalistas onde pontificavam Freitas Cruz, Costa Carvalho e Manuel Ramos, este último um homem determinante não só pelas suas capacidades de liderança como pelo domínio do jornalismo. Irá suportar esta "ligação", assegurando a passagem entre o conformismo e a vontade de inovar, mas com um rigor inusitado, conforme nos testemunham, de uma forma emocionante, Freitas Cruz e Costa Carvalho.

A este grupo de jornalistas era-lhes permitido ousar e fazer experimentações gráficas sem grandes entraves. Só que essa experimentação acaba por chamar a atenção e ao mesmo tempo capitalizar importância. Administradores, directores e chefes de redacção não só permitem como validam essas intervenções gráficas inovadoras da secção de Desporto. Começam a ganhar preponderância pelas mesmas razões que os tipógrafos que detiveram as "rédeas da redacção".

Os colaboradores à peça[171], que só apareciam ao final do dia para entregar o original, não só se fixam na redacção como passam a "alimentar" continuamente a tipografia. São jovens, têm energia, ideias novas e é-lhes atribuído poder. Com a instalação e a entrada efectiva dessas pessoas, começam a concentrar-se nelas as atenções. Ganham, então, cada vez mais

171 Nessa época era vulgar encontrar nas redacções colaboradores que durante o dia tinham uma actividade estranha aos jornais e à noite eram jornalistas. Já em 1899, Alberto Bramão, deputado e jornalista, afirmava que "entre outras questões, por varias vezes se tem suscitando na imprensa a discussão curiosa sobre a conveniência de crear em Portugal uma escola de jornalistas, á semelhança das que já existem em alguns paizes da Europa. Logo ao primeiro aspecto do assumpto se destaca a seguinte verdade – e é que o jornalismo, na alta significação d'esta palavra, não constitue verdadeiramente no nosso paiz uma profissão. É apenas um meio de transporte para conezias (tachos) politicas, espécie de balão que nos conduz a regiões felizes, e que se esvazia logo que lá chegamos. D'aqui o facto indiscutível de não haver, salvo poucas excepções, jornalistas portugueses á maneira dos jornalistas estrangeiros" (BRAMÃO, 1899: 12).

capacidade de negociação, em oposição aos chefes de tipografia. Em 1961, o *Jornal de Notícias* estava a pique. O "sangue novo" arriscou e venceu o desafio. "Com sorte e muito suor", assevera Costa Carvalho.

Dá-se, portanto, um curioso fenómeno diluído no tempo e particularizado no *Jornal de Notícias*: a transferência e a perda de poderes de decisão dos chefes de tipografia, que são no fundo os neotipógrafos-maquetistas, para os neojornalistas-desportivos. Esta tendência vai ter impacto e efeitos práticos nos outros dois jornais diários do Porto, até porque, nos inícios de 70, se verifica uma "dança" de transferências iniciada por Costa Carvalho. "Comigo quebra-se um pacto. Nenhum jornal ia buscar colaboradores aos outros. Crescia-se e morria-se no mesmo jornal. Saí do *Jornal de Notícias* e fui para *O Comércio do Porto*. A minha experiência corresponde a uma realidade muito localizada no tempo: de 1960 a 1973 e de 1975 a 1979, estive no *Jornal de Notícias*; de 1974 a 1975 e de 1981 a 1985, n'*O Comércio do Porto*; e de 1979 a 1981 e de 1987 a 1989 n'*O Primeiro de Janeiro*. De 1990 a *1996*, voltei à Empresa do *Jornal de Notícias* (ou no *Jogo* ou no *Jornal de Notícias*)".

Por aqui se percebe as razões por que o "movimento" nasceu e cresceu no *Jornal de Notícias*, tendo depois repercussões, por exemplo, em *O Primeiro de Janeiro* e fazendo de Rafael Silva uma das suas vítimas. É legítimo concluir que este foi um período de confronto entre uma nova geração de jornalistas e os velhos, sábios mas desgastados chefes de tipografia.

5.4 Os neojornalistas-maquetistas

Os novos jornalistas começam a ousar e os seus riscos reflectem a influência de outros jornais, principalmente franceses e italianos, bem como o gosto pessoal de cada um. Portanto, esta camada intermédia vai dar origem a um outro tipo de classe: os jornalistas-maquetistas, entre os quais se destacam Manuel Ramos, Costa Carvalho, Freitas Cruz, Frederico Martins Mendes, Manuel Teixeira, Joaquim Queirós, Rogério Gomes – nomes que contribuíram de sobremaneira para muitas primeiras páginas dos jornais que constam deste estudo.

Tivemos o prazer de privar com o Senhor Manuel Ramos que, à data das entrevistas (por diversos motivos, decorreram na Livraria Latina, na Rua de Santa Catarina), tinha 81 anos. É não só a figura mais invocada como uma das mais elogiadas pelos restantes entrevistados deste estudo. Simultaneamente, é a fonte que nos permite chegar mais longe no tempo, já que entra na imprensa portuense aos 16 anos, em 1936. Esteve sempre no *Jornal de Notícias*, durante 47 anos, longevidade que nos possibilita analisar períodos que remontam à primeira metade do século XX. Ainda assim, lamentamos a incapacidade de historiar e analisar algumas figuras importantes do jornalismo português.

Para Manuel Ramos, "a paginação estava no chefe da tipografia. Foi quando já estava na chefia da redacção que fiz a primeira tentativa para um livro de estilo, com o Freitas Cruz como subdirector. Este, na qualidade de subdirector do jornal, tinha maiores possibilidades de fazer as coisas". Lembra, por exemplo, que Freitas Cruz "mandava fazer em papel ordinário, no papel que restava, uma maqueta em formato grande que já vinha com as sete colunas pré-impressas." Sobre si próprio disse-nos apenas, recolhido na sua concha de humildade, que se considera "um bom revisor". E deu-nos uma curiosa opinião em relação a *O Primeiro de Janeiro*: "Esteve sempre na dianteira do grafismo". Na mesma entrevista, Manuel Ramos recordou histórias engraçadas vividas na redacção do *Jornal de Notícias* e, em particular, de figuras que o jornalismo português não soube valorizar[172].

Sobre o grafismo do *Jornal de Notícias*, Manuel Ramos é categórico: "Ninguém fazia o desenho do jornal. Era o tipógrafo!". Contudo, reconhece que Costa Carvalho teve um "papel fundamental nesta matéria. No início da carreira, declarou-se um inculto no assunto. Mas, por vontade própria, é um curioso, um estudioso que passa a dominar toda a tecnologia, toda a nomenclatura da maqueta, do esboço, até à montagem".

"Quando entrei para a Redacção", prossegue Manuel Ramos, "fiz o meu manual de redacção e tipografia, uma espécie do que hoje se chamaria revista de imprensa. Cortava e colava num caderno notícias e títulos, que ia consultando conforme as necessidades. E sem outra vergonha que não

172 "Havia um homem, Manuel Vaz, imagine servente da CP, perfeitamente analfabeto, mas um caçador de notícias tremendo, com uma agenda telefónica incrível. Ao domingo à tarde, ligava para os padres, porque havia pouquíssimos telefones. É uma pena e não fica na história do jornalismo. Outro bom caçador de notícias era Alfredo Ruas, mas era outro que alguém tinha de redigir por ele", lembra Manuel Ramos.
Abrindo as gavetas da memória, Manuel Ramos prossegue a sua travessia pela história do jornalismo luso. "Havia o chefe de redacção, o Álvaro Machado, o subchefe, Luciano Botelho de Sousa, e o director e dono do jornal, Aníbal de Morais. Vivia no Hotel do Porto e era proprietário de um dos poucos automóveis que circulavam na cidade. O Botelho de Sousa era o *sportsman* do Aníbal, era tudo uma casa familiar. Havia um grande repórter, o Juliano Ribeiro, a quem o Porto deve uma homenagem. É uma figura popular, que ganhava uma miséria. Havia um ou dois tipógrafos na linotype. *A Gazeta* de 1941 publica o quadro dos tipógrafos", lembra ainda.

fosse a de não saber, e que muito contribuiu para aprender alguma coisa, ia perguntando aos tipógrafos como é que chamavam aos caracteres pretos, o que era um quadratim, que corpo tinha este ou aquele título, o que era uma lâmina de 2, 4 ou 6 pontos, um 'claro', etc., etc., tudo anotando no caderno dos recortes", confessa o antigo jornalista.

"Como o estágio era de dois anos, e como gostava de ir ver o fecho do jornal, quando fui promovido a subchefe de redacção confesso que já percebia alguma coisa do muito que os tipógrafos me ensinaram. O principal é que, em dois anos, eu tinha conseguido meter na cabeça as medidas do jornal, os espaços, toda a mancha gráfica com ou sem elementos. A cor, a espessura e o cheiro do chumbo tinham penetrado em mim. E ainda cá andam...", recorda com saudade Manuel Ramos.

"Foi tudo isto que me permitiu fazer os esboços de milhares de primeiras páginas, e outras, nos jornais por onde passei. Fazia-as de cor, copiando o que já estava feito na cabeça, ora partindo de um título, ora de uma foto. Tal como na notícia, 'abonecar' uma primeira página está no arranque, no modo como se abre. Uma boa notícia, um bom título – e temos 'sol' na primeira página. Os outros títulos são satélites, girando à volta do título que vai para cima de tudo, a abrir", explica Manuel Ramos.

Ainda na secção de Desporto do *JN*, Manuel Ramos assume o cargo de secretário da redacção. E, inspirado nos jornais franceses e espanhóis, passa a ter maior intervenção na feitura do jornal, inclusivamente na paginação. "Trabalhava-se muito no sistema de persuasão, em convencer o próximo, não querendo ferir o gosto. A tipografia torna-se mais elástica, menos repetitiva, 'fazer um bonito'. Os títulos de desporto apareciam numa pequena linha na primeira página", observa.

A partir de 1966, a secção desportiva passa a ser um dos alicerces do *Jornal de Notícias*, senão o seu mais robusto pilar, com páginas diárias. Às segundas-feiras chegaram, aliás, a vulgarizarem-se as 16 páginas de Desporto, obrigando à reformulação da secção e mantendo Costa Carvalho das 14h00 às 4h00 no jornal. "Estava criada a mística do *Jornal*

de Notícias. Uma devoção total", diz Costa Carvalho. Neste aspecto, destaca a acção de Manuel Ramos. "Foi quem me deu o sentido da profissão", para além da sua importância no desenho dos jornais. "Andou no Instituto Industrial, onde adquiriu noções de proporção. Era o paginador para a primeira página", realça o jornalista. "Manuel Ramos chegou a fazer um estágio em Espanha, em Madrid".

A motivação para as mudanças gráficas operadas no *Jornal de Notícias* repousava no facto de os "desportistas"[173] lerem muita informação desportiva estrangeira, como *L'Equipe* (francês) ou o *Tuttisport* (italiano), sendo sensibilizados pelas diferentes soluções gráficas aí apresentadas. Já o resto da redacção estava habituada a ler os jornais mais clássicos, logo eram menos sensíveis às novas soluções. A atitude de mudança dos "desportistas" acaba, no entanto, por arrastar outros jornalistas da redacção do *JN*, gerando e sustentando uma vontade colectiva favorável à ruptura com os cânones gráficos vigentes.

Freitas Cruz rompeu com a metodologia de concepção do jornal, impondo imensas regras novas. Isso "não agradou aos mestres tipógrafos, como o António Marques, o Joaquim 'Alemão', o Salvador ou o Cramez. Eram pessoas com grande passado", reconhece o antigo director do *JN*. No princípio dos anos 60, o "*Jornal de Notícias* foi pioneiro na normalização das notícias. Quando comecei, só se ligava à primeira página, que tinha títulos a duas colunas. As notícias do Porto eram todas a uma coluna", conta Freitas Cruz.

Freitas Cruz e Manuel Ramos não só desenhavam as páginas como indicavam aos jornalistas o corpo da letra. "Na altura era muito influenciado pelo *France Soir*[174]", diz o primeiro. "Nessa altura eram só títulos e imagens remetendo o texto para outras páginas. Mais tarde, já no jornal *Notícias da Tarde*, apliquei a regra do 'conforto gráfico'", acrescenta Freitas Cruz.

A terceira renovação gráfica do *Jornal de Notícias* ocorre nos anos 90-91, sob a direcção de Freitas Cruz. Segundo o próprio, "as remodelações

173 Os jornalistas das secções de Desporto eram depreciativamente designados por "desportistas". Eram os párias das redacções. Numa entrevista a *O Comércio do Porto*, na edição de 22 de Novembro de 1992, Manuel Ramos comenta precisamente esse sentir, com a resposta ao jornalista "Durante muitos anos a classe olhou de 'esguelha' para o que denominava de jornalistas desportivos. Hoje, muitos defendem que o desporto é uma grande escolha de jornalismo. Concorda? Concordo plenamente e discordo da denominação jornalista desportivo. O jornalista é ou não é jornalista, porque não se chama jornalista internacional a quem faz a secção do estrangeiro e outros ramos da informação. É uma ideia errada que foi afastada e bem. Os jornalistas que passaram pelo desporto tiveram, de facto, uma grande escola e veja que os três jornais da cidade tiveram como Directores antigos colaboradores desportivos. Em *O Comércio do Porto* o Joaquim Queiroz, n' *O Primeiro de Janeiro* o Freitas Cruz e que actualmente exerce essas funções no *JN* e eu próprio no *Jornal de Notícias*, mas todos tinham passado por este jornal, é bom que se diga. Aquela designação de 'os rapazes dos jornais', que tinha alguma coisa de carinhoso, também tinha algo de depreciativo quando entendido no mau sentido, porque identificava uma segunda linha no jornalismo. Isso, felizmente, está ultrapassado."

174 Curiosamente, fomos econtrar neste endereço o mesmo tipo de abordagem face a modelos importados do estrangeiro: http://dn.sapo.pt/2005/01/20/media/france_soir_sair_novo_grafismo.html "O jornal *France Soir* vai adoptar um novo grafismo (...) tentando inverter a queda verificada de cerca de 70 mil exemplares (...) A direcção do jornal *France Soir* afirma ter-se inspirado na imprensa popular britânica para a remodelação que está prestes a acontecer. Entre meados de 2003 e 2004, o jornal caiu para 67 500 exemplares por dia, enquanto no ano 2000 o *France Soir* conseguia vender 115 mil exemplares diariamente."

eram feitas dando prioridade aos critérios gráficos e com um processo: não cabia fazia-se de novo! Fazia-se um jornal das 22 horas até às tantas da madrugada. O segredo para ultrapassar os concorrentes deve-se ao facto de o poder, nas suas vertentes de conteúdo e dos grafismos, estar totalmente na mão dos jornalistas", salienta o histórico director do *JN*.

