

A fotografia e os fotógrafos na revista Panorama (1941-1973): 30 anos de propaganda?

Photographers and photography in Panorama magazine (1941-1973): 30 years of propaganda?

Israel Guarda e José Oliveira



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/cp/1927>

DOI: 10.4000/cp.1927

ISSN: 2183-2269

Editora

Escola Superior de Comunicação Social

Refêrencia eletrónica

Israel Guarda e José Oliveira, « A fotografia e os fotógrafos na revista Panorama (1941-1973): 30 anos de propaganda? », *Comunicação Pública* [Online], Vol.12 nº 23 | 2017, posto online no dia 15 dezembro 2017, consultado o 02 maio 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cp/1927> ; DOI : 10.4000/cp.1927

Este documento foi criado de forma automática no dia 2 Maio 2019.



Comunicação Pública Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

A fotografia e os fotógrafos na revista Panorama (1941-1973): 30 anos de propaganda?

Photographers and photography in Panorama magazine (1941-1973): 30 years of propaganda?

Israel Guarda e José Oliveira

NOTA DO EDITOR

Recebido: 1 junho 2017

Aceite para publicação: 30 julho 2017

NOTA DO AUTOR

Artigo desenvolvido no âmbito do projeto de investigação *Fotografia impressa. Imagem e propaganda em Portugal (1934-1974)* [PTDC/CPC-HAT/4533/2014].

“Aquilo que, numa fotografia, é da ordem da comunicação, não é naturalmente, o que ela representa.”

(Almeida, 1995: 79)

Introdução

- 1 A importância da fotografia impressa, a par de outras fontes documentais, contém um valor do ponto de vista historiográfico que tem sido objeto de crescente interesse (Ribalta, 2008, Fernandez, 2000, Echagüe, 2011). A análise da fotografia em álbuns, fotolivros e publicações periódicas revela um campo considerável de exploração, tendo

como base a possibilidade de interpelar a história por meio da fotografia (About e Chéroux, 2001).

- 2 A fotografia impressa em publicações periódicas, para além de constituir um excepcional arquivo de informação, tem a vantagem de pôr em diálogo as imagens com o contexto editorial, assim como com as políticas e culturas dominantes em cada período da sua publicação.
- 3 A revista *Panorama*, criada como publicação oficial do órgão de comunicação do Estado Novo, o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), constitui, desse ponto de vista, um excelente meio para avaliar a importância relativa da fotografia, se se considerar a longevidade e especificidade deste projeto editorial: 1941-1973.
- 4 O uso da fotografia apresentou um papel estrutural no inculcar do culto de valores 'nacionalistas', em termos de propaganda política. No entanto, identificam-se no conjunto das quatro séries publicadas (1941-1949; 1951-1955; 1956-1961 e 1962-1973) ajustamentos concretos sobre o uso da fotografia – alterações que se ligam aos diversos contextos políticos, culturais e sociais por que passou o regime ditatorial durante esse longo período.
- 5 Como projeto editorial, a *Panorama* inscreve-se na lógica que decorre do forte impacto gerado pela Exposição do Mundo Português, em 1940. No entanto, é por meio da fotografia e pelo seu potencial de comunicação que aquela melhor se afirma, seguindo o caminho aberto por outras publicações, como os álbuns *Portugal 1934* e *Portugal 1940*¹.
- 6 Do mesmo modo que a fotografia alcança uma forte relevância como instrumento de propaganda, no período após a Segunda Grande Guerra apresenta um necessário reajustamento. Na *Panorama*, esse efeito não é imediatamente perceptível, porém são vários os indicadores que, a par da saída de António Ferro, em 1949, concorreram para uma desvalorização progressiva do valor da fotografia na revista, podendo estar relacionada com as alterações dos modos de produção da propaganda e/ou com a necessidade de recentrar a sua acção na revista, à qual não será estranha a conversão do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) em Secretariado Nacional de Informação (SNI), em 1944.
- 7 Tendo como referência os estudos desenvolvidos sobre a revista *Panorama*, constata-se que as atenções se concentram largamente sobre a primeira série, que corresponde a nove dos trinta anos da publicação. Dois desses estudos – Acciaioli (1994; 2013) e Vitorino (2007) – destacam a relevância discursiva da fotografia em conferir corporeidade a um conjunto significativo de arquétipos iconográficos caros ao Estado Novo. Por seu lado, Cândida Ruivo (2010), incidindo sobre o mesmo período, confere larga atenção às relações entre a fotografia, texto, ilustração, títulos e outros elementos, tendo como objectivo o entendimento tipográfico da publicação. No entanto, permanece uma enorme penumbra sobre o restante período desta publicação (1951-1973).
- 8 Uma análise detalhada de alguns números das quatro séries da *Panorama* permitiu perceber uma disseminação assimétrica da distribuição e uso da fotografia ao longo do tempo. Impunha-se, portanto, um estudo de conjunto desta publicação com o objetivo de aferir a representação da imagem fotográfica em todas as séries da revista. Mais especificamente, pretende-se analisar até que ponto é que a imagem fotográfica teve maior ou menor presença ao longo da revista; se os fotógrafos foram ou não creditados (profissionais ou amadores); e se a imagem fotográfica constituiu ou não um facto relevante num contexto de uma publicação com propósitos de propaganda.

- 9 No sentido de dar cumprimento a estes objetivos, foi elaborada uma análise, considerando todos os anos da revista, de acordo com um conjunto de parâmetros, entre os quais se salientam: identificação do fotógrafo, temática, título e autoria do artigo, número de edição e ano. Esta informação permitiu-nos estabelecer vários tipos de correlações e representações gráficas correspondentes ao período de vida da *Panorama*.
- 10 A estrutura do artigo divide-se, essencialmente, em duas partes. Na primeira dá-se conta dos usos da fotografia e da relação entre a fotografia amadora e a propaganda. Na segunda parte, operacionaliza-se a análise enunciada anteriormente, incidindo sobre a fotografia nela publicada e os fotógrafos colaboradores da revista.
- 11 Pretende-se com este trabalho contribuir para um conhecimento mais aprofundado e sistemático de todas as edições da *Panorama*, dando igual atenção a um período da revista que permanece largamente sub-representado na literatura.