Num testemunho deveras importante para este objecto de estudo, Freitas Cruz explica a sua apetência pelas questões gráficas e revela que chegou a ser professor, durante três anos, das cadeiras de "Produção de Texto e Paginação" na Universidade Católica. Além disso, "ia a todas as feiras gráficas em Düsseldorf, como a Imprinta ou a Drupa. Visitava essas feiras na Alemanha e uma vez em Munique comprei uma maquineta que vai justificar muitas soluções repetitivas, como os cantos redondos. Também comprávamos tipos, só que, como eram tão caros, mantínhamos os mesmos durante muitos anos".

"Poder-se-á falar de uma nova primeira página, em 1961, mas são apenas tentativas, com pequenas alterações. O chefe da tipografia ainda era resistente. A notícia era toda circundada. Os títulos apareciam a uma coluna, ou a duas colunas", diz Freitas Cruz, acrescentando: "A minha influência forte foi o *France Soir*. Daí esta confusão. Eu não tinha em linha de conta a comodidade de leitura. Depois fazia uns resumos, com implicações no interior do jornal".

Mais tarde, Freitas Cruz passa a desenhar diariamente a primeira página, por iniciativa própria. Entranhou as soluções do *France Soir*, mas ao nível do conteúdo era influenciado pelo *ICI Paris* e nos "debates folclóricos com os meus colegas da *Brasileira*. Comecei a sentir uma atracção pelas coisas mais geométricas, mais organizadas. O dinamismo da página era fruto do cruzamento dos títulos: um em cima, outro em baixo. Mas a esta distância temporal, admito muitos erros nestas minhas tentativas que mais tarde abandonei".

Freitas Cruz continua explicando que "as setas eram fáceis de executar, bastava cortar a chapa. A utilização e a diferenciação assentavam na facilidade em se fazer. As setas eram uma grande novidade para a época. Era

novo, embora hoje pareça ridículo. Fazia para mim um esboço das páginas, mas Deus me livre em ir perguntar aos tipógrafos. Achavam logo que os brancos eram um desperdício de papel".

175 Marques Pinto disse-nos que o *JN* era considerado o "*Pravda* do Norte".

Mas há situações que têm uma justificação. Por exemplo: "em 1976, a explicação para que aparecesse aquele cabeçalho assentou numa infelicidade, de que não gosto e que foi um grafismo de reacção. O jornal começou a ser literalmente queimado na rota de Trás-os-Montes, e queimavam-no porque era conotado com o Partido Comunista[175]. Então surgiu a ideia de aligeirar o logótipo. Não era o logótipo original do *Jornal de Notícias*. A ideia era mascarar com as cores laranja e azul para ver se não lhe chamavam *Pravda*."

Era Freitas Cruz quem, já na última fase do Estado Novo, escrevia os editoriais do *JN*. "Pacheco de Miranda, o director, não escrevia. Não sendo um jornalista, era um director moderno, aberto. Mas reagiu muito mal a um título a duas colunas. Estas pequenas alterações de conteúdos custavam-lhe muito a interiorizar. O Sr. Manuel Ramos partilhava comigo estas preocupações. Era o meu braço direito. E ficámos muito incomodados por causa desse episódio com Pacheco de Miranda. Só dizíamos de regresso a casa, já de madrugada: 'Por que nos incomodamos tanto, se isto não é nosso!?".

"Em 1971, há uma evolução grande", refere Freitas Cruz. "Com Marcelo [Caetano], em 68-69, houve uma lufada de ar fresco. Tudo foi reformulado, até internamente, com as secções. O Pacheco Miranda teve o cuidado de fazer transições, com a introdução *Norte/Sul*, *Grande Porto*, *Dia-a-dia*, *Internacional*.

Já havia cor, mas a produção não deixava. Eram difíceis de confeccionar os planos de cor do jornal, não só na estereotipia, como depois na impressão. Com a cor, em 1973, foi reduzida a metade a velocidade da impressão e, por isso, não se usava. Mas o jornal cresceu. No meu dia da posse, fiquei escandalizado! Foi a primeira vez que pude ir à impressão. Estávamos a imprimir 18.000 exemplares. Crescemos rapidamente para os 70.000 exemplares. Era o único jornal, até 1978, que conservava o mesmo director, o mesmo subdirector e a mesma redacção. Quando foi intervenciona-

do, Mário Soares e Freitas Amaral puseram lá homens da sua confiança política, mas logo de seguida o governo caiu", lembra Freitas Cruz.

Havia páginas que eram desenhadas por "artistas", mas não eram executadas. Como diz Costa Carvalho, "até aos anos 50 poderá ter havido 'artistas' que hoje poderão ser vistos como designers. Um deles foi Mário do Carmo Pacheco [entre 1913-1920], o outro era o pintor Gastão Seixas. No *Jornal de Notícias* desenhava as páginas especiais e, uma vez por outra, a primeira página, quando esta se assumia como artística. Era notório que a Gastão Seixas faltava a preparação jornalística, isto é, o 'gosto da notícia', sacrificando o conteúdo à forma. Tinha 'alergias' que o levavam a meter tudo no mesmo saco. O que interessava era a composição e não a valorização dos blocos. Por isso é que não vingavam as suas propostas perante as redacções ou as administrações".

Num exercício de memória, Costa Carvalho afirma que "n'*O Primeiro de Janeiro* também terá havido 'artistas'. Não sei se o Sampaio meteu 'palha' no caso. Sei é que havia um estudante de Belas-Artes chamado Tavares que alindava a montra do '*Janeiro*' (montra essa pequena, do lado esquerdo de quem entrava) e que riscou páginas. Também o Júlio Resende terá colaborado artisticamente. Mais tarde, Francisco Laranjo dirige graficamente um suplemento cultural".

"N'*O Comércio do Porto* não sei de quem possa ter dado um jeito na primeira página. Talvez todos e... ninguém. A tradição contava muito e por cada cabeça haveria uma sentença. Os próprios escritores tinham as suas ideias e conhecimentos 'de olho', porque liam sobretudo os jornais e revistas franceses. O Eça de Queirós em muitas cartas ao Oliveira Martins e a Ramalho Ortigão refere-se ao arejamento necessário nas páginas dos jornais e livros, citando, como exemplos, a *Revue*, a *Illustration* e outros... Nada de especial, porque várias publicações sobre tipografia eram dirigidas também aos homens de letras, desde o século XVIII, como por exemplo Manuel Typographique Utile Aux Gens de Lettres, & à ceux qui exercent les diferentes parties de l'Art de l'Imprimerie, par Fournier, le Jeune, M.DCC.LXVI", lembra Costa Carvalho.

Mas a verdadeira revolução, a que vai marcar o grafismo dos três jornais, ocorre a partir de 1964, quando entraram para a secção desportiva Frederico Martins Mendes, Serafim Ferreira e José Luís Simões de Abreu. A juventude dos elementos, a sensibilidade do seu director, Manuel Vaz Pacheco de Miranda, o apoio do Sr. Manuel Ramos e o "empurrão" do Freitas Cruz, tudo conjugado, possibilitaram uma outra forma de paginar o *Jornal de Notícias*. Por essa altura, *A Bola* era a bíblia. Nos anos 60, o trissemanário desportivo saía com títulos desenhados na primeira página e o *Jornal de Notícias* assume essa influência, bem como a que provinha dos títulos estrangeiros *France Soir*, *AS* e *L'Équipe*. "À imitação dos antigos sucedia-se a imitação dos modernos", conclui Costa Carvalho, numa síntese memorável.

"Noções de tipografia (calibragem de texto, tipos) tinham o Sr. Manuel Ramos, o Freitas Cruz e o Pinto Garcia. O resto não sabia nada e tinha raiva a quem soubesse. Estou em crer que foi a partir dos anos 60 que nos habituámos à ideia das 'primeiras páginas porreiras', com claros, gravuras grandes e títulos puxados, por vezes vazados na própria gravura, caixilhos, janelas, negativos com e sem rede, positivos, cercaduras, setas, subtítulos numa perna, composições recolhidas, com duas e três pernas... Enfim, tudo o que dava para imaginar e regalar. E assim se foi aprendendo com o que saía bem e saía mal", diz Costa Carvalho.

Marques Pinto também alude a uma certa simpatia por jornais estrangeiros: "*O Primeiro de Janeiro* começa a despertar para as questões do grafismo com Manuel Pinto de Azevedo Júnior. Não era homem para grandes iniciativas. Introduziu lá uma coisa chamada o *copianço* à imagem do *Le Matin*. Comprava o jornal em França e até começou a correr a expressão 'é para se fazer à lá *Matin*', olha que é para fazer à *Matin*".

"Dos jornais portuenses foi o *Jornal Notícias* a arrumar a temática dos jornais, na década de 60. *O Primeiro de Janeiro* foi o segundo, na década de 70. No início de 1976 fui nomeado um redactor-paginador d'*O Primeiro de Janeiro*. Não existia essa figura em Portugal. Foi um modelo importado de França. Aliava o sentido do interesse da notícia a um sentido estético. Como paginador, tinha que possuir noções de maquetagem", salienta

Marques Pinto, acrescentando: "Sempre foi difícil articular a redacção com a tipografia. Eram eleitas duas pessoas, pelo facto de ser extenuante".

Marques Pinto não gostou da experiência, pois funcionava como caixa de correio entre colegas. Recorda expressões dos seus colegas jornalistas que diziam que "escreve com os pés" justamente pelo facto de andar de um lado para o outro, ou seja da redacção para a tipografia, assim como em expressões menos abonatórias dos tipógrafos como os "burros dos jornalistas". Ainda havia a chamada "guerra do coração do jornal entre os tipógrafos e os jornalistas". O que ele recorda de uma forma marcante são as 14 máquinas Linotype produzindo um barulho ensurdecedor, mas fascinante.

A fama de Manuel Ramos é assim descrita por Marques Pinto: "O *Jornal de Notícias* tinha o Manuel Ramos, homem fabuloso. Arranjava umas pré-maquetagens da gaveta, em branco, sendo só necessário preencher onde era necessário. Faltava só introduzir o assunto. Tinha umas 12 ou 24 maquetas."

Manuel Teixeira fala em modelos de soluções gráficas, enquanto forma de gerar padrões e parametrizar soluções para que a equipa pudesse responder às diferentes solicitações de uma forma quase autónoma, sem a sua presença, com a construção de modelos de soluções gráficas com dominantes verticais "ao alto" ou "ao baixo" horizontais.

De referir que Manuel Teixeira entrou em *O Comércio do Porto* em 1973, como repórter estagiário e, depois, experimental. "Tarimbando e por mérito, só por esta via cheguei à chefia e a redactor", diz o próprio. Passa a chefe de secção (o que corresponde hoje a editor) e sobe a chefe de redacção, a director e, por fim, a administrador. Neste percurso ascendente, conhece pessoalmente Seara Cardoso, Margarido Correia, Silva Tavares, Costa Carvalho, Joaquim Queirós, Luís de Carvalho, Alberto Carvalho e Rogério Gomes. Dos outros jornais destaca, em *O Primeiro de Janeiro*, José Manuel Barroso e Pedro Feytor Pinto e, no *Jornal de Notícias*, Frederico Martins Mendes, Leite Pereira, o falecido José Saraiva, Pacheco de Miranda, Freitas Cruz e Manuel Ramos.

"Como chefe de redacção, desenhei centenas de primeiras páginas, durante a década de 80", realça Manuel Teixeira. A inspiração vinha da imprensa espanhola, sobretudo a de Barcelona, cidade onde participou em diversos *workshops*. Fez, ainda, um curso no Centro de Formação de Jornalistas de Paris, de 1971 a 1973. Das várias cadeiras leccionadas, refere a de Grafismos, onde abordavam, com sistematização e pertinência, a titulagem e a imagem. Também refere o estágio de um mês com uma Intertype, em 1972, realizado em França, nos arredores de Paris[176].

Manuel Teixeira concebeu para *O Comércio do Porto* uma matriz de estilo, aplicada entre 1982 e 1991. Essa matriz chegava ao detalhe de definir o número de batidas por linha. Também criou modelos, onde os chefes de redacção iam retirar os modelos numerados de um em diante. "Esses modelos foram desenhados tendo como preocupação a tendência do olhar. À época, o consenso era de que a vista tendia para a direita, portanto seria de privilegiar o canto direito. Mas à época havia a preocupação de preencher os espaços brancos", diz o actual chefe de gabinete da presidência da Câmara do Porto.

Tinha uma grande disciplina gráfica e afirma que, entre 1975 e 1990, *O Comércio do Porto* era um jornal muito forte e que estava à frente dos outros títulos da imprensa. "Ressuscitei o suplemento *Arte e Cultura* do 'Comércio', com José Augusto Seabra e Francisco Laranjo". Na altura, em 1973, o jornal acabara de ser vendido ao Grupo Quina[177], que em Lisboa possuía o *Diário Popular* e o *Jornal do Comércio*.

Quando Manuel Teixeira entra para o jornal ainda a composição era a quente, através das Intertypes e das Monotypes. Nessa altura, o formato *broadsheet* é substituído pelo tablóide. O chumbo desaparece n'*O Comércio do Porto* por completo em 1985, com o surgimento dos primeiros computadores para os jornalistas. Eram "máquinas cegas": possuíam apenas um pequeno visor na frente. Só os gráficos é que tinham uns monitores maiores.

O sistema de fotocomposição era francês e foram os próprios funcionários *d'O Comércio do Porto* que constituíram uma empresa, não só para

176 O Sindicato dos Gráficos Franceses tem uma cartilha das artes gráficas, que serviu de modelo a um documento semelhante produzido em Braga.

177 Quando *O Comércio do Porto* é adquirido pelo grupo de empresas administrado por Miguel Quina, Alípio Dias assume a direcção do jornal. Teve, contudo, um reinado curto (Outubro de 1973 a Junho de 1974), pois foi saneado. É nessa altura que Manuel Teixeira entra para a redacção, integrado numa série de jovens universitários que Alípio Dias vai recrutar para valorizar o jornal, em associação com uma modernização e melhoria das condições de trabalho. São instaladas as primeiras telecópias, sistema que permitia receber fotos por via telefónica. As imagens tinham pouco recorte e pouca qualidade, mas o sistema era pioneiro. Nessa altura, o jornal adquiriu o primeiro teletexto já com memória, máquinas fotográficas dedicadas aos fotógrafos e a primeira frota de automóveis (cinco Austin MG, rápidos, para as equipas de reportagem). Apesar de vir da banca, Alípio Dias representou um corte com a antiguidade. Havia ainda muitos jornalistas a escrever em linguados e ele introduz, massivamente, as primeiras máquinas de escrever.

venderem os equipamentos de fotocomposição, como para desenvolverem o *software*. Estávamos na antecâmara dos computadores. O salto para os sistemas que hoje ainda vigoram dá-se entre 1988 e 1989. Em 1990, mudam de instalações já com o novo sistema implementado. "Só para ter uma ideia, não transitou nenhuma máquina das antigas instalações", recorda Manuel Teixeira.

Responsável pelo desenho de muitas primeiras páginas, Joaquim Queirós[178] afirma que "no *broadsheet* era mais fácil trabalhar. Inspirava-se na imprensa estrangeira. Como sempre digo, vamo-nos adaptando. Pessoalmente, gostava, numa fase inicial, dos jornais brasileiros *O Globo* e, mais tarde, dos tablóides *The Sun* e *The Guardian*. Jornalista que se prezasse lia os jornais estrangeiros". Quando abandona *O Comércio do Porto*, em 1993, já paginavam em suporte informático. "Aparecem a seguir os maquetistas. Já vinham das escolas. Alguns até da arquitectura vinham!", lembra Joaquim Queirós.

No seu testemunho, Frederico Martins Mendes descreve de uma forma respeitosa Manuel Ramos. "É um homem fabuloso! Era um escravo do jornal. Chegava às seis da tarde, depois de ter estado, na Brasileira, a tomar café, com os amigos dos outros jornais e saía do jornal às três e quatro da manhã. Era ele que desenhava as primeiras páginas. Foi com ele que eu aprendi a desenhá-las. Fazíamos os esboços, num linguado, com dois ou três traços, três colunas aqui, uma foto acolá e assim se ia construindo a primeira página. Ele é que era o autor da primeira página e em seguida mandava para lá os títulos. Depois, ainda fazia as correcções na tipografia".

"Só havia dois tipógrafos que me entendiam. Trabalhava sempre com eles!", diz Frederico Martins Mendes, acrescentando que "chegava a maquetar 22 páginas do jornal". "À época, o francês era a língua oficial. E isso justifica Freitas Cruz e as suas influências gráficas". Começou por chefiar a secção desportiva, com José Luís de Abreu e Serafim Ferreira. É, aliás, Frederico Martins Mendes quem introduz no *JN* a primeira página a cores. "Muito a medo, mas com determinação", explica.

178 Joaquim Queirós nasceu a 21 de Abril de 1934. Começou a colaborar com o *Jornal de Notícias* em 1957, "após terceiro convite de Pacheco Miranda". Em 1971 obtém a carteira profissional. Em Dezembro de 1973, quando Miguel Quina adquire *O Comércio do Porto*, Alípio Dias foi buscar três profissionais: Costa Carvalho, Alberto Carvalho e Joaquim Queirós. "A minha transferência do *Jornal de Notícias* para *O Comércio do Porto* provocou uma verdadeira revolução no aspecto salarial", diz o último dos jornalistas citados. "Obrigou a uma revisão generalizada dos salários nos três jornais", acrescenta. Entre 1978 e 1982, Joaquim Queirós foi director de *O Comércio do Porto*, tendo como subdirector Costa Carvalho.

Manuel Gomes de Almeida ingressa no *JN* em 1952, com a idade de 16 anos, mas na parte administrativa. "Até 1973 não havia uma maqueta, era na galé que o chefe de redacção e o chefe de tipografia montavam a primeira página. Quando fui à Suíça, trouxe material e inspiração. Os jornais copiavam-se uns aos outros. O Sr. Manuel Ramos já vinha com a primeira página em papel, no bolso!", diz.

Rogério Gomes entra n'*O Comércio do Porto* em Outubro de 2003 e esteve na génese do Centro de Formação de Jornalistas que, depois, deu origem à Escola Superior de Jornalismo do Porto. Trabalhou nove anos n'*O Primeiro de Janeiro*, de 1977 a 1985. Em 1985 foi chefe de redacção e não se recorda de ver nenhum projecto de design. "Os maquetistas da altura transitaram dos antigos tipógrafos" e, até 1981. "O Rafael Silva sai efectivamente com o Feytor Pinto", recorda Rogério Gomes. "Quando o Freitas Cruz entra [para *O Primeiro de Janeiro*], dá-se a mudança para o *offset* e entra gente mais preparada, como o Costa Carvalho para chefe de redacção".

O Primeiro de Janeiro foi o primeiro jornal a fazer a fotocomposição no Porto e um dos primeiros no País. O processo consistia em montar a página, toda colada, e depois fotografá-la. No *Público*, por exemplo, a página vai directamente para a película. Já n'*O Comércio do Porto*, a fotocomposição arranca em 1985 e em 1992 é iniciada a paginação electrónica, com o *QuarkXpress*. N'*O Primeiro de Janeiro* a evolução ocorre também nessa altura, mas foi adoptado o programa *Pagemaker*.

Este percurso que se caracteriza, genericamente, pela acção gráfica dos jornalistas-maquetistas vai provocar um efeito que é fruto da maturidade jornalística, já que os protagonistas eram, antes de mais, jornalistas. Estes tornaram-se sensíveis às questões gráficas com a idade, a observação e, sobretudo, uma prática diária analítica própria dos jornalistas. Começaram a perceber as necessidades gráficas e a revelar preocupações com a produção da notícia e do jornal, de forma separada e segmentada. Surgem assim os maquetistas, propriamente ditos, enquanto carreira profissional.

5.5 Os maquetistas

Os maquetistas surgem pela história de sucesso, na acção gráfica, dos jornalistas-maquetistas. Com este ciclo de maturidade, dá-se uma divisão de especialidades. À semelhança de outros casos, desde os famosos tipógrafos de cartola até aos jornalistas em *part-time*, os maquetistas emergem um pouco ao sabor do acaso ou por talento inato. A sua ascensão vem dos tipógrafos mais dotados para o desenho, das diversas escolas de artes do Porto ou do simples acaso, como aconteceu com Artur Ferreira que enunciaremos de seguida.

O volume de fontes para pesquisa é de tal modo vasto e complexo, que será pertinente referir que o nosso estudo se situa muito mais a um nível demonstrativo, não procurando, por isso, decifrar e enquadrar todos os nomes e todos os casos. Como também tem sido referido, e à medida que se avança na pesquisa, existe a percepção de que o transbordamento das diferentes classes profissionais – desde o tipógrafo aos directores ou mesmo administradores – é imenso e, sobretudo, efectuado com frequência.

Para Marques Pinto, "passou-se a falar de maquetistas, pessoas com algum jeito para o desenho, nos anos 70. Aconteceu muita coisa de supetão. O primeiro maquetista é o Ernesto Brochado, que entra como desenhador. Tinha muito talento".

A divisão de tarefas surge naturalmente com a informatização das redacções. É curioso apercebermo-nos de que a fotocomposição entra tardiamente nos jornais diários portuenses, o que vai fazer com que a sua própria existência seja de curta duração. É que imediatamente a seguir, a partir da segunda metade da década de 80, surgem as primeiras iniciativas para a informatização integral dos jornais. Ou seja, a paginação passa a fazer-se em suporte informático. Esta realidade suscita novas preocupações e novos departamentos (engenharia e produção), ao mesmo tempo que há uma compartimentação das diferentes especialidades e surge a necessidade de contratar designers.

Artur Ferreira nasceu no dia 11 de Fevereiro de 1951, no Porto, e é autodidacta. Caracteriza desta forma o mundo dos jornais portuenses: "O mercado é pequeno e todos se conheciam". Com 16 anos, ingressou nos serviços administrativos d'*O Primeiro de Janeiro*, conhecendo, então, Adalberto Sampaio. "Desenhava os mapas e andava sempre à volta dele", lembra.

Após o 25 de Abril, "tive a possibilidade de trabalhar na biblioteca, como bibliotecário. Era a segunda maior biblioteca particular do Porto. No acervo existiam manuscritos de Aquilino Ribeiro, Camilo, Pessoa, Agustina".

Artur Ferreira era desenhador gráfico e um pouco de "faz-tudo". Em 1980, passa para redacção a convite do director Freitas Cruz. Já lá estava Onofre Varela que havia refrescado a imagem gráfica do jornal. Em colaboração com o chefe da redacção, Artur Ferreira começa a desenhar a primeira página, em 1980. Trabalha com Onofre Varela cerca de quatro meses, ficando sozinho até 1986.

Enquanto está n'*O Primeiro de Janeiro*, entra Ernesto Brochado, "também autodidacta", a quem "dá umas luzes e ele fica a segurar os cordelinhos", nomeadamente o grafismo das primeiras páginas. Em 1986, Artur Ferreira sai do jornal e transita para a empresa do *Jornal de Notícias*, para trabalhar *n'O Jogo*, entre 1986 e 1995.

Onofre Varela nasceu em Miragaia, no Porto, em 1944. Começa a trabalhar na Tipografia Castro, na Corujeira, dado que gostava muito de banda desenhada e aí esperava que os seus desenhos fossem impressos. A seguir, foi estudar, à noite, na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, no curso de Pintura Decorativa, sendo seu professor Defrancesco. Entra mais tarde na Litografia Artistas Reunidos, onde a secção de esboço lhe chamava atenção. Transita para a Litografia Invicta e, depois, para a Litografia Ach.Brito. No serviço militar, colabora com a revista angolana *Notícia* e publica banda desenhada no suplemento *Pica-pau*. Conhece a agência de publicidade Belarte, do senhor A. Baganha. Ingressou na Litografia Nacional onde fazia selos postais para o Paraguai e o Panamá. Pertence ao Sindicato dos Jornalistas.

Para Onofre Varela, "*O Primeiro de Janeiro* era um jornal de pessoas importantes, sendo, por isso, um factor de inibição para o contacto pessoal. Daí ter sido o último jornal contactado". Mas, um dia, o jornalista e secretário pessoal de Manuel Pinto de Azevedo Júnior, Daniel Constant, convida-o a ingressar no "*Janeiro*" como ilustrador. No jornal foi autor de humor gráfico.

Durante a primeira fase fez os "bonequinhos". Acordou com o jornal uma avença, comprometendo-se a "lá ir todos os dias, ao fim da tarde". De imediato avisaram-no de que ia ter muitas dificuldades em fazer o trabalho, "já que o Rafael lhe ia fazer a vida negra". Apresentou-se directamente e teve no Rafael Silva um grande amigo. "Em colaboração com o chefe de redacção, senhor Carlos Alberto, e o director Dr. Alberto Uva, fazia uma maqueta a marcador, geria o espaço da primeira página e submetia a aprovação. Entregava ao senhor Rafael Silva", explica Onofre Varela.

Isto durante alguns meses, já que Alberto Uva saiu do jornal, pouco depois. Entra outra administração, da qual fazia parte Vieira de Carvalho e, numa reunião do CA, passou para o quadro de pessoal d'*O Primeiro de Janeiro*, a tempo inteiro, em 1976. "Comecei a interferir no interior do jornal", salienta. Entra como director Freitas Cruz, e Rafael Silva entretanto reforma-se. Mais tarde, acompanha Freitas Cruz para o novo jornal, o *Notícias da Tarde*, de cujo projecto gráfico foi autor.

Quando entrou para *O Primeiro de Janeiro*, era um sacrilégio "meter cor" na primeira página. "Só podia ter azul nos louros do logótipo PJ e nada mais". Mais tarde, já foi possível "tirar vermelho em vez do azul". Antes de sair *d'O Primeiro de Janeiro*, fez um curso no *Diário Popular*, onde conheceu José de Lemos. Foi aprender a fazer maquetas, para trazer o modelo para o jornal portuense. Mas a conclusão do curso coincidiu com a saída de Freitas Cruz.

5.6 Os designers

Com esta massa crítica de jornalistas-maquetistas e de maquetistas, os jornais do Porto entram no período da fotocomposição, já na década de 80, com os chefes da redacção ou os directores a decidirem, claramente de uma forma muito pessoal, o que é que interessava para as primeiras páginas. Na passagem da década de 80 para a de 90, e de uma forma também generalizada, os jornais contratam agências de publicidade, ateliês de design ou *freelance*, designers para a definição das respectivas soluções gráficas.

Mas o que é certo é que as soluções propostas acabam por não ver a luz do dia, quer por "ousadia gráfica em excesso, quer por falta de acordo comercial", garante Frederico Martins Mendes. O antigo director do *JN* esclarece, ainda, que, por "desajuste das propostas, o que é certo é que essas soluções acabam por serem inviabilizadas. Se essas soluções surgem, e aparecem várias, são adaptadas internamente, com vínculo e cunho pessoal dos directores do jornal", acrescenta.

Segundo Marques Pinto, *O Primeiro de Janeiro* recorre a designers na década de 80. O jornal contratou, em 1987, o ateliê Caixa Alta[179] para renovação da imagem gráfica. Na altura "houve um confronto entre a tradição e a modernidade. Quiseram dar um ar moderno ao jornal no ano de centenário. Mudaram o cabeçalho, o que chegou a ser grosseiro". Em 1988 José Manuel Barroso pede à designer Helena Salvador, uma nova maqueta para *O Primeiro de Janeiro*; no entanto "queriam uma proximidade tão grande da grelha do jornal espanhol *El Pais* que de verdadeiramente original apenas poderei referir-me ao título que apresentei" como refere a designer.

Foi-nos dito, por diferentes testemunhas, que *O Comércio do Porto*, concretamente no tempo de Alípio Dias[180], tinha a intenção de fazer um estudo gráfico para o jornal. Mas tal nunca chegou a acontecer. Não há memória nem registo desse estudo.

179 Esta agência, segundo dados fornecidos pelo seu Director, Fernando Coelho "não só reformulam o *PJ* como fazem duas intervenções no jornal *O Comércio do Porto*."

180 De facto foram inúmeras as tentativas para contactar Alípio Dias, a confirmar esta versão, mas sem sucesso.

No *Jornal de Notícias*, segundo Acácio Carvalho[181] quando este ingressa no jornal em 1972, "o Gastão Seixas[182] já era o primeiro responsável gráfico, se assim se pode chamar, já que fazia o grafismo do jornal. Tinha um esquema básico para o jornal todo. Para a primeira página e os suplementos é que havia um cuidado especial. Na primeira página fazia o trabalho, em parceria com o chefe de Redacção. Recordo-me dos mais antigos: Manuel Ramos, Pinto Garcia, Costa Carvalho, Luís Abreu, Sérgio de Andrade, este último, por acaso, não intervinha nada no trabalho criativo! Manuel Ramos, Pinto Garcia e Costa Carvalho tinham uma influência determinante no arranjo gráfico da primeira página. Os chefes de Redacção mexiam, e sempre mexeram, no grafismo da primeira página. Acho que já era tradição; punham a solução de acordo com os seus objectivos.