1. Dos usos da fotografia

- 12 A fotografia nunca é neutra, seja em que circunstância for. Na verdade, podemos afirmar que é um processo de seleção culturalmente codificado. Existe sempre, em primeiro lugar, uma escolha consciente do tema, seguida de um enquadramento espacial do assunto que se pretende fotografar e de uma escolha temporal do momento da captação. Depois, as escolhas continuam no processo de revelação do negativo e na ampliação do positivo; para finalmente ser determinado o meio de divulgação, seja num espaço expositivo ou numa publicação.
- 13 As relações com o espaço envolvente numa galeria (arquitetura, iluminação, disposição física) ou de vizinhança com outras imagens ou textos (numa galeria ou publicação) privilegiam determinadas leituras, que veiculam outras tantas intenções ou afirmações de quem as faz e/ou divulga, condicionando processos de perceção e o alcance de persuasão do documento fotográfico (Ribalta, 2009). Por último, o observador também não é uma ‘página em branco’ para a inscrição de imagens, mas sim fruto de um agenciamento cultural que vai condicionar a sua leitura.
- 14 Existe, portanto, um conjunto de filtros ou camadas, entre a imagem e o observador, que não dependem em exclusivo do objeto (imagem) e do recetor, sendo precisamente na ‘coloração’ destes filtros que os agentes externos se exercitam, conferindo poder à imagem.
- 15 Justamente o ex-diretor e fundador do *Fotomuseum Winterthur*, Urs Stahel, refere que a fotografia é, do ponto de vista semiótico, pouco codificada se a compararmos com a escrita (Stahel, 2003), substantivando a sua fácil contaminação por outros discursos.
- 16 Talvez por isso mesmo Bernardo Pinto de Almeida tenha referido na frase em epígrafe que “[a]quilo que, numa fotografia, é da ordem da comunicação, não é naturalmente, o que ela representa” (1995: 79), diferenciando o gesto inaugural do registo fotográfico da dimensão narrativa operada por uma qualquer semântica de comunicação à qual a imagem se veicula.
- 17 Assumir a inscrição de uma imagem num contexto de comunicação é permitir a sua reconfiguração e utilização em diferentes tempos e processos de significação, conferindo-lhe, eventualmente, uma dimensão transformadora.

- 18 A propaganda, seja ela política, comercial ou de outra natureza, pressupõe uma intenção específica, cuja finalidade pode congrega o uso de diferentes meios. Neste âmbito, a fotografia associada ao texto tem sido um poderoso binómio de persuasão como elemento singular dialogante, ou como matéria-prima para ser trabalhada em fotocologens ou montagens, reforçando o aspeto gráfico da mensagem.

19

1.1. O SPN/SNI, a *Panorama* e a fotografia amadora

- 20 Foram as premissas anteriormente enunciadas que, associadas a determinadas orientações políticas, levaram a que a fotografia impressa fosse na primeira metade do século XX um dos meios mais eficazes a que as ditaduras europeias lançaram mão para, de um modo mais ou menos direto, influenciar as populações e criar um sentimento de pertença identitária em torno dos seus ideais e das suas ideologias.
- 21 Chamar a si os criadores de uma cultura que se pretendia de pendor nacionalista, seja na fotografia ou no cinema, nas artes plásticas ou na literatura, no teatro, na dança ou na música, foi uma das estratégias que diferentes governos utilizaram² e que, em Portugal, o SPN não deixou por mãos alheias, através de ações que puseram em prática a “política do espírito” de António Ferro na criação, em 1933, dos primeiros prémios literários. Estes foram seguidos, em 1935, pela inauguração dos salões de arte moderna e pelo início das sessões do Cinema Ambulante para, a partir de 1936, apoiar a itinerância do Teatro do Povo e mais tarde, em 1940, criar o Grupo de Bailados Portugueses Verde-Gaio.
- 22 É, essencialmente, para dar voz a estas iniciativas – às quais se podem acrescentar as obras públicas e o turismo – que nasce a revista *Panorama*, justamente anunciando-se (no seu subtítulo) como *Revista Portuguesa de Arte e Turismo*.
- 23 Não se trata, pois, de publicar nas suas páginas uma propaganda política e ideológica pragmática, evidente em fotografias e legendas ou discursos dos dirigentes da nação reproduzidos nos jornais da altura, mas de utilizar os desígnios da cultura (erudita e popular) como plataforma que, de um modo dissimulado, pudesse educar e estimular comportamentos de aceitação da autoridade das políticas e ideologias governamentais.
- 24 A revista *Panorama* era assim o veículo impresso que faltava a António Ferro para divulgar o seu programa da “política do espírito”, programa este pensado em diferentes frentes há já alguns anos³.
- 25 Mas, se no cinema o nome de António Lopes Ribeiro (1908-1995) pode ter sido aquele que granjeou maior evidência nos documentários sobre os acontecimentos da vida portuguesa, aproveitados e exibidos pelos serviços da propaganda, contrariamente, nas décadas de 30 e 40, a fotografia não teve particularmente uma personalidade que se destacasse na imagem do regime, embora profissionais como Domingos Alvão (1872-1946)⁴ e Mário Novais (1899-1967)⁵ tenham sido, eventualmente, os mais requisitados nestas décadas, distinguindo-se este último com uma presença importante na revista *Panorama*, em particular durante a primeira série (1941-1949)⁶.
- 26 Na década de 50, e paralelamente ao trabalho dos profissionais, os amadores de fotografia passaram a ter algum protagonismo impulsionado pela formação dos fotoclubes e pela organização de exposições nacionais e internacionais um pouco por todo o país, numa imagem sem intuídos comerciais mas com preocupações estéticas, frequentemente no âmbito de um registo documental. São disso exemplos a continuidade dos salões

internacionais de arte fotográfica, em Lisboa e Porto, organizados desde 1937 pelo Grémio Português de Fotografia, o I Salão Nacional de Arte Fotográfica da Figueira da Foz (1952), o I Salão de Arte Fotográfica de Setúbal (1954), o II Salão de Fotografia da Guarda (1954), o II Salão de Fotografia organizado pela Câmara Municipal de Barcelos (1952), o I Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo de Luanda (1952) e o I Salão de Arte Fotográfica de Braga (1953).

- 27 Do mesmo modo, também as organizações laborais criaram os seus concursos e exposições de fotografia, de que foram exemplo: o I Salão de Arte Fotográfica (1951) do Grupo Desportivo da CUF (a quinta edição, em 1955, passaria a salão internacional), o II Salão Internacional Interbancário de Arte Fotográfica (1954), organizado pelo Grupo Desportivo do Banco Espírito Santo e Comercial de Lisboa ou, mais tarde o Salão Internacional de Arte Fotográfica da Marinha Mercante, Aeronavegação e Pesca (1956), numa organização do Grupo Cultural e Desportivo da Companhia Colonial de Navegação.
- 28 Esta vontade generalizada de utilizar a fotografia como documento ou como expressão pessoal com intenções estéticas, facilitada pelas condições criadas pelas exposições e associações de amadores, poderia ser obviamente canalizada para os interesses da propaganda nacional se, seguindo o modelo dos salões, os organismos estatais organizassem exposições e tutelassem concursos cujas temáticas viessem ao encontro dos seus interesses (monumentos históricos, tradições populares e regionais, o papel da mulher, obras públicas...), inculcando um sentimento patriótico de divulgação dos valores e ideologia nacionalista.
- 29 Esta ideia de instrumentalização da fotografia amadora pelo Estado já tinha sido posta em prática na Alemanha, quando o Partido Nacional Socialista tomou o poder em 1933, tendo sido formado, nesse ano, a *Reichsverband Deutscher Amateurphotographen* (Associação de Fotógrafos Alemães Amadores), com indicações de Heiner Kurzbein, responsável pelo departamento da imprensa ilustrada no Ministério da Propaganda, para que os fotógrafos amadores “participassem activamente na reconstrução do nacional-socialismo”. Deste modo a sua atividade passava “da esfera privada para uma função pública ao serviço do Estado” (Pohlmann, 2008: 282).
- 30 Foi o mesmo Heiner Kurzbein quem liderou a comissão que levou à criação da exposição *Die Kamera* (1933), a primeira grande mostra fotográfica do nacional-socialismo, que juntou amadores, profissionais, fotojornalistas e fabricantes de material fotográfico.
- 31 Seria, porém, na exposição *Gebt mir vier Jahre Zeit!* (Dêem-me Quatro Anos!), em Berlim (1937), que a imagem se conjugaria numa apoteose ao regime, nas diferentes instâncias em que foi mostrada – desde o concurso para amadores com uma temática relativa à celebração dos quatro anos da política do nacional-socialismo (60 mil provas enviadas e 800 aceites para exposição), à fotomontagem e à fotografia profissional, numa exposição que albergou cerca de três mil imagens e teve 1,35 milhões de visitantes (Pohlmann, 2008: 292-298).
- 32 Obviamente que o pós-guerra, com a queda das grandes ditaduras europeias, marcou uma charneira para um tempo de viragem na utilização da fotografia como propaganda.
- 33 Foi, contudo, ainda num contexto de instrumentalização da imagem, que a revista *Panorama* anunciou logo no primeiro número da sua segunda série, em 1951, o I Salão de Arte Fotográfica *Panorama*, cujas obras foram expostas no Palácio Foz, em novembro de 1951 (Fig.1).

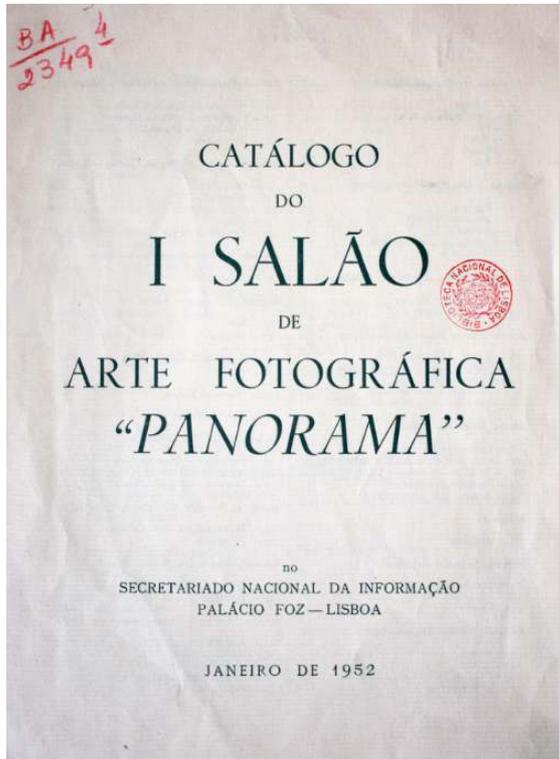


Fig. 1 – Capa do catálogo da exposição *I Salão de Arte Fotográfica "Panorama"*, Janeiro de 1952.

- 34 Este certame, divulgado com uma periodicidade anual, tinha o intuito de captar fotografias que focassem “aspectos da paisagem e da vida portuguesa” (2.ª série (1), 1951), em edições que seriam sujeitas a um tema, tendo sido escolhido para esta primeira edição o ‘mar’.
- 35 Foram admitidos a concurso 38 participantes com 148 provas a preto-e-branco e cinco a cores⁷, registadas num catálogo algo pobre e sem imagens (um desdobrável de duas folhas), editado em 1952 pelo SNI, e que não menciona os premiados nem o júri.
- 36 Em disputa estavam duas modalidades a preto-e-branco e duas a cores (cada uma premiada, respetivamente, com mil escudos e mil e quinhentos escudos), destacando-se alguns nomes que se tornariam habituais nos salões fotográficos, como Eduardo Harrington de Sena, Ernesto Zsoldos, Fernando dos Santos Taborda, Varela Pécurto, W. H. Orton, entre outros.
- 37 É de notar também a presença de António Santos d’Almeida Júnior, que teria, em 1953, as suas primeiras imagens publicadas na *Panorama* (número duplo 7-8)⁸ e que marcaria, nesta revista, uma presença importante nas edições da terceira (1956-1961) e quarta séries (1962-1973).
- 38 Porém, é necessário consultar o quarto número da segunda série da revista *Panorama* (1952) para se ficar a saber que o vencedor deste I Salão de Arte Fotográfica tinha sido Adelino Lyon de Castro, com uma fotografia a preto-e-branco intitulada *Esforço*, uma imagem que representava um conjunto de pescadores a empurrar, com alguma dificuldade e para uma zona segura, um barco de pesca que vinha da faina marítima.
- 39 Esta imagem, publicada na revista, e este I Salão de Arte Fotográfica “Panorama” vieram a constituir eventos singulares, não tendo sido publicadas mais imagens da exposição nem sequer notícias de uma segunda edição do evento.