Devo dizer que, entre 1972 e 1982, muitas das primeiras páginas e, concretamente, os seus títulos eram colados letra a letra, por decalque (transfer). Fiz assim muitas ilustrações especiais, de página inteira para o S. João e Ano Novo. Uma tradição do jornal. Com a passagem da tipografia a quente, para o *offset*, entra o Onofre Varela".

Freitas Cruz, contacta o Ateliê João Nunes[183], no final de 1990, sendo o próprio João Nunes a admitir-nos que "o meu trabalho não foi usado a 100%, dado que havia conflitos latentes, concretamente para a resolução da primeira página. Eu propunha primeiras páginas com imagens em grande escala, e esse projecto nunca foi totalmente aplicado, teve sempre muitas alterações. Foi projectado e paginado integralmente em Quark Xpress. Há um episódio curioso que marca o dia, em que há remodelação. Freitas Cruz, não me chama, mas por acaso vou ao jornal, nesse dia e quando entro vejo-o no meio da sala, a fechar a primeira página, com o editor gráfico, Francisco Melo, o primeiro editor gráfico do *JN*, com Freitas Cruz, a dizer como e o queria fazer para a primeira página". Segundo João Nunes, foi através da aplicação do seu projecto editorial, que se estabeleceu a figura de Editor Gráfico, sendo à data ocupado por Francisco Melo (Licenciado em Design de Comunicação). "Este ingresso, inovador, surge na sequência da sua passagem pelo meu ateliê, assimilan-

181 Acácio Rodrigues de Carvalho nasce em 5 de Fevereiro de 1952, em Vila Nova de Gaia. Faz o Curso de Cerâmica e Escultura, na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, concluindo o Curso de Artes Plásticas, na ESBAP, em 1980 Em 1988, conclui o Mestrado em Cenografia Teatral, na Universidade de Boston (EUA). Entra para o *JN* em 1972, com a categoria profissional de Ilustrador e sai em 1982. Actualmente é Professor da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto.

182 Gastão Seixas faz parte do já referido clã Seixas do *Jornal de Notícias*. Entra para a Secção de Estereotipia, aos 14 anos. Estudando de dia e trabalhando à noite no jornal, sobe na carreira e chega a Chefe de Oficina da Estereotipia. Acaba o Curso de Pintura da ESBAP, com 20 valores, conjuntamente com Júlio Resende, Gustavo Bastos, entre outros. Dada a sua relação de amizade com o Director Pacheco de Miranda, desenvolvida ao longo dos anos de trabalho. Era uma pessoa de grande influência no *Jornal de Notícias*.

183 João Nunes nasceu no Porto em 1951 e aí começou a sua actividade na fotografia. Em 1976, obteve a licenciatura em Design de Comunicação na Escola Superior de Belas Artes do Porto. Foi Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian de 1977/79. Faz parte da Direcção da Associação Portuguesa de Designers. Foi membro da Comissão Organizadora da "Icograda 95". Foi Co-organizador da Bienal Gráfica V.N. Cerveira 88. Actualmente, é docente da disciplina "Projecto em Design I" no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro desde Setembro 2004.

do o conceito gráfico do projecto e assegurando a sua passagem, para a estrutura interna do *Notícias*".

Frederico Martins Mendes confirma que, "só em 1997, o ateliê CASES Associats fez o primeiro projecto de design integral do *Jornal de Notícias*. A CASES já tinha feito o *Diário de Notícias*". E no *JN* "eles queriam mudar o formato do *standard*. Andaram dois anos para o alterar para *tablóide*. O Vítor Direito dizia: 'cada um suicida-se quando quiser'. Fui a Barcelona conversar e chegar a acordo com António Cases. No novo processo, de 2000, já são os jornalistas a preencher directamente, as páginas com o texto. Mas é o editor que escolhe as páginas modelo". Ressalva, no entanto, que "antes pedimos e fizeram-se vários estudos e consultas a diversos designers, mas nunca chegávamos a um acordo".

O *Jornal de Notícias* foi, portanto, segundo Frederico Martins Mendes, o primeiro dos três diários portuenses a identificar a necessidade de um estudo gráfico e a levá-lo a bom porto, integralmente. Em 1997, diz o mesmo jornalista, verifica-se a contratação do ateliê CASES Associats, com a visita do director do *JN* a Barcelona e a vinda de António Cases ao Porto, no sentido de negociarem a implementação do projecto gráfico integral.

Conclusão

A principal constatação deste capítulo é a lenta agonia de dois títulos históricos da imprensa portuguesa: *O Comércio do Porto* e *O Primeiro de Janeiro*. Com um passado que, as mais das vezes, se revelou ilustre, os referidos periódicos não conseguiram adaptar-se à exigências informativas da vida democrática e, sobretudo, às dinâmicas que a economia de mercado introduziu no sector da comunicação social, no último quartel do século XX. Neste particular, importa dizer que os dois jornais portuenses insistiram em modelos de gestão e estratégias empresariais desfasados da realidade, embora *O Comércio do Porto* tenha como atenuante o facto de só muito tarde e já economicamente fragilizado ter sido privatizado.

História diferente viveu o *Jornal de Notícias* que, apesar de ter conhecido alguns solavancos no seu percurso, constitui um fenómeno constante de popularidade. De resto, o matutino da Rua de Gonçalo Cristóvão registou, ao contrário dos seus congéneres portuenses, um crescimento fulgurante com o advento da democracia, não obstante só ter sido totalmente

privatizado em 1991. Pese embora a sua base de leitores estar ancorada na região Norte do País, *JN* tem provado que é possível produzir a partir do Porto um jornal de âmbito nacional, com elevados índices de leitura e rentabilidade económica.

Por outro lado, foi possível, ainda neste capítulo, verificar a existência, através da observação dos jornais, de uma realidade associativa/laboral singular entre os tipógrafos dos três diários. Realidade essa que, seguindo o trilho evolutivo do referido grupo socioprofissional, sofreu uma mutação gradual, fruto do enfraquecimento das capacidades de liderança instaladas neste particular meio laboral. Ou seja, os tipógrafos perderam paulatinamente protagonismo (e, por conseguinte, poder) dentro dos jornais, à medida que as suas competências foram sendo esvaziadas pelo progresso tecnológico.

Mas até esse esvaziamento se concretizar, já na segunda metade do século XX, os tipógrafos foram, de facto, agentes de cultura, não só porque produziam um produto cultural como tinham um reconhecimento social e profissional que lhes permitia privar com os intelectuais e artistas da época.

Mais interessante é perceber que possuíam uma capacidade instalada para publicar. Através de uma prolixa actividade editorial de cariz associativo, os tipógrafos davam a conhecer a sua mundividência e defendiam os seus interesses corporativos – o que conferia, igualmente, uma aura intelectual à profissão, para além de ser demonstrativo de um "espírito de corpo" bastante arreigado.

Neste contexto, pudemos verificar, no ponto 5, a ascensão e queda dos diferentes mentores e principais executantes das manchetes dos diários portuenses, sendo esta evolução determinada quer pelo progresso tecnológico, quer pela expansão das competências dos jornalistas, quer ainda pelo surgimento de novos grupos socioprofissionais dentro dos jornais.

PARTE III
CONTRIBUTOS PARA A DEFINIÇÃO DE UM MODELO DE ANÁLISE GRÁFICA

Introdução

Na terceira parte deste estudo vamos caracterizar aquilo que é graficamente visível para o autor desta dissertação, tendo como suporte científico as investigações de Otl Aicher e Joan Costa. Neste âmbito, serão introduzidos no nosso discurso conceitos analíticos graficamente explicitados por esquemas.

Pretende-se, aliás, contribuir para a definição de uma ferramenta analítica e visual: os esquemas, cujas vantagens da sua linguagem são aqui expostas. A intenção é, portanto, criar um mecanismo de leitura estrutural, suportado em investigadores como Ruder, Samara e Elam e dando forma, enquanto solução gráfica, a algumas das leis da *Gestaltheorie*.

É também nosso objectivo explicar como se vão construir os esquemas, fazendo com que a análise gráfica não seja condicionada ou até mesmo deturpada. Por conseguinte, os esquemas advêm da própria solução gráfica.

Seguidamente, e através da construção de esquemas, vai-nos ser possível compreender as estruturas gráficas das primeiras páginas, a partir das próprias páginas impressas. Dessa leitura pelo filtro dos esquemas resultará um conhecimento, no âmbito do Design Editorial, que não existia de forma fundamentada e que é executado por mecanismos práticos inerentes ao Design Editorial.

6. OS ESQUEMAS ENQUANTO FERRAMENTA VISUAL

Edmund C. Arnold, quando escreve em 1956 sobre "O arranjo gráfico da primeira página", estabelece uma analogia simples mas deveras objectiva e que corporiza uma ideia forte deste objecto de estudo: "Construir uma casa torna-se mais empolgante a partir do momento em que a forma da estrutura se começa a tornar visível, quando a armação se ergue das fundações"[184]. A presente metodologia pretende levar-nos exactamente ao ponto de desmontar essa casa, processo em que se denunciem e descodifiquem essas formas da estrutura, de modo a que, quando os resultados se erguerem, revelem as suas fundações, constituindo uma nova fonte de conhecimento no âmbito do Design Editorial.

184 ARNOLD 1956: 155.

A presente metodologia desenvolve-se em dois tempos: o primeiro consiste em sustentar uma teoria que nos permita ver nos esquemas uma ferramenta visual, que instala capacidade analítica ao *corpus* documental; e, num segundo momento, a caracterização e a acção gráfica dos diferentes

planos analíticos, tendo como base a construção dos esquemas. A conjugação destes dois factores contribui para uma caracterização *isenta*, a partir das soluções, de modo a que o "novo" conhecimento visual e gráfico nos conduza a definições científicas.

Pensamos ser importante que a informação visual se transforme num novo território de conhecimento,[185] mais ainda se essa metamorfose resultar de um processo dinâmico. Ou seja, se o resultado da análise visual passar à categoria de mensagem[186]. Neste âmbito, cabe a esta metodologia teórica, levada a uma prática, o papel estrutural, funcionando como intérprete das estruturas gráficas das primeiras páginas dos jornais e a apresentação dessa mesma mensagem em fórmulas/esquemas visuais, reconhecíveis ao olhar do observador, com a particularidade de a visualização esquemática não ocupar espaços conceptuais das linguagens que são próprias das imagens figurativas, assim como também não preencher as funções descritivas ou narrativas de um texto escrito.

Neste contexto, o desenho de esquemas privilegia o valor da forma, da solução gráfica, em detrimento do valor estético, sem prejudicar a eficácia comunicacional. O grau de pragmatismo comunicacional do desenho de esquemas assenta na capacidade de transformação que decorre no momento de análise, eliminando na sua aplicação a complexidade dos diversos fenómenos visuais e das diversas relações gráficas, ou seja, tornando-as visíveis e inteligíveis aos olhos do observador. Desta forma, procurámos esvaziar a informação visual da sua complexidade e ambiguidade, no mais curto espaço de tempo e com o menor número de elementos. Isto por oposição a leituras ambíguas, inacessíveis a uma percepção directa.

O desenho de esquemas deve ser motivador, de modo a que sua mensagem seja portadora de uma relação visual com o representado[187], permitindo a comparação entre as diferentes partes, daí resultando um património visual tangível. Assim, é posta em relevo uma nova linguagem visual que, não sendo imagem representativa nem o texto literal, é um referente lógico, estruturado, codificado e abstracto, corporizando o conceito de uma "terceira linguagem".[188]

185 DURSTELER, 2002: 22. Pensamos ser pertinente, referenciar o trabalho desenvolvido por Juan Carlos Dursteller (Professor Associado da Universidat Pompeu Fabra de Barcelona e fundador de InfoVis.net) sobre a "Construção do Conhecimento". Sugere-se, não só a leitura do seu livro "Visualización de informácion" como a consulta ao sítio: (http: //www.infovis.net/Revista/2002/num_100.htm).
Baseando-se no postulado de Richard Saul Wurman (autor de "Information Anxiety" e "Understanding USA") e Nathan Shedroff, "Dursteller entende a construção do conhecimento como um processo "contínuo, que começa nos *dados* e finaliza na *sabedoria*" suportado na seguinte dinâmica: *dados* › *informação* › *conhecimento* › *sabedoria*. Sendo que, os *dados*, "apesar da sua abundância, não é a força definidora do nosso tempo. Os dados sem contexto não são informação, são simplesmente a matéria em bruto de que partimos para a compreensão". Por seu turno, no nível seguinte temos a *informação* que "provém da forma em que se organizam e apresentam os dados, o que confere ou permite que se revele o seu significado, ou, ao menos a sua interpretação. A passagem de *dados* a *informação* representa o passo puramente sensorial a conceptual. É a 'destilação' dos dados". Na etapa seguinte, *conhecimento*, o autor aponta para o que "diferencia o *conhecimento* da *informação* é a complexidade das experiências que se necessitam para chegar a ele."
E numa referência curiosa aponta o caso de um aluno, que para chegar a um conhecimento de determinada disciplina, tem de submeter a um conjunto de exposições, sobre o mesmo conjunto de dados, de diferentes maneiras, com diferentes perspectivas e, a partir daí, elaborar a sua própria experiência. Reafirmando que, "segundo Shedroff, a educação é notoriamente difícil, o conhecimento não se pode transferir de uma pessoa para outra, tem de se fabricar nela própria". A *sabedoria* corporiza "o último nível do entendimento". A este nível desenham-se um espectro amplo "de padrões e metapadrões de maneira que os podemos utilizar e combinar de formas e situações novas totalmente diferentes às que nos serviram para aprender.
A *sabedoria* é como o *conhecimento*, algo pessoal, que se elabora intimamente e que vai com as pessoas e se perde delas, diferenciando-se dos *dados* e da *informação*".

186 No sentido de gerar um "grupo finito e ordenado de elementos de percepção tirados de um repertório e reunidos numa

Relativamente a este assunto, o investigador Otl Aicher salienta, a propósito daquilo a que chama de "economia ocular", que "o princípio da economia afirma que, quanto menos complicada e árdua for uma tarefa, melhor", acrescentando que "este comportamento se produz em qualquer pessoa, esteja ela ou não consciente dele"[189].