- 40 Fica um pouco por explicar tal situação, já que, aparentemente, tinha sido identificada no tempo correto uma possibilidade de congregar e, de certo modo, controlar ou instrumentalizar um conjunto de associações amadoras que se estavam a formar por todo o país⁹, constituídas por profissionais de diferentes áreas e estratos sociais, cujos interesses convergiam na mostra e produção de imagens.
- 41 Optaram os serviços do SNI, talvez, por uma presença mais discreta ao disponibilizarem as suas instalações (Palácio Foz) apenas para dar sequência às sucessivas mostras das edições dos salões internacionais de arte fotográfica que, em Lisboa, se tinham mudado da Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA) para o SNI justamente alguns anos antes, com a realização do XII Salão Internacional de Arte Fotográfica em 1949 (ainda numa organização do Grémio Português de Fotografia¹⁰). Esta actividade foi ocasionalmente complementada com a edição de catálogos de exposições de fotografia, de que é exemplo o do Salão Internacional de Arte Fotográfica da Marinha Mercante, Aeronavegação e Pesca (1956).
- 42 A esta mudança do salão da SNBA para as instalações do SNI não é certamente estranha a presença no júri dos salões internacionais de dirigentes do SPN/SNI. Esta presença assinalou-se logo no I Salão Internacional de Arte Fotográfica, em 1937, com António de Menezes¹¹, sendo essa presença interrompida no salão do ano seguinte, mas com continuidade na terceira (1939) e na quarta edições (1940), na pessoa do próprio António Ferro, função esta que seria assumida nos anos seguintes por António Eça de Queiroz, na altura subdiretor do SPN.
- 43 A participação direta de elementos do SNI nos júris destes salões fotográficos teria a sua última presença no XIII Salão Internacional de Arte Fotográfica, levado a efeito em 1950, ainda com António Eça de Queiroz, que, na altura, já exercia o cargo diretor-interino do SNI, após a saída de António Ferro deste organismo no ano anterior. Posteriormente, a presença do SNI seria apenas ocasionalmente pontuada através de uma representação em seu nome (caso do ilustrador José Luís Brandão de Carvalho, no II Salão de Fotografia de Barcelos, em 1952), ou na integração de comissões de honra, como foi o caso do Dr. César Moreira Baptista (na altura diretor do SNI) no II Salão Internacional de Arte Fotográfica das Telecomunicações (1961).
- 44 Na revista *Panorama* (1.^a série (11), 1942), a relevância da fotografia amadora tem uma pequena, mas significativa, nota na rubrica *Iniciativas e Realizações*, na qual, para além de mencionar o concurso fotográfico das Beiras e o fecho da entrega das provas para a I Exposição de Arte Fotográfica, promovida pela comissão municipal de Turismo de Tomar, realça a “importância destes certames, aos quais o turismo nacional pode ficar a dever excelentes elementos de propaganda, utilizáveis em revistas, postais, folhetos e outras publicações ilustradas”, declarando que a “*Panorama* põe as suas páginas à disposição dos organizadores e dos concorrentes, para a divulgação dos melhores espécimes seleccionados.”¹².
- 45 Efetivamente, no ano seguinte (1.^a série (13), 1943), seria anunciado no índice da revista, em duas entradas, o título *Fotografias de amadores*, que teve correspondência na publicação de seis imagens¹³ com uma legenda na segunda entrada, indicando que a *Panorama* prometia “publicar provas fotográficas de amadores que revelassem qualidades invulgares”.
- 46 Mais tarde (1.^a série (29), 1946), Américo Nogueira, no artigo “A fotografia é uma arte”, faz uma abordagem a propósito do IX Salão Internacional de Arte Fotográfica, defendendo a

existência destes certames como prova da qualidade artística da fotografia, ilustrando o seu texto com imagens de Maria L. Viana Jorge, Eduardo Portugal, A. Santos André, Henri Albert e Álvaro Valente. Por último, e ocasionalmente, apareceram na *Panorama* fotografias descontextualizadas de página inteira, de que é exemplo uma imagem de António Parro (1.ª série (4), 1941), ou outra de Adelino Lyon de Castro (1.ª série (39), 1949).

- 47 No entanto, não chega a haver uma hegemonia e uma dinâmica consistente em torno da fotografia amadora por parte do SPN/SNI, de modo a consubstanciar um projeto nela baseada com um claro aproveitamento político, sendo-lhe dado apenas algum espaço na revista *Panorama* muitas vezes como mera ilustração.

2. A presença da fotografia na revista *Panorama*

- 48 Com o avanço da tecnologia dos processos de impressão na década de 20 (rotogravura), a inclusão da fotografia nas publicações periódicas passou a ser uma constante¹⁴, constituindo-se como um meio de comunicação eficaz, tanto do ponto de vista jornalístico e informativo, como no seu aproveitamento para fins de propaganda¹⁵.
- 49 Qual a importância relativa dada à fotografia e aos fotógrafos numa revista editada pelo órgão oficial da propaganda em Portugal com a longevidade da *Panorama* (1941-1973) é o que se pretende averiguar nesta secção, tentando quantificar, de algum modo, essa importância em diferentes abordagens formais, com o objetivo de obter uma informação estatística que nos permita tecer algumas considerações sobre o seu estatuto.
- 50 Neste sentido, organizámos a nossa pesquisa tomando em linha de conta todo o espaço temporal das quatro séries da *Panorama* nas seguintes áreas (que serão apresentadas nas subsecções subsequentes):
- Mancha da imagem fotográfica *versus* mancha de texto;
 - Atribuição da autoria da imagem;
 - Análise das capas da *Panorama* (ilustração *vs.* fotografia);
 - Fotógrafos profissionais *vs.* amadores na *Panorama*;
 - Representação temporal entre fotografias e fotógrafos.

2.1. Mancha da imagem fotográfica *vs.* mancha de texto e autoria da imagem

- 51 Devido à dificuldade de, em tempo útil, se proceder a uma análise de todas as páginas de todos os números da revista *Panorama*, no sentido de apurar a percentagem do tamanho da mancha da imagem fotográfica relativamente à percentagem da dimensão do texto em cada página, optou-se por fazer uma amostragem baseada nos dois primeiros números da revista em cada ano, com intervalos de cinco anos (1941; 1946; 1951; 1956; 1961; 1966; 1971), o que nos permite, ao longo dos 33 anos de vida da revista, ter sete pontos de análise e inferir da maior ou menor relevância da imagem fotográfica ao longo deste tempo.
- 52 Nas edições selecionadas, considerámos, para a nossa análise, apenas os artigos da revista, deixando de fora a publicidade e as rubricas noticiosas (*Iniciativas e Realizações, Documentário Gráfico da Vida Portuguesa, Boletim de Turismo*, etc.) e fizemos uma média de todas as páginas para cada conjunto das duas edições consideradas de cinco em cinco

anos. Para cada imagem determinámos também se o editor tinha ou não atribuído autoria.

53 Partindo destas premissas, obtivemos dois gráficos cuja análise nos permite tirar algumas conclusões:

- espaço atribuído à fotografia no contexto de um artigo diminuiu consideravelmente, em particular a partir da segunda série (1951), tendo o valor nas últimas edições da *Panorama* atingido menos de metade do valor inicial (23,7% vs. 54,4%) (Gráfico 1);
- No universo das imagens consideradas há, em termos médios percentuais, cada vez menos imagens identificadas com o nome do seu autor. Esta situação é particularmente notória a partir dos anos 60, com menos de 10% das imagens identificadas (Gráfico 2);
- Da análise das quatro séries da *Panorama*, há claramente uma diferença entre a primeira série e as seguintes, relativamente à importância da imagem (presença e autoria).

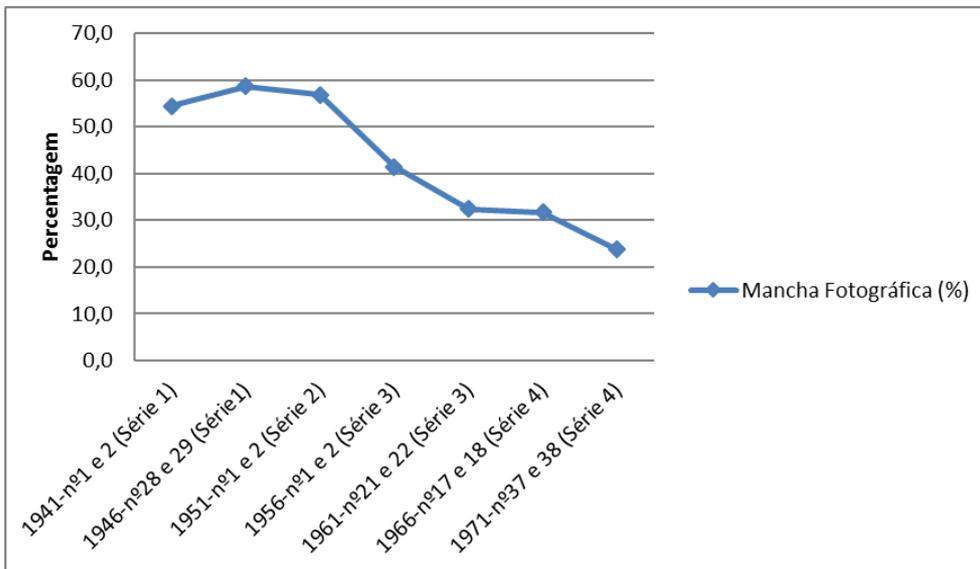


Gráfico 1 – Percentagem da mancha fotográfica.

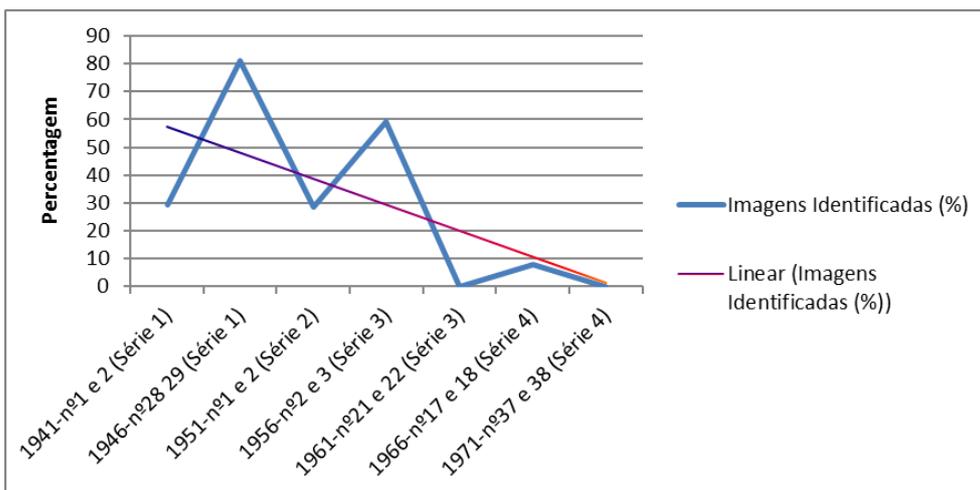


Gráfico 2 – Percentagem de imagens identificadas (nome do fotógrafo).

54 A partir destas constatações pode tentar tirar-se algumas ilações. Uma primeira consideração que se nos oferece tem a ver com a aparente aposta inicial da revista (1ª série, 1941-1949) num certo equilíbrio entre imagem e texto, tanto em termos de

importância como de identificação da autoria, que desaparece nas séries seguintes. É necessário referir que, durante esta primeira série, o organismo da propaganda mudou a designação de SPN para SNI, em 1944, e que o seu mentor, António Ferro, saiu em 1949, ano do último número desta primeira série.

- 55 A série que se lhe seguiu, dois anos depois, teve uma nova direção literária e gráfica (respetivamente, Luís Ribeiro Soares e Júlio Gil), equipa que no ano seguinte veria a direção literária passar para as mãos de Jorge Felner da Costa, na altura chefe dos serviços do turismo do SNI¹⁶. Esta mudança de direção, da primeira para a segunda série, e a perda do espírito fundador de António Ferro terá, na nova conjuntura, eventualmente ditado novas interpretações sobre a importância da imagem, que não se reviam nas edições anteriores. Por outro lado, a utilização cada vez menos frequente de imagens de profissionais de fotografia¹⁷, dando azo a que por vezes os próprios articulistas publicassem imagens¹⁸, ou o caráter generalista e insípido de grande parte das imagens, denota uma cultura fotográfica pouco criteriosa e adaptada às circunstâncias, não se entrevedo na generalidade das edições (salvo raras exceções) uma visão estratégica da imagem como fator diferenciador e comunicativo relevante, do ponto de vista de uma propaganda evidente.
- 56 Relativamente à autoria das fotografias, a utilização na *Panorama* de imagens das delegações regionais de turismo e do arquivo do próprio SPN/SNI (o único citado é o arquivo da Agência Geral das Colónias/Ultramar), podem ter relegado a autoria da fotografia para segundo plano, embora as imagens deste arquivo se concentrassem na segunda série (102 imagens de um total de 122).
- 57 Sabendo de antemão que o SNI editava outras publicações em paralelo com a *Panorama*, poder-se-ia pensar que a fotografia, a partir da segunda série, teria encontrado outras vias para se apresentar com relevância. É o caso da revista *Portugal pela Imagem*, que tinha como subtítulo *Boletim Mensal Ilustrado do Secretariado Nacional da Informação*¹⁹, uma edição bimensal do SNI, editada em português, francês e inglês, criada justamente 30 anos depois do início da ditadura (maio de 1926), mas que, infelizmente, durou pouco mais de um ano (maio de 1956 a outubro de 1957). Contemporâneo desta publicação, mas com uma duração mais longa, destaca-se o *Notícias de Portugal* (1947-1974) – uma edição semanal do SNI/Secretaria de Estado de Informação e Turismo (SEIT) de pequeno formato (A5), publicado apenas em português, que funcionava como um jornal de atualidades da vida nacional (inaugurações, visitas, discursos, encontros políticos, etc.), registada em textos e em algumas imagens de circunstância de índole documental (a maior parte não creditadas), numa retórica nitidamente de propaganda ao regime no contexto pós-guerra. O facto de ser uma publicação com uma frequência semanal, de não exibir preço de venda e de ter uma qualidade gráfica de jornal de baixo custo indicia ter tido uma distribuição gratuita generalizada, não sendo o público-alvo de uma revista com as características da *Panorama*.