Com base, precisamente, no princípio da economia enunciado por Aicher pretende-se simplificar o processo, proporcionando a análise, em simultâneo, de elementos distantes no tempo e no espaço (três jornais duma mesma cidade, o Porto, durante um vasto período: 1854 a 2000).

Por outro lado, os esquemas vão apresentar uma linguagem vectorial, através da qual se procurará representar linhas de leitura, de força, de acção ou de relação entre textos, imagem e suporte. Perceber a solução gráfica, visualizá-la, significa "falar aos olhos"[190].

A relação entre os elementos estruturantes do grafismo dos jornais assenta na capacidade gráfica que cada um desses elementos – designadamente, o texto, a imagem e o suporte – gera na sua relação formal/física entre si. Isto porque, "apesar das contínuas mutações das preferências estéticas, da teoria do design e dos métodos de reprodução, as formas básicas destes elementos têm-se mantido incólumes durante os últimos dois mil anos"[191]. Por conseguinte, é através da percepção desse conjunto de relações e interligações de elementos gráficos que se começa a perceber e a descodificar todo um conjunto de acções e soluções gráficas, quer a um nível formal explícito, quer a um nível formal implícito.

Como defende Joan Costa, "visualizar, esquematizar e abstrair são acções nalguma medida sinónimas. Ou implicadas uma na outra. Desde sempre, o Homem tem querido 'ver mais além' do que é imediato e presente, imaginar e mostrar aquilo que tem alguma certeza ou iluminação, uma vaga intenção ou um desejo"[192]. Neste sentido, o mesmo autor considera que "o mundo visível é todo esse conjunto contínuo de coisas à nossa volta, as quais 'são dadas' aos nossos olhos com o simples acto de 'ver' "[193]. Tendo em conta o nosso objecto de estudo, podemos dizer que observar a pri-

estrutura" numa definição de Moles, ou, num sentido mais amplo "mensagem é sinónimo de conteúdo" *in* Dicionário de Comunicação 2002: 481.

187 Por este motivo, na apresentação dos jornais, na sua fase analítica, estes serão objecto de um tratamento gráfico, de modo a que decorra uma relação visual entre a página em análise e o esquema efectuado.

188 COSTA, 1998: 35.

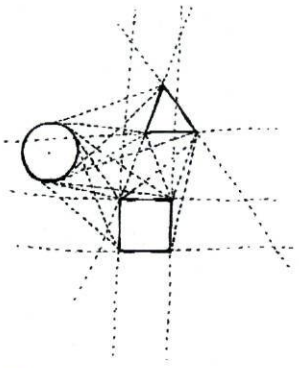
189 AICHER, 2004: 140.

190 COSTA, 1998: 56

191 KUNZ, 2003: 13.

192 COSTA, 1998: 37.

193 COSTA, 1998: 13.



194 COSTA, 1998: 93. Como se depreende deste esquema, onde o autor nos desenha explicitamente o conjunto de relações gráficas que se substabelecem e refere que "as linhas de formas geométricas num espaço bidimensional são indicadores potenciais pelo que estas formas se relacionam".

195 COSTA, 1998: 14.

196 COSTA, 1998: 14.

meira página de um jornal proporciona uma supraleitura imediata e explícita, no sentido em que as relações entre os elementos gráficos constituintes são imediatamente percebidos e visualizados.

Existe, contudo, outra realidade gráfica que não podemos "ver directamente"; apenas a pressentimos. Neste caso, não se trata de uma realidade visual imediata, mas sim de um somatório de fenómenos visuais implícitos[194]. Apreender e descodificar estas relações visuais "invisíveis", passe a antítese, é um processo tão intrínseco como o processo que decorreu na sua fase de montagem, aquando da formatação dos diversos elementos gráficos na página. Para Joan Costa, "compreender e depois explicar tais fenómenos supõe um trabalho da mente e da mão, ajudadas por meios técnicos. É um trabalho de 'tradução' do real, plasmando-o por meios visuais, ou mais exactamente, gráficos. Assim, fenómenos invisíveis provêm de realidades visualizadas, isto é, 'feitas visíveis'. De outro modo, tais realidades não seriam acessíveis ao ser. Só o olho – e não a mente, nem a sensibilidade, nem os sentidos – podem aceder a tais conhecimentos, graças ao trabalho de visualização"[195].

Em suma, compreender esse conjunto de relações, ou realidade gráfica, e depois explicá-lo, pressupõe a existência de um trabalho mental apoiado em meios técnicos (esquemas gráficos), de modo a que os possamos traduzir. Só assim é possível, conforme vimos anteriormente, transformar fenómenos implícitos em soluções gráficas explícitas. Este conceito é tanto mais verdadeiro quanto pensarmos que a realidade gráfica é um conjunto de relações subtis que, continuamente, o designer descobre e utiliza na sua vida profissional.

A leitura que temos vindo aqui a descrever permite, por conseguinte, a transformação de fenómenos visuais implícitos, de carácter mais abstracto, em elementos gráficos, tornando a solução gráfica numa nova mensagem visual. Ou, nas palavras de Joan Costa, "este trabalho [de leitura] consiste em transformar dados abstractos e fenómenos complexos da realidade em mensagens visíveis, possibilitando, assim, ver com os próprios olhos os dados e fenómenos que são directamente inapreensíveis – e, portanto, inimagináveis – e compreender, através deles, a informação, o sentido oculto

que contêm"[196]. Se a solução gráfica é exactamente o que vemos, descodificar é uma forma de ampliar esse mundo perceptivo imediato e possibilitar um novo conhecimento do que não está imediatamente ao nosso alcance.

Descodificamos as relações gráficas como sendo algo que está incorporado no nosso campo visual. Pelo simples facto de ver, o olho fragmenta e descrimina as estruturas gráficas, como refere Otl Aicher na sua obra *Tipografia*. "Na realidade, só vemos uma fracção das diversas fontes de luz que nos chegam à retina. Só vemos aquilo que tem significado para nós, fazendo uma selecção. Se nos detemos um segundo e observamos tudo aquilo que está dentro do nosso campo visual, constatamos rapidamente o pouco que normalmente apreciamos. O mesmo é dizer que filtramos e evitamos o material redundante". Por esse mundo visível entende-se uma soma ininterrupta de fragmentos, de soluções gráficas, que formam um cenário contínuo, no qual participamos. Olho e cérebro, em conjunto, estabelecem estruturas organizadoras de sentido, de forma a apreender a realidade, enquanto mecanismos da mente humana, ordenando e tornando compreensível a mensagem.

Na descodificação gráfica, um dos aspectos determinantes é a explicitação visual da relação invisível entre elementos estruturantes, permitindo "redescobrir" e "reinterpretar" toda a acção, num efeito que designamos por palimpsesto[197]. Trata-se de um processo de leitura eminentemente interestrutural e exploratório, através do qual se chega à génese perscrutando, entretanto, as várias "camadas" ou os vários "planos" que consubstanciam o projecto gráfico. Constitui, por isso, uma plataforma comunicacional precisa.

6.1 Da teoria à construção de uma prática analítica

É pertinente, voltar a referir e analisar a "economia ocular"[198] de Aicher, conceito através do qual o autor defende que "a história da evolução humana é um impressionante exemplo de mudança que se reflecte, dramaticamente, em duas tendências iniludíveis da vida: a minimização do esforço e a optimização das possibilidades". Para Aicher, "é igualmente

197 Palimpsesto é o papiro ou pergaminho em que, por raspagem, se fez desaparecer a primeira escrita para nele escrever de novo, mas do qual, por vezes, se tem conseguido fazer reaparecer, por processos químicos, os caracteres do texto primitivo. No artigo "Design gráfico & pós-modernidade" da revista semestral FAMECOS, número 13, de Dezembro de 2000, Porto Alegre, Brasil, de Flávio Vinicius Cauduro, na página 138, fomos encontrar a adequação e a aplicação deste conceito: "No design gráfico, propriamente dito, também podemos encontrar esta estética visual do palimpsesto sendo empregada, desde há algum tempo, nos trabalhos de Wolfgang Weingart, April Greiman, Neville Brody, Studio Dumbar, David Carson, só para citar os nomes dos pioneiros mais conhecidos". O mesmo autor refere na página 137 da mesma revista "não é por acidente que a estética do palimpsesto é privilegiada pelas artes e pelo design na era pós-moderna (...) eles se alimentam da reciclagem de memórias (...) o termo palimpsesto também aparece actualmente para designar fragmentos ou ruínas arquitectónicas que mostram traços de uma configuração anterior (e que ainda pode ser detectada), por estar imersa em contexto visual mais recente e completamente diverso."

198 AICHER, 2004: 140.

199 AICHER, 2004: 140.

200 AICHER, 2004: 141.

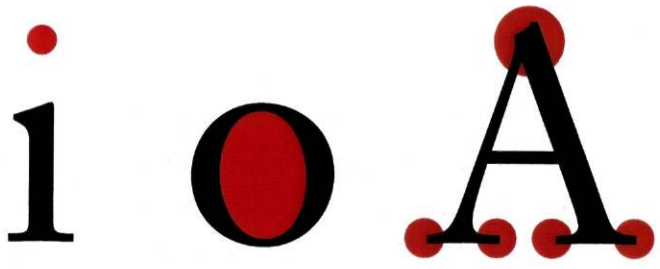
extenuante ler". Segundo o autor, "alguém que lê muito o jornal é pouco provável que capte mais do que uma determinada percentagem do que lhe oferece a mancha gráfica. O olho só se sente tentado a ler aquilo que lhe chama a atenção e assim contraria o seu próprio sentido da economia quando percebe um interesse activo. A menos que estejamos sedentos da informação, passamos por cima do texto. Por razões de economia, o olho recusa mais material do que deixa entrar"[199], conclui Aicher. Os nossos olhos assumem assim, o papel de extensões formais do cérebro, estando este comprometido com a retina. Esta membrana do globo ocular não só se reflecte o que nos rodeia como assume o papel de fronteira entre o interior e o exterior, entre o mundo e o pensamento. O olho é, pois, selectivo e regista uma fracção do que lhe chega à pupila. Só entra no campo de interesse do cérebro o que realmente se quer ver. Só nos apropriamos de uma parte das imagens de entre a totalidade das que vemos.

Como refere Aicher, "o olho tem tanto interesse e é tão curioso que se torna preguiçoso, o que não é nenhum paradoxo. Justamente aquele que está interessado em algo manterá a economia de esforço e o que o rodeia poderá supor uma distracção. A concentração no êxito implica evitar distracções e esforço mal gasto, pois há actividades inúteis que só desperdiçam energia. O ser humano vive da comunicação, para a qual há-de filtrar a informação que não resulte útil, a informação que simplesmente não aporta nada de novo. Em consequência, é indispensável um olho preguiçoso, que só desperte quando reconheça uma mensagem que seja relevante"[200]. Percebemos os suportes impressos, como percebemos os espaços abertos, os objectos do nosso uso quotidiano, o interior e o exterior, bem como os diferentes contextos físicos em que estamos inseridos. Por outro lado, se focarmos um único ponto inserido numa textura de pontos, apercebemo-nos que todos os que o circundam estão desfocados. Constata-se, assim, que a visão é focalizada quando nos concentramos num só ponto. Possuímos, pois, campos visuais distintos, segundo o grau de compromisso do nosso consciente cognitivo. Temos um campo de percepção visual *standard* e um campo de visão *focalizada*, sendo que a focagem se ajusta de acordo com a forma cognitiva necessária. Isso mesmo é confirmado por Otl Aicher: "Se queremos conhecer algo em detalhe, se desejamos

aprofundar algo, aplicamos um plano visual pontual. Segundo o nível de participação da mente consciente, amplia-se o campo visual"[201].

Na perspectiva de um designer, vemos os títulos dos jornais, as imagens fotográficas, os títulos, as manchas de texto corrido, as primeiras páginas como elementos do campo visual, podendo focalizar cada um desses elementos especificamente ou todos ao mesmo tempo, dependendo da concentração da nossa mente e do nosso interesse. Assim entende Jorge Frascara, para quem "uma página de jornal, para além das mensagens verbais, inclui uma metamensagem visual, não verbal, simbólica, básica, que emoldura a experiência que é, por sua vez, afectiva e cognitiva. A importância desta metamensagem não deve ser subestimada: enquanto as mensagens verbais de uma página ocupam a nossa atenção, o grafismo da página é percebido de uma forma menos consciente, constituindo modelos de relação que afectam a maneira como nos relacionamos com outras fontes de informação, com objectos de uso e com os demais. O grafismo de uma página de jornal está concebido para falar às pessoas numa linguagem entendível e desejável."[202].

Quando focamos – mais objectivamente – durante a leitura, "o olho gosta de se concentrar nos pontos chamativos, como, por exemplo, a ponta de uma haste descendente, a pinta do *i*, o branco interior de um *o*, o vértice de uma maiúscula", assegura Aicher. O mesmo investigador considera ainda que "o olho lê com mais facilidade uma escrita com textura diferenciada do que uma escrita lisa e homogénea"[203].



201 AICHER, 2004: 148.

202 FRASCARA, 1999: 24.

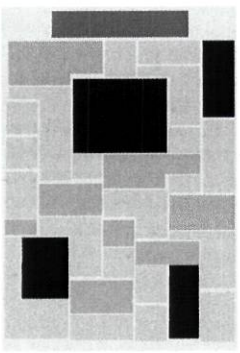
203 AICHER, 2004: 149.

204 COSTA, 2003: 59.

Como se depreende das palavras de Aicher, estes aspectos específicos da visão serão determinantes, não só para o entendimento, como para o enquadramento e implementação dos critérios das análises gráficas, uma vez que toda a estrutura das primeiras páginas será submetida a esse conjunto que chamarei de negociações, tensões ou relações visuais entre as partes. Dar-se-á um efeito de *ampliação* a este aspecto analítico, a toda esta mecânica visual aplicada, nomeadamente à valorização e importância dada à pinta do *i*. Essa preocupação analítica será transportada para todas as áreas e para todos os elementos gráficos da página impressa.



Figura 1


Figura 2

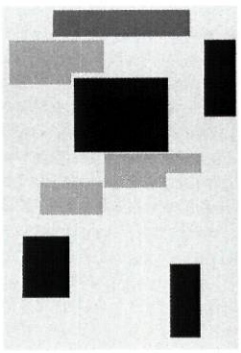

Figura 3


Figura 4


Figura 5

A mancha útil da primeira página *(Figura 1)* é, por assim dizer, o espaço total, que caracteriza essa acção atenta, concentrada, activa, através de varrimento óptico minucioso, criterioso, ínfimo, e sempre em associação com o poder da mente. A mente alimenta-se de imagens (efeitos da percepção visual) que se formam através da visão, dando origem à percepção que, em sintonia com o sistema nervoso, forma uma realidade, instalando a capacidade do ser humano poder *ver*. Sendo a percepção um processo subsidiário da visão, é pertinente citar novamente Joan Costa. Na sua obra *La esquemática*, o investigador considera que o processo da visão decorre em três processos subsidiários: a sensação, a selecção e a exploração, seguindo-se uma outra fase com a percepção e a integração.