2.2. Análise das capas da revista *Panorama*

- 58 Uma outra análise que pode ser feita relativamente à importância da fotografia na revista *Panorama* tem a ver com a sua utilização para a capa da revista, podendo também refletir-se sobre a temática e o modo como esta se cruza com os artigos no seu interior, assim bem como com a atribuição ou não dos créditos fotográficos.

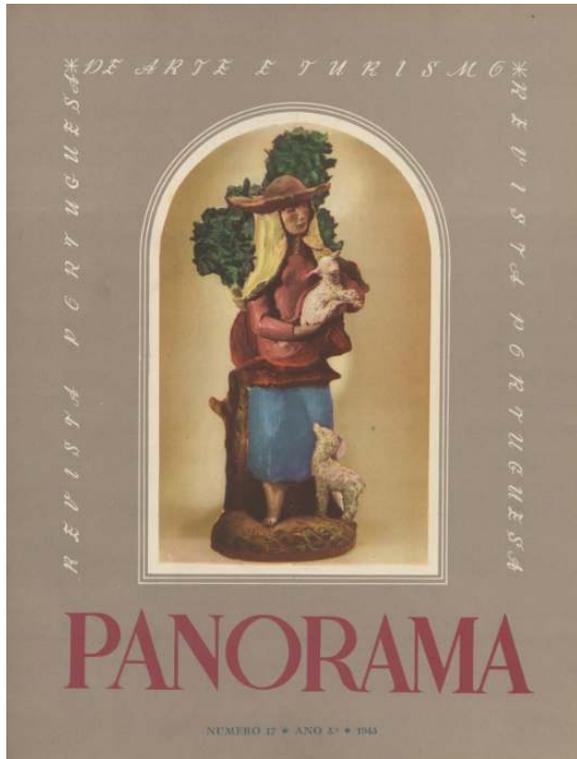


Fig. 2 – Capa da revista *Panorama*, 1.ª série (17), 1943.

- 59 A primeira utilização clara da fotografia na capa surge apenas no número 17 da primeira série (1943) (Fig. 2) e logo depois no ano seguinte (1.ª série (19), 1944), mas as imagens são ainda reproduções de obras artísticas – cerâmica de Jorge Barradas, no primeiro caso, e uma estátua equestre de D. João IV, no último –, não tendo sido atribuídos a nenhuma os créditos fotográficos. No primeiro caso, há uma relação com um artigo de Diogo Macedo intitulado *As faianças de Jorge Barradas*, ilustrado com imagens de Mário Novais (pode supor-se que a capa também seja de Mário Novais), mas no segundo caso não existe nenhuma relação com os artigos da revista nem com o escultor da estátua, Francisco Franco.
- 60 A primeira fotografia de capa fora do contexto de reprodução de obras de arte só aparece em 1951 (primeiro número da segunda série da *Panorama* e dez anos depois do início da publicação) numa imagem da autoestrada Lisboa-Cascais da autoria de James Snyder²⁰, sendo também a primeira capa em que é atribuída especificamente a autoria da imagem (Fig. 3).

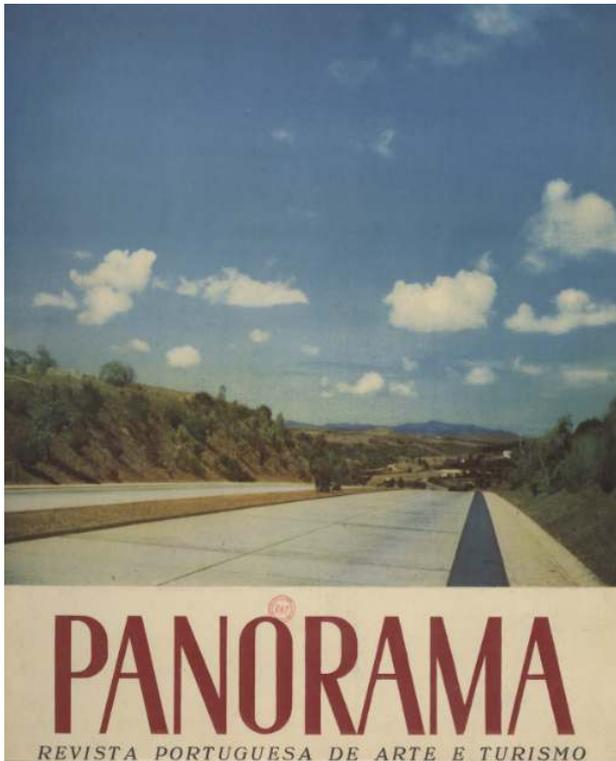


Fig. 3 – Capa da Revista *Panorama*, 2.ª série (1), 1951.

- 61 Poder-se-ia pensar que esta segunda série, depois do interregno de dois anos sem publicação e com um novo grafismo mais 'limpo' de Júlio Gil (editor gráfico que substituiu Bernardo Marques e que se manteve nas restantes edições até 1973), inaugurava com esta imagem um novo ciclo, em que a fotografia teria um protagonismo importante. No entanto, o alento desta primeira capa esmoreceu rapidamente e a imagem fotográfica na capa não teve mais expressão nesta série (1951-1955). Reapareceu apenas sete anos mais tarde, na edição de dezembro de 1958 (n.º 12 da 3.ª série) para representar figuras de um presépio de barro de Estremoz, que faziam parte da exposição no Museu de Arte Popular, numa imagem à qual não é atribuída autoria.
- 62 Fora deste contexto inócuo, do ponto de vista de propaganda política explícita, é publicada na capa da edição de setembro de 1964 (n.º 11 da 4.ª série) uma imagem a preto-e-branco, num estilo fotojornalista, que documenta o encontro de Salazar com o almirante Américo Thomaz no dia do regresso deste da visita que tinha efetuado às províncias ultramarinas, obviamente refletida em diversos artigos na revista.