A sensação corresponde à fase de "excitação óptica"[204] *(Figura 2)*, onde a página do jornal não é mais do que um conjunto de manchas, sejam cromáticas ou tipográficas. Dir-se-ia que existe um varrimento pela superfí-

cie impressa do suporte. Na fase de selecção *(Figura 3)*, as diferentes "partes do campo visual são discriminadas"[205]. Na fase da exploração decorre a acção sobre a parte seleccionada, "o olhar vago, viaja pela superfície da *mensagem gráfica* e desloca-se de um ponto a outro da mesma, volta e vai absorvendo da mensagem um elemento atrás do outro: estabelece-se assim uma microrrelação (...) nesse estádio, o saltar do olho de um ponto já visto para o outro, estabelece uma 'textura', um tecido de sentido que se forma com o ir e voltar do olho de um ponto a outro"[206]. A percepção corresponde à "fase na que culmina o trabalho do olho, o processo cognitivo da visão"[207] *(Figura 4)* e é, precisamente, nessa "microdinâmica essencial da mente entre o que procura e o que encontra" que a textura analítica se começa desenhar. É o "encontro de uma estrutura gráfica estática", a parte impressa da página, e "uma estrutura perceptiva dinâmica", as relações gráficas que dela se obtêm. A fase de integração *(Figura 5)* corresponde à "mensagem visual captada, interpretada, feita conhecimento. Na percepção informativa, a integração é percepção cognitiva. É compreender um significado e dar-lhe acesso à memória. A mensagem já integrada forma parte da cultura"[208].

Percepção significa, igualmente, perceber a informação. Logo, não é mais do que a capacidade do cérebro de extrair e resumir um conjunto de informações, a partir de fontes diferentes, sejam elas complexas ou não. Neste âmbito, a teoria da comunicação de Shannon[209] e Weaver, pela qual se regem os modelos da informação, identifica três níveis: a informação sintáctica (à qual associamos as imagens retinianas, que advêm da percepção do mundo real), informação semântica (à qual associamos as imagens icónicas ou de representação, ou seja, elaboradas) e informação pragmática (à qual associamos as imagens visualizadas, a esquemática/esquematização ou informação visual).

A representação gráfica de cenários de carácter cientifico ou técnico, como por exemplo o resultado de uma ecografia, obtidos a partir de tecnologia específica, assim como a linguagem dos esquemas gráficos, produzida por designers, não são percebidas como *imagem* em si, mas sim como *visualizações*[210] de uma determinada realidade.

205 COSTA, 2003: 59.

206 COSTA, 2003: 59.

207 COSTA, 2003: 60.

208 COSTA, 2003: 60.

209 Claude Elwood Shannon (1916, Petoskey, EUA – 2001, Medford, EUA) é considerado o pai da Teoria da Informação. Na sua obra pioneira *A Teoria Matemática da Informação* (1949), Shannon foi o primeiro investigador a observar a comunicação como um problema matemático rigorosamente assente na estatística, tendo, inclusivamente, descoberto um modo de determinar a capacidade de um canal de comunicação em termos de ocorrência de bits. A sua teoria não se preocupa com a semântica dos dados, mas envolve aspectos relacionados com a perda de informação na compressão e na transmissão de mensagens, graças ao ruído no canal. No processo de desenvolvimento de uma teoria da comunicação que pudesse ser aplicada por engenheiros eléctricos para projectar sistemas de telecomunicações melhores, Shannon definiu uma medida chamada de entropia. Para complemento da informação sobre Teoria de Informação, recomenda-se a leitura do Dicionário de Comunicação, 2002: 155, onde é apresentado um vasto estudo sobre os modelos de: Shannon e Warren Weaver; Wendell Johnson; Harold Lasswell; Túlio de Mauro e Umberto Eco; Peter Hofstatter; Wilbour Scramm; Leornard Dobb e Charles Osgood.

210 DURSTELER 2002: 2. Segundo este autor é a formação da imagem mental de um conceito abstracto. Mais adiante este investigador, de uma forma sintetizada apresenta a sua definição para um outro aspecto da visualização, que é a visualização de informação, como "o processo de interiorização do conhecimento mediante a percepção da informação, ou se quisermos, mediante a elaboração de dados." No entanto ainda sobre a *visualização de informação*, considera que ainda não há actualmente "uma definição unívoca e universalmente aceite do que é esta disciplina, precisamente pela inovadora e recente perspectiva". Sobre esta matéria recomenda-se a obra dos seguintes autores: Richard Saul Wurman, Edward Tufte e Jacques Bertin.

211 COSTA, 1998: 84.

Nestas visualizações científicas está implícito um resultado que provém de um trabalho e de meios técnicos externos à acção directa do homem. E são esses mesmos meios que executam tarefas de selecção, de tradução e tratamento de dados complementados pela descodificação semântica dos seus resultados. A visualização é também um trabalho que pode decorrer e proceder de meios exclusivamente técnicos, provenientes de cenários reais mas não visíveis a olho nu. Esta situação verifica-se, por exemplo, na observação de fenómenos da natureza – sejam eles físicos, químicos ou térmicos – ou ainda do mundo micro ou macroscópico.

Um esquema desperta motivações analíticas nos seus receptores. Actuam como um suporte externo à cognição, promovem a síntese, sem perder essa capacidade de representação externa. O esquema condensa enquanto mecanismo de leitura e expande o conhecimento quando é descodificado. Suporta e amplia a informação, levando-a à essência, permitindo reconstruir um todo. Desta forma, a realidade é redefinida, produzindo-se uma nova dimensão e categoria de imagens: as imagens visualizadas. Desenhar ou formatar esquemas não é mais do que transformar dados e noções abstractas em formas gráficas, para que daí resulte um conjunto de elementos informativos, sejam eles de carácter científico, técnico, etc. Por isso, Joan Costa defende que "um esquema é uma *Gestalt*, que é como quem diz uma unidade comunicacional que toma os caracteres de instantaneidade e globalidade próprios de uma imagem"[211].

O mesmo autor considera que "um esquema é uma configuração ou uma estrutura de elementos inter-relacionados uns com os outros e que constituem, em conjunto, uma unidade perceptiva, uma forma total portadora de informação". Neste sentido, Joan Costa acrescenta que "uma *Gestalt* é uma totalidade percebida no seu conjunto de uma só vez. Na teoria da informação perceptual, é uma mensagem o que aparece ao observador como não sendo resultado do azar. *Gestalt* é, assim, um termo chave para designar uma série de propriedades ou de regras do processo perceptivo, que é um processo estrutural". Portanto, "uma *Gestalt* é uma forma globalmente percebida. É antes de tudo, a tomada de consciência de algo que o receptor conhecia já de uma maneira mais ou menos intuitiva. É a iden-

tificação de algo universal em mensagem, que ultrapassa o simples reconhecimento dos signos parciais"[212].

Segundo Joan Costa, "isto implica na prática uma microssucessão perceptiva que, partindo da imagem como um todo, passa simultaneamente de um ponto a outro dela, onde o olhar reconhece um itinerário de principalidade e de elementos subordinado, em ordem lógica apenas semialeatório, que foi organizado ou programado pelo visualista de modo a facilitar a compreensão".[213] Esta questão é deveras pertinente, uma vez que toda esta teoria será aplicada com duplo efeito em fase mais adiantada desta investigação, nomeadamente na análise das estruturas gráficas dos diversos jornais. Em primeiro lugar, haverá um efeito de leitura, de procura, de pesquisa, de formatação, na medida em que os jornais já existem, estão impressos e trata-se tão-só de adequar esta microssucessão perceptiva à realidade gráfica desses mesmos periódicos. "O jornal leio-o como um mapa"[214], escreveu Aicher, sendo esta uma premissa que não deixaremos de seguir ao longo do estudo.

Interessa-nos, pois, o já referido efeito de palimpsesto. Queremos descobrir, um itinerário de principalidade, a partir das páginas impressas, as dominantes gráficas estruturantes para então, em segundo efeito, construir uma visualização esquemática da mesma realidade gráfica dos jornais e apurar um tipo de conhecimento. Com as mesmas ferramentas que se utilizaram para decifrar graficamente os comportamentos estruturais, construir-se-á uma nova organização de mensagens, com estrutura e ordem hierárquica. Desta forma, estar-se-á a organizar, em certa medida, o olhar do receptor com uma ordem, realizada num tempo mínimo de absorção visual, a informação gráfica contida na mensagem, já em forma de conhecimento, que nos induzem à formatação de uma nova realidade gráfica, ainda não percebida, ou ainda oculta.

Neste desenho, a formatação dessa linguagem visual esquemática[215] deve conter suficientes planos ou níveis analíticos, para garantir e entusiasmar uma transferência eficaz da mensagem, uma vez que, na sua origem, tem de ser produzida na óptica do utilizador, neste caso o receptor, dado ser

212 COSTA, 1998: 84.

213 COSTA, 1998: 84.

214 AICHER, 2004: 94.

215 COSTA, 1998: 112. É pertinente referir a noção de *esquemática* defendida por Joan Costa, como uma "parte da ciência da comunicação visual que estuda a nova linguagem gráfica dos *esquemas* como mensagens e a *esquematização* como procedimento para a *visualização de conhecimentos* que não são visíveis na realidade. O objecto de *todas* as variáveis da esquematização é a transmissão de informações."

este o elo mais importante na cadeia dos critérios em que se baseiam os princípios activos da comunicação (emissor › meio › mensagem › receptor). Assegurar o interesse comunicacional através de informação quantitativa e qualitativa, conseguindo esse efeito minimizando ao máximo o período da transferência da mensagem, deve ser o objectivo instalado na linguagem esquemática do projecto.

Toda esta informação (os registos fotográficos das primeiras páginas dos jornais) associada a esquemas (que se definem a partir das página impressas) não é apenas para mera apresentação. Pretende-se, sobretudo, motivar, correlacionar, compreender, desencadear entendimentos e integrar duas linguagens que, como esclarecemos, são de natureza tão distintas mas, em simbiose, promovem novas informações sustentando o que se apresenta.

Perceber visualmente implica um reconhecimento da forma, da sua relação com o fundo, do seu contraste, sendo este um efeito óptico de primordial importância. Segundo Arnheim, "há provas suficientes de que, no desenvolvimento orgânico, a percepção visual começa com a captação dos aspectos estruturais mais importantes"[216], sendo que à percepção imediata do contraste sucede um encadeado de reacções, análises e comparações que complementam o reconhecimento visual, as imagens, as manchas de texto, os títulos e as texturas. O mesmo autor considera que "o acto de perceber formas é uma ocupação eminentemente activa"[217]. Esta capacidade progressiva e projectada de reconhecer formas, modelos ou estruturas gráficas e memorizá-las, é uma faculdade do pensamento visual, suportada naquilo que é a nossa memória e matriz visuais. Permite, aliás, o reconhecimento do mundo real através da capacidade de relacionar e combinar ideias, sendo esta uma aptidão individual do potencial criativo de cada um – o que faz de nós indivíduos unos e ao mesmo tempo tão distintos.

A memória visual está na origem do pensamento visual[218], de maneira que recordar e pensar visualmente formam um mesmo processo: sem memória, não é possível perceber nem pensar. Daí assistir-se à presença, entranhada como dizia Pessoa, de conceitos universais comuns, como a noção de que o mais importante é o que está mais em cima e a tradução dos dife-

216 ARNHEIM, 1980: 37.

217 ARNHEIM, 1980: 36.

218 VILLAFAÑE/MÍNGUEZ 2002: 103. Sobre esta matéria os autores referem que o termo "pensamento visual foi baptizado por Rudolf Arnheim em 1969, ano de publicação da sua obra 'Visual Thinking' (Arnheim, R.: University of Califórnia Press, Berkeley y Los Angeles, 1969), não tanto por estabelecer uma diferença com o pensamento intelectual como por afirmar a natureza cognitiva da percepção visual". Estes autores apresentam um esquema, que pensamos oportuno, não só para motivar a consulta, como para justificar a nossa afirmação. INSERIR ESQUEMA: A percepção como processo cognitivo. "Na primeira fase do processo da percepção, a correspondente à *sensação visual*, é a responsável por receber a estimulação aferente às áreas periféricas de recepção sensorial através dos mecanismos ópticos que constituem o sistema visual humano". A segunda fase "das três fases necessárias para considerar a um processo como inteligente corresponde à capacidade de armazenar informação, necessidade encomendada na percepção à chamada *memória visual.*" Na terceira fase reside a "capacidade de processamento da informação" e corresponde no caso da "percepção com o que Rudolf Arnheim denomina *pensamento visual*".

rentes códigos cromáticos – as cores vermelho e amarelo "são" cores quentes ou o verde e o azul "são" cores frias. O próprio sentido de leitura no mundo ocidental, da direita para a esquerda e de cima para baixo, incorporando a ideia do movimento natural, coincidente com o sentido do movimento dos ponteiros do relógio, estabelecendo uma ordem, um ritmo, uma orientação natural para as nossas vidas.

219 Cit. MOLES, 1995: 85.

Quantas vezes não esquematizamos mentalmente o melhor percurso entre dois pontos da cidade antes de iniciarmos uma viagem de automóvel, ou não elaboramos um roteiro de tarefas a efectuar durante o dia? Projectamo-nos no tempo e associados à mente utilizamos a memória visual, visualizando, por exemplo, o mapa integral da cidade como se estivéssemos colocados num satélite e "desenhássemos mentalmente" o esquema do nosso percurso, num esforço de coordenação. Este trabalho de pensamento visual elementar, onde se projecta acção e decisão, é esquemático.

Goblot dizia, a propósito, que "pensar é esquematizar"[219]. Neste sentido, esquematizar é sintetizar, ou seja, reduzir ao máximo a complexidade para obter o essencial. A prática corrente de visualizar ou de imaginar está correlacionada com essa capacidade de antecipação na percepção dos esquemas. Sendo a linguagem dos esquemas a *transformação* das estruturas gráficas das primeiras páginas dos jornais que o receptor captará com os olhos, essas sintetizações gráficas facilitarão a sua percepção, que estará naturalmente comprometida com o pensamento visual.

Pensar visualmente é um fenómeno endógeno e ao mesmo tempo universal. O emissor sabe que, tendo como premissa a mesma base cultural, o receptor revela a mesma capacidade instalada para descodificar. Formatar os esquemas pressupõe perceber a sua linguagem. Isto numa era em que este termo é tão multifacetado e massificado, tendo inclusivamente sido adoptado para territórios tão distantes da origem (linguística), democratizando-se ao ponto de hoje quase tudo possuir uma definição contida... na linguagem. Daí que, de uma forma natural, sejamos confrontados com a linguagem dos motores, a linguagem dos materiais, a linguagem informática, entre muitas outras, não sendo possível falar de um tipo de linguagem sem a definir.

Os esquemas[220] constituem-se, portanto, como linguagem, na medida em que possuem características estruturais (um grafismo, uma sintaxe, uma lógica, um entendimento, uma síntese) associadas à sua capacidade comunicacional (o esquema transmite uma mensagem), tornando-os distintos dos outros tipos de linguagens gráficas, como a imagem e a escrita. A linguagem gráfica define-se como parte integrante de um sistema mental de percepção, com a visão a servir de elemento comum e de porta de entrada para a imagem, o texto e o suporte. Deste modo, o esquema adquire a sua condição de elemento de linguagem juntamente com os outros dois modos de comunicação gráfica.

A sua especificidade a nível funcional é o que define e caracteriza essa linguagem como sistema de comunicação, dado que graficamente se apresenta de uma forma singular – o que a imagem e o texto não são capazes de fazer.

A linguagem dos esquemas possui uma forte componente gráfica, mas tal como as imagens, e ao contrário dos textos, é uma linguagem universal. Partilha das condições inerentes à leitura das imagens, uma vez que estas são absorvidas num instante, como um todo, não necessitando de ser traduzidas como os textos. O seu reduzido valor icónico enquanto imagem e a sua lógica enquanto esquema, face à natureza linguística de um texto, fazem dos esquemas soluções gráficas universalmente descodificáveis e portadores de uma mensagem. A linguagem dos esquemas vai, assim, contribuir para a produção de uma versão simplificada das estruturas gráficas das primeiras páginas do jornal, contendo o esquema essa capacidade de gerar/instalar novos códigos à sombra dos conceitos que em seguida se desenham.

Alguns destes conceitos estão presentes nas práticas da *Gestalttheorie*[221], que influenciou profundamente o design de comunicação. Mas nas suas origens, e tendo por base o *Dicionário de Estética*, "a ideia de uma morfologia geral como ciência das formas nasce com Goethe em finais do século XVIII; o termo será mais tarde utilizado publicamente por F. K. Burdach (1800) e será reconhecido oficialmente pelo próprio Goethe em *Morphologische Hefte,* de 1817. Para ele, a forma *(Gestalt)* é algo 'que se move, algo que devém, que transcorre. A teoria das formas é uma teoria

220 Para melhor compreensão desta temática, consulte-se o Diccionario Enciclopédico de Ciencias de la Documentación (2004: 523) , onde Maria Pinto Molina postula uma definição sintetizada acerca da Teoria dos Esquemas: "Os esquemas são um sistema de patamares cognitivos multifuncionais armazenados na memória humana em forma de redes semânticas complexas, de informação, que actuam como poderosos dispositivos para estabelecer deduções" ..."os esquemas têm características muito precisas, sendo claramente idiossincráticos, pois o seu registo de experiência é individualizado"..." os esquemas não só organizam o conhecimento, como também proporcionam informação acerca de como se há-de processar. Porém o seu carácter é multifuncional e não só mediatizam a compreensão, como também a memória e o comportamento".

221 VILLAFRAÑE, 2003: 57. Este autor define as origens da Gestalt nos trabalhos que Christian von Ehrenfels (1859-1932) desenvolveu em Viena, considerando a *gestalt* "uma teoria clássica se atendermos a data de edição dos primeiros manuais de Kofkka, Wertheimer, Kohler, Rubin, Voth, Lewin, etc. Até 1920 como confessa Kohler – um dos seus proeminentes pioneiros – não só passou de efectuar interessantes e meticulosas descrições dos fenómenos perceptivos, como nos anos seguintes até 1936, data da publicação dos Princípios de psicologia de la forma de Kofka, a teoria alcança um grau elevado de formalização com uma crescente utilização de métodos experimentais." Este autor remete essa publicação de Kofka, para a edição da Paul Kegan, Londres, 1936, com o título *"Principles of gestalt pyschology"*. Para complementar esta nota, recomenda-se a consulta do Dicionário de Filosofia, de Simon Blckburn, editado pela Gradiva.

das metamorfoses'. Por fim, a teoria da *Gestalt* deve ser entendida como uma recuperação indirecta da morfologia goethiana"[222]. O objectivo da *Gestalttheorie*[223] foi o de determinar a experiência consciente da percepção e as leis pelas quais esta última se apresenta como uma totalidade.

Nas suas análises estruturais, a Teoria da Gestalt descobriu leis que regem a percepção humana das formas, facilitando a compreensão das imagens e ideias. Essas leis são nada menos do que conclusões sobre o comportamento natural da mente, quando esta age no processo de percepção. Os elementos constitutivos são agrupados de acordo com as características que possuem entre si, como a semelhança, a proximidade e outras que veremos a seguir. O facto de o cérebro agir em concordância com os princípios gestálticos já poderia ser considerado a evidência fundamental de que a Lei da Pregnância é verdadeira.

Neste sentido, as formas psicológicas, o verdadeiro objecto de interesse desta teoria, são o aspecto subjectivo – isto é, não-material – das formas fisiológicas e físicas. A forma psicológica só existe na percepção humana e é nesse contexto que a *Gestalt*[224] a analisa. São, pois, estas formas que nós absorvemos, quando percebemos uma imagem e, através delas, podemos realizar as nossas representações e assimilações de informação.

A *Gestalttheorie* promove uma análise holística ao nível da percepção visual, inspirada na teoria e nas práticas da física. Os seus autores tiveram por base experiências sobre a organização da percepção visual e das estruturas de conhecimento ao nível da mente, as quais estão intimamente ligadas à percepção visual. Kohller usou um campo electromagnético como termo de comparação para descobrir a relação que existe numa figura e o fundo. Na física, um campo integrado – ou seja, um campo com cargas eléctricas –, ao sofrer uma alteração em qualquer um dos seus pontos, promove uma redistribuição da energia e um reequilíbrio em todas as outras partes, implicando a tal correlação e interdependência entre as partes[225].

À época, a *Gestalttheorie* produziu uma alteração inclusivamente no pensamento científico. Até então, a ciência usava habitualmente esquemas e

222 CARCHIA; D'ANGELO, 1999: 146 e 148.

223 VILLAFAÑE/MÍNGUEZ, 2002: 89. "A teoria da Gestalt conhece-se também como uma teoria da forma", já que resulta da tradução "do termo alemão gestalt".

224 *Gestalt*, no plural *Gestalten*, é um termo intraduzível do idioma alemão para o português e apresenta como possibilidades as palavras conforme Dicionário Aurélio Século XXI, 1999: 985: "figura, forma, e configuração".

225 Para complemento deste tema aconselha-se a consulta a VILLAFAÑE/MÍNGUEZ, 2002: 92, onde estes autores desenvolvem o conceito de "*campo* e trabalho perceptivo" definindo "forças coesivas" como as que se manifestam pela atracção que se gera dentro do campo e "forças segregadoras" como as produzidas por signos contrários.

226 VILLAFAÑE, 2003: 57.

227 http: //pt.wikipedia.org/wiki/Gestalt

estruturas fixas, sendo o todo igual à soma entre as partes. Ao invés, a *Gestalt* apresenta e defende que o todo é mais do que a soma entre as partes, justamente pela interactividade das partes constituintes de um todo.

Estamos perante "um agrupamento de estímulos que não é fruto do azar"[226], uma organicidade, interdependência e correlação directa e indirecta ante a concepção das formas visuais. A forma é usualmente definida como a configuração exterior de uma superfície, de um sólido. Mas a sua estrutura interna, que é efectivamente o suporte informativo que determina a forma visível, nunca é referido na *Gestalttheorie*. Neste aspecto, esta teoria é igualmente psicológica. O receptor (quem percebe) é colocado na primeira linha, sendo o seu cérebro o órgão que organiza o que é percebido pelos olhos.

Na análise sintáctica de uma solução gráfica é necessário identificar os principais elementos da composição e analisar a imagem não como a semiótica – que estabelece a análise das relações e significado das partes que a compõem – mas, sim, do ponto de vista cognitivo, do modo de estruturar os elementos gráficos na nossa mente. A teoria da *Gestalt* foi justamente desenvolvida para estudar essa percepção que aponta, "entre outras regras, a de que o cérebro humano tende automaticamente a desmembrar a imagem/solução gráfica em diferentes partes, organizando-as de acordo com semelhanças de forma, tamanho, etc. Depois, as diferentes partes são reagrupadas num conjunto gráfico que promove e possibilita a compreensão do significado exposto. A *Gestalttheorie* estabelece, então, sete relações através das quais as partes da imagem são agrupadas na percepção visual: proximidade, semelhança, direcção, pregnância, boa continuidade, fechamento e experiência passada. Refira-se que a tendência natural para arrumar as informações que passaram no cérebro possibilita assimilar esses dados com maior facilidade e rapidez"[227].

As leis da *Gestalt* vão ao encontro da estruturação mental dos indivíduos, das formas gráficas que melhor respondem a este conjunto de leis e estão presentes nas estruturas da mente humana. Isso mesmo é defendido por João Gomes Filho na obra *Gestalt do Objecto*, onde o investigador apresenta a "Fundamentação Teórica da Gestalt". Trata-se de uma síntese teó-

rica das obras de M. Wertheimer, K. Kofka e W. Kohler que, após pesquisa sistemática, dá origem a uma nova percepção dos fenómenos. A teorização de Filho defende que o processo cerebral não é igual ao retiniano, uma vez que "a primeira sensação já é de forma, já é global e unificada". Portanto, não vemos partes isoladas, mas sim relações. "Para a nossa percepção, que é resultado de uma sensação global, as partes são inseparáveis do todo"[228] e resultam noutras soluções fora desse contexto.

Quando explica "por que vemos as coisas como as vemos"[229], Kofka define dois conceitos associados directamente aos fenómenos da percepção visual: um caracterizado por *força externa* e outro por *força interna*. A *força externa* tem origem no objecto e nas condições lumínicas em que este se encontra, provocando um movimento exterior-interior que conduz à estimulação retiniana. As *forças internas* remetem para a organização que estruturam essas formas, dando-lhe uma ordem determinada, a partir da condição das estimulações dadas pelas forças externas. "As *forças internas* têm a sua origem, segundo a hipótese da Gestalt, num dinamismo cerebral que se explicaria pela própria estrutura do cérebro"[230], diz Kofka.

Quando nos é pedido para imaginarmos um triângulo, por exemplo, é comum "desenhá-lo" mentalmente com um vértice para cima, na vertical, os lados iguais e um dos lados estabilizado na horizontal, embora saibamos que existem mais formas para representar este polígono. Chega-se, pois, à conclusão de que as formas psicologicamente percebidas organizam-se, ordenam-se e estruturam-se de acordo com princípios básicos que gerem as forças internas, estabelecendo o que os "guestaltistas" designam de matriz ou padrão. Desta forma, resultam leis que impõem uma estrutura perceptiva na estrutura gráfica.

Assim, surgem dois conceitos estruturantes e pertinentes para o objecto de estudo em causa. Um consiste na definição do princípio geral do que é a *boa forma,* o qual concentra/aglutina em si a aplicação de um conjunto de leis como as do contraste, da clausura, da pregnância e do princípio de Birkoff[231]; o outro conceito diz respeito a todas as leis que regem a estrutura interna da figura ou da forma – como as lei de similaridade, de con-

228 FILHO, 2000: 19.

229 FILHO, 2000: 19.

230 FILHO, 2000: 20.

231 COSTA, 2004: 96. "Princípio de Birkhoff. Uma forma será tanto mais pregnante na medida em que contenha um maior número de eixos de simetria (regularidade, estabilidade)".

tinuidade, de proximidade e de movimento coordenado – contribuindo para a descodificação e redução do grau de entropia do conjunto.

Mas Joan Costa aponta para "os outros mecanismos da visão que se situam num patamar inferior aos da percepção *guestáltica*. Estes constituem-se num microfuncionamento interno da dinâmica da percepção icónica e foram enunciados por Abraham Moles (1989) como 'leis' de uma *infralógica visual*"[232]. Este conceito *molesiano* deve ser considerado como uma nova contribuição para a *Gestalttheorie*, que ele mesmo havia ensinado na célebre *Hochschule fur Gestaltung*, de Ulm. Isto porque assenta num princípio que defende que a mente dispõe de um tempo para analisar (com lógica, naturalmente) associada a essa vontade de exploração da forma. Neste âmbito, destacam-se a lei de correlação, a lei de percepção da complexidade e a lei de infinidade, as quais, por seu turno, fazem parte de um conjunto de leis mais abrangente e que em seguida enunciaremos de uma forma pragmática e tendo já em conta o objecto de estudo deste trabalho – as primeiras páginas dos jornais –, de modo a facilitar a descodificação visual[233].

Embora não se utilize como modelo de análise, como já tinha sido referido na introdução, os princípios defendidos por Jacques Bertin na sua teoria *bertiniana*, faz todo o sentido referir o trabalho deste autor. Cartógrafo, geógrafo e semiólogo, Bertin produziu uma série de estudos (dos quais se destaca o intitulado *Semiologia Gráfica*) onde define as sensibilidades elementares da visão humana na percepção visual, complementando numa perspectiva estrutural a *Guestalttheorie* e a Infralógica Visual Molesiana. Contudo, se na presente investigação fosse atribuída uma dimensão semântica à análise das estruturas gráficas dos jornais, as capacidades analíticas seriam infinitas. Dada a dimensão do objecto em estudo, este tornar-se-ia infindável.

Curiosa é a definição que Bertin atribui ao trabalho do olho. A este respeito, o semiólogo afirma, na sua obra *Imagem Didáctica*, o seguinte: "Em princípio, o espectador deve reencontrar os elementos do pensamento do designer. Com um pouco de hábito toma sucessivamente, ante um desenho (solução), atitudes diversas. Procura as diferenças, as semelhanças, uma ordem, uma proporção, os movimentos ou simplesmente reconhecer algo que já havia visto"[234].