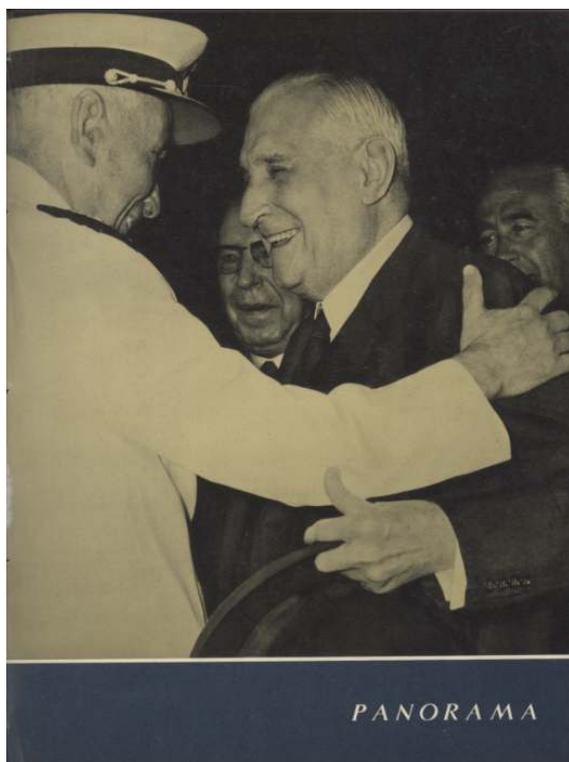


Fig. 4 – Revista *Panorama*, 4.ª série (11), 1964.

- 63 Esta capa (Fig. 4), sem ser mencionada a origem ou autoria da fotografia, é a única em toda a *Panorama* que regista a figura do Presidente da República ou do Presidente do Conselho, o que denota uma certa discrição na divulgação pública da imagem dos governantes como figuras de culto, ficando reservada para as páginas interiores da revista, integradas na rubrica *Documentário Gráfico da Vida Portuguesa* (iniciada com a 3.ª série, em 1956) as imagens (também sem autoria) que tinham a ver com eventos ligados à atividade do Governo.
- 64 Ao longo dos seus 33 anos de vida, a revista *Panorama* teve 110 edições (14 números duplos) e a presença na fotografia na capa é claramente identificada em 31 dessas edições (cerca de 28%), com predominância nos anos 60, na 3.ª série (1956-1961) e 4.ª série (1962-1973), mas apenas pouco mais de metade dessas imagens estão identificadas com o nome do seu autor (55%) (Gráfico 3).

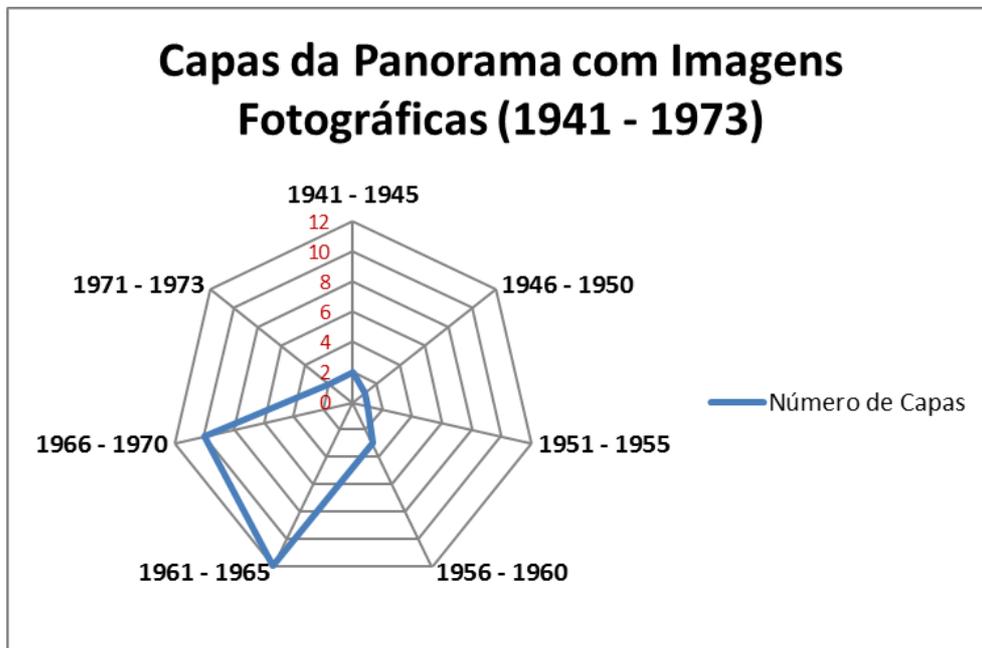


Gráfico 3 – Capas da revista *Panorama* com imagens fotográficas (1941-1973)

- 65 Um estudo mais detalhado de todas estas 110 edições revela que apenas cerca de metade das capas (57%) têm uma relação direta com as temáticas propostas nos artigos de cada número, aumentando um pouco mais no caso das edições que utilizam a fotografia como capa (68%), o que demonstra que a utilização da capa como introdução a um artigo de fundo não é um critério editorial consistente, funcionando muitas vezes apenas como elemento ilustrativo da obra de um artista.
- 66 Do ponto de vista temático, cerca de um terço das capas são reproduções de obras de arte / artesanato, apenas duas delas representam obras públicas (autoestrada Lisboa-Cascais e ponte sobre o Tejo), constituindo a fotografia de paisagem um outro grande bloco (ilhas Berlengas, S. Jorge, amendoeiras no Algarve, fragatas no Tejo), numa imagem mais virada para a divulgação turística do que empenhada em mostrar o progresso social e económico ou os resultados de políticas governamentais substantivas. Esta situação permite concluir que a fotografia na capa da *Panorama*, além de não constituir um elemento muito relevante, não foi aproveitada de um modo efetivo para veicular uma mensagem particular adequada a uma publicação que, também ela, foi perdendo o interesse na imagem impressa e nos seus autores.

2.3. Fotógrafos profissionais vs. amadores na *Panorama*

- 67 A diferença entre fotógrafos profissionais e fotógrafos amadores constitui uma questão central na revista *Panorama*, cuja análise não se apresenta simples ou consensual. Ainda assim, a análise do funcionamento dessa polarização na fotografia considera-se relevante para perceber, a par do fotógrafo profissional, a importância do fotógrafo amador e a sua influência na *Panorama*. Um dado importante, e que constituiu uma surpresa, foi a constatação de que cerca de metade das fotografias publicadas (47%) são de fotógrafos amadores. Este facto atribui-lhes um papel não negligenciável na revista. Os resultados das análises permitiram, no caso dos fotógrafos profissionais, identificar um conjunto restrito de autores com um número considerável de fotografias, e paralelamente um

segundo grupo de fotografias cujos autores aparecem de forma mais pontual, entrando neste âmbito as colaborações internacionais. No caso dos fotógrafos amadores, a situação é mais desigual e difícil de definir; contudo, destacam-se, entre eles, um grupo com créditos firmados nos salões. A par destes, destacam-se as fotografias realizadas por artistas e académicos.