232 MOLES, 1995: 92.

233 Para melhor compreensão desta temática, aconselha-se a consulta da obra de Abraham Moles *Ciências do impreciso*, publicada em 1995 pela Editora Afrontamento, do Porto.

234 Cit. BERTIN, 1992: 174.

Trata-se, como se constata, de uma apropriação dos princípios da Guestalt. Mas Bertin assume teorias diferentes. Segundo este autor, o designer analisa as soluções gráficas através de seis elementos estruturantes: *o plano*, podendo este variar de *posição* no sentido bidimensional, alterando assim as suas características; o *valor* (enquanto factor de luminescência); a *dimensão*; a *forma*; o *grão*; a *orientação* e a *cor*[235]. Enunciemos, então, o conjunto de leis que se entendem apropriadas e adequadas para consubstanciar a teoria que subjaz ao processo analítico estrutural, de modo a decifrar a informação visual contida na primeira página dos jornais.

235 Cit. BERTIN, 1992: 180.

Assim, a lei *Estrutural* aponta a primeira página como sendo descodificada como um todo. Logo, independente da natureza dos elementos estruturantes que a constituem (entenda-se mancha útil, o seu logótipo, os títu-



Figura 1

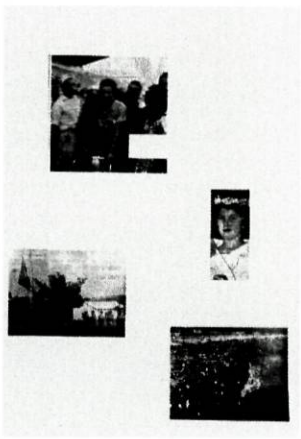


Figura 2



Figura 3

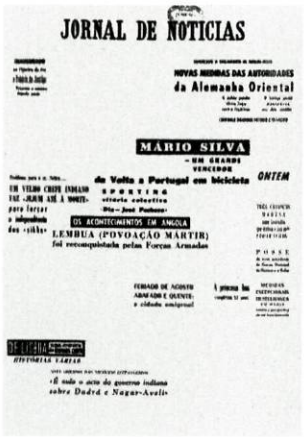


Figura 4

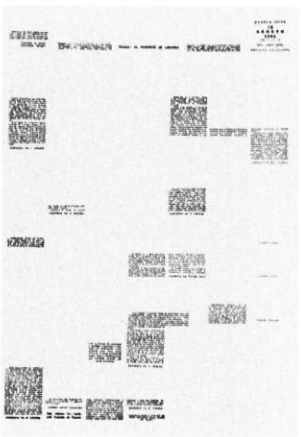


Figura 5

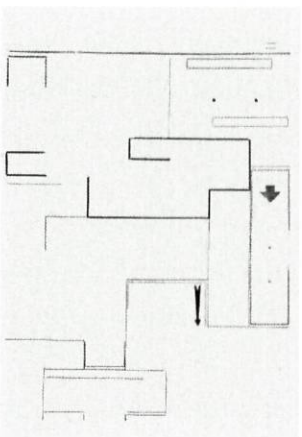


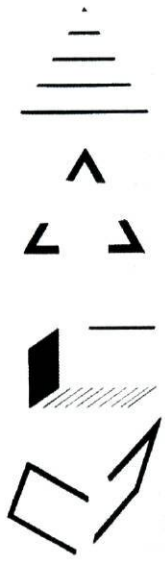
Figura 6

236 FILHO, 2000: 62.

los, as imagens, as colunas, a infografia, a cor, o texto corrido mesmo que seja entendido como uma textura).

A *Totalidade* é a lei que define o todo, neste caso a primeira página de um jornal, enquanto suporte impresso e, neste sentido, diferente e mais do que a soma das suas partes (entenda-se novamente mancha útil, o seu logótipo, os títulos, as imagens, as colunas, a infografia, a cor, o texto corrido mesmo que seja percebido como uma textura).

Segundo a lei do *Contraste*, a primeira página do jornal será tanto melhor percebida quanto se estabelecer um contraste entre os elementos gráficos impressos e o seu fundo, ou seja, o seu suporte, o papel, sendo este o princípio da boa forma. Como defende João Gomes Filho, "a importância e o significado do contraste começa no nível básico da visão através da presença ou ausência da luz. É a força que torna visíveis as estratégias da composição visual"[236]. Tudo isto através da manipulação do efeito claro/escuro, assim como da utilização da cor como elemento gráfico, dando um carácter mais emotivo ou sensorial; da verticalidade ou horizontalidade como dominante visual da solução gráfica da página; do movimento, ritmo, dinamismo por via da introdução de sequências visuais; e, por fim, da escala como elemento referente para o estabelecimento de relações formais.



KEPES, 1951: 51. Em 1951 Gyorgy Kepes, apresenta um conjunto de esquemas que denunciam a aplicação gráfica da lei da clausura e fechamento, que nós adaptamos à análise de estruturas gráficas.

Já a lei da *Clausura* ou *Fechamento* defende que, se um contorno ou delimitação de determinada estrutura gráfica, seja ela de natureza textual ou icónica, não estiver graficamente encerrada, a mente tende a completar ou continuar a delimitação ou contorno, assimilando ou anulando elementos, privilegiando a forma global, conforme esquemas gráficos nas páginas 193, 194 e 195.

Faz sentido abordar uma outra lei complementar à de *Fechamento*, a qual estabelece que uma solução gráfica será tanto mais estável e tanto melhor, se o seu contorno ou delimitação estiver completamente definido ou cerrado. O contorno constitui-se como uma forma cerrada em si, pois de outra forma deixaria escapar, na perspectiva analítica e enquanto solução gráfica, o seu potencial enquanto forma.



O TEMPO — Previsão para hoje

JORNAL DE NOTICIAS

Director: M. PACHECO DE MIRANDA

TERÇA-FEIRA 8 JANEIRO 1957

DESCOBRIU-SE UM CONLUIO DE OFICIAIS FRANCESES para substituir na Argélia a autoridade legal

CARREIRA SEM ESCALA Londres - Nova Iorque

Criar uma vacina contra todos os vírus que afectam os nervos — sugestão do dr. Salk

NO EMBATE DE DOIS AUTOMÓVEIS houve 4 mortos

HOSPÍCIO destruído pelo fogo

Temporal sobre a Suécia

PICASSO e a sua dama

O Congresso e a Câmara dos Representantes, em reunião conjunta, escutam a mensagem do presidente Eisenhower sobre o Médio Oriente

AS VÍTIMAS DA ESTRADA

Onde o Natal é celebrado em 5 de Janeiro

OS TRÊS OBJECTIVOS da política americana DE DEFESA DO MÉDIO ORIENTE

Um camponês sérvio com 158 anos

NÃO HÁ PETRÓLEO!... — GOLPE DE MORTE nas alvoroçadas esperanças do povo de Esposende

SURPRESA NA AMÉRICA perante as revelações sobre projécteis dirigidos publicadas numa revista inglesa

Em Braga vão ser construídas mais 48 casas de renda económica

RAMON NOVARRO disse ao passar em Lisboa — sempre gostei que me encarassem a sério e por isso abandonei o cinema americano

A MISSÃO DE INQUÉRITO À SITUAÇÃO NA HUNGRIA não pode ser realizada pelos observadores da O. N. U.

CONFERÊNCIA INTERNACIONAL sobre a tuberculose

300 moedas da Idade Média

Explosão trágica entre 150 pessoas que viam um incêndio


JORNAL DE NOTICIAS
CAMISAS
EALIFA
MONTE BLANCO
ADEIA
E CUSTÓIAS
OS DRAMAS
O OUTRO LADO
AS GRADES
POLITICA
MNISTIA
Ó ABRANGE
EQUENOS
ELITOS
INTERNACIONAL
URQUIA
ISLÂMICOS
TOMAM"
NCARA
ISTAMBUL
DE NORTE A SUL
NASCEU
UMA PRAIA
NO LITORAL
DE ESPOSENDE!
INDICE
COLÓNIA
PORTUGUESA
DE JOANESBURGO
ENVOLVIDA
NO FURACÃO
DA VIOLÊNCIA
Aumentam o medo e a tensão
SENTENÇA
SEM JULGAMENTO
NO TRIBUNAL
DE GUIMARÃES?
Decorre processo de inquérito
DE NORTE A SUL
BENFICA ENTREABRIU
A PORTA DA FINAL
Vitória (2-1) com sabor a pouco
falhou um "penalty"
DESPORTO
CASINO
ESTORIL
SILVIO BERLUSCONI
ENCIONA
CHEFIAR
O GOVERNO
INTERNACIONAL
EMEDO LESIONADO
- BOBBY ROBSON
ORCE O NARIZ
C. Porto de ataque é a única certeza
victro
MILHOES DE SOLUÇOES
PELO TELEFONE
600 97 97
PAGINAS AMARELAS ELECTRONICAS



JORNAL DE NOTICIAS

CAMISA
FALIFA
MONTE BRANCO

QUARTA-FEIRA, 30 DE MARÇO DE 1994

AMANHÃ NO JN

CADEIA
DE CUSTÓIAS
OS DRAMAS
DO OUTRO LADO
DAS GRADES

POLITICA

AMNISTIA
SÓ ABRANGE
PEQUENOS
DELITOS

INTERNACIONAL

TURQUIA
ISLÂMICOS
TOMAM"
ANCARA
ISTAMBUL

DE NORTE A SUL

NASCEU
UMA PRAIA
NO LITORAL
DE ESPOSENDE!

INDICE

COLÓNIA PORTUGUESA DE JOANESBURGO ENVOLVIDA NO FURACÃO DA VIOLÊNCIA

Aumentam o medo e a tensão

Muitos comerciantes portugueses têm as suas lojas na zona de Joanesburgo, cenário dos violentos recontros de anteontem. E, se é certo que alguns até aumentaram por isso o negócio, a verdade é que a maioria esteve autenticamente com o credo na boca, como relata um dos correspondentes JN na África do Sul.

INTERNACIONAL

SENTENÇA SEM JULGAMENTO NO TRIBUNAL DE GUIMARÃES?

Decorre processo de inquérito

DE NORTE A SUL

BENFICA ENTREABRIU A PORTA DA FINAL

Vitória (2-1) com sabor a pouco – falhou um "penalty"

DESPORTO

SILVIO BERLUSCONI TENCIONA CHEFIAR O GOVERNO

Silvio Berlusconi, o grande vencedor das eleições em Itália, quer ser primeiro-ministro. Líder do partido mais votado e da coligação de direita com maioria absoluta no Parlamento, o famoso magnata dos "media" enfrenta, no entanto, a oposição do senador Bossi, que não p... de atacar os seus aliados do p... conservador e afirma não admi... um Governo chefiado por Berlus...ni.

INTERNACIONAL

FORZA ITA...

SEMEDO LESIONADO – BOBBY ROBSON TORCE O NARIZ

F. C. Porto de ataque é a única certeza

Semedo não joga esta noite em Bremen. Sofreu uma contractura muscular no último treino, impossível de recuperação nos dias mais próximos. No seu lugar alinhará, provavelmente, Rui Filipe, já que Bandeirinha ficou no Porto.

DESPORTO

victro

MILHÕES DE SOLUÇÕES PELO TELEFONE (600 97 97

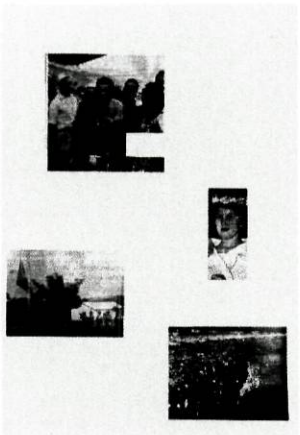
PÁGINAS AMARELAS ELECTRÓNICAS

237 FILHO, 2000: 36.

238 FILHO, 2000: 37.

A lei da *Dialéctica* postula que todos os elementos gráficos gozam de autonomia sobre o suporte.





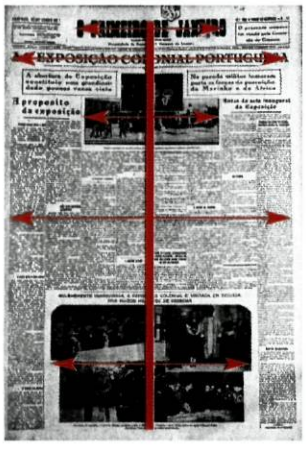
Wertheimer teorizou sobre a lei da *Pregnância* cujo efeito é, de facto, determinante. João Gomes Filho considera-a, aliás, "a lei básica da percepção visual da guestalt"[237]. Trata-se da força da solução gráfica em si mesma, como um todo. É, de resto, o despotismo que essa solução gráfica exerce no processo analítico, impondo-se à mente, que leva o autor brasileiro a dizer que "quanto melhor for a organização visual da forma do objecto, em termos de facilidade de compreensão e rapidez de leitura ou interpretação, maior será o seu grau de pregnância. Naturalmente quanto pior ou mais confusa for a organização visual da forma do objecto menor será o grau de pregnância"[238].





João Gomes Filho propõe, inclusivamente, uma escala para facilitar a avaliação do grau de pregnância de uma solução gráfica, tentando mensurar essa noção. É oportuno referir agora, e não antes, que esta lei da pregnância ajuda e contribui para perceber a *boa forma*. Dado que a nossa mente, de um modo geral, procura soluções gráficas harmoniosas e unificadas, enquadra-se aqui a lei da *simplicidade*, que se caracteriza por soluções gráficas simples, facilmente assimiláveis visualmente, por consequência portadoras de um maior índice de pregnância. Assim, a lei do *equilíbrio*, pode ser definida pela simetria, dando origem a soluções gráficas que se organizam em torno de equilíbrios axiais, ou em redor de um elemento gráfico determinante, constituindo-se este como núcleo ou referente formal.

239 FILHO, 2000: 58.



O conceito de "peso visual" aparece nesta última lei com todo o sentido, conforme refere João Gomes Filho: "Peso e direcção são propriedades que exercem influência particular sobre o equilíbrio. O peso é sempre um efeito dinâmico (...) e sofre influência da localização"[239]. Constituindo, em ambos os casos, à assunção de uma forma pregnante.

A lei de *continuidade* define que todos os elementos gráficos que se desenvolvem ou suportam num eixo contínuo (neste caso concreto é pertinente adequar esta lei à formatação de blocos de texto, uma vez que as linhas de texto, enquanto elemento gráfico, vão ajustar-se, ou melhor, suportar-se no eixo implícito de justificação) constituindo-se, enquanto mancha de texto, como forma pregnante. Adoptando a perspectiva *molesiana*, aceitamos o postulado que nos diz que na relação dos elementos gráficos pre-