- 68 No domínio dos fotógrafos profissionais, o destaque vai integralmente para Mário Novais e Horácio Novais (1910-1988). Os dois publicam entre 1941 e 1958 mais de 686 fotografias na *Panorama*, o que representa 27% das fotografias identificadas no conjunto da publicação. Participam em todos os anos da primeira série e em praticamente todos os números.
- 69 Mário Novais é, no entanto, o autor mais representativo, facto que se correlaciona com a intensa atividade do seu estúdio. As temáticas das suas fotografias gravitam em torno dos principais eixos da revista, tais como: ‘exposições’, ‘obras públicas’, ‘interiores/decoração’, ‘arte/artesanato’ e ‘monumentos’. O domínio técnico e o controlo da luz, a par das qualidades como fotógrafo de interiores, explicam a sua escolha para a realização destes trabalhos, tecnicamente mais exigentes. Porém, a partir da segunda e terceiras séries, verifica-se que o seu contributo é mais esparso, cessando em definitivo a sua participação a partir de 1958.
- 70 No caso de Horácio Novais, existem muitos traços em comum, inclusive na recorrência de algumas temáticas, mas denotam-se variantes em relação ao seu irmão, com uma incidência mais forte em fotografias de ‘bailados’ (Verde-Gaio) e ‘paisagem urbana’. A sua participação na revista cessa em 1957, mas já a partir da segunda série (1951-1955) é residual a sua presença.
- 71 Ainda neste grupo, verificam-se, a par das fotografias das casas Alvão e Beleza e João Martins (1898-1972), a presença de fotógrafos menos conhecidos, como António Santos de Almeida Júnior. O contributo destes revela, em relação aos anteriores, um maior centramento sobre temáticas como ‘paisagem’, ‘arte’ e ‘monumentos’. Tal facto ajuda a explicar a presença de alguns destes fotógrafos até mais tarde na *Panorama*, por questões que se prendem com a repetição de arquétipos consagrados (Tavares, 2009), num quadro de maior familiarização imagética. No caso de António Santos de Almeida Júnior²¹, cuja colaboração se inicia na segunda série, como vimos, este desempenha uma posição semelhante à dos irmãos Novais, num momento em que a fotografia perde o estatuto que lhe fora atribuído na primeira série (Gráfico 4).

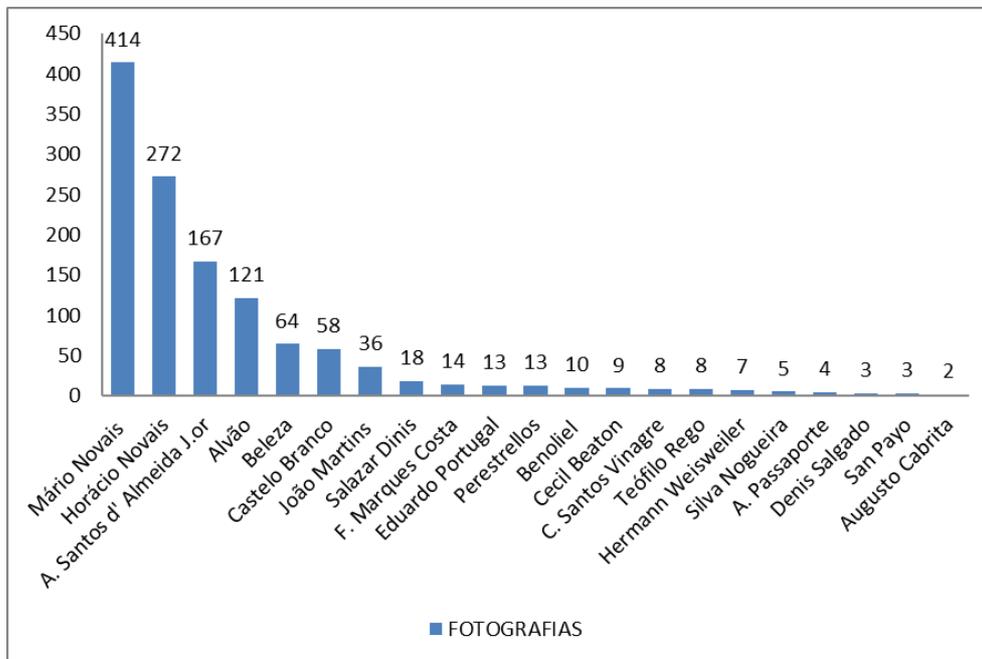


Gráfico 4 – Fotógrafos profissionais e número de imagens

- 72 Os restantes fotógrafos nesta categoria, não obstante a sua notoriedade, apresentam uma participação pontual – portanto, de menor importância. Nalguns casos, publicam logo nos primeiros números da revista e com contributos bastante diversos tematicamente, como sucede com Casimiro S. Vinagre (1902-1988), Denis Salgado (1895-1963) e Salazar Dinis (1900-1955), não voltando a aparecer. Noutros, observa-se uma participação em anos diversos, como sucede com António Passaporte (1901-1983), F. Marques Costa (1910-1992) e Eduardo Portugal (1900-1958). Outros, ainda, surgem apenas na última série, como Augusto Cabrita (1923-1993).
- 73 As colaborações internacionais seguem o mesmo diapasão: de James Snyder, a fotografia a cores da capa do primeiro número da segunda série (1951), como anteriormente referido; de Hermann Weisweiler, fotografias de Angola²² publicadas na terceira série. A exceção reside no reputado fotógrafo Cecil Beaton²³ (1904-1980), que, embora publicando num único artigo da *Panorama* (1.ª série (12), 1942), legou os famosos retratos da *intelligentsia* do regime.
- 74 Por sua vez, a participação dos fotógrafos amadores na *Panorama* é, como se referiu, mais complexa. De entre o seu considerável número, permanece a dificuldade de identificação de muitos deles. Ainda assim, num número considerável de autores é possível aferir alguns dados. Entre estes, destacam-se aqueles cujo percurso está indubitavelmente associado aos salões de arte fotográfica: Artur Pastor (1922-1999), Adelino Lyon de Castro (1910-1953), João Osório de Castro (1910-1998), António Rosa Casaco (1915-2006), entre outros. As fotografias destes autores, pela natureza própria da sua realização, apresentam temáticas bastante diversas, sendo a sua valorização na *Panorama* pouco patente.
- 75 Artur Pastor é o que apresenta maior visibilidade, embora a maioria das fotografias não lhe sejam creditadas. As suas imagens enquadram-se numa lógica em que persiste muito do ideário predileto do regime, a 'paisagem rural' e a 'arquitetura tradicional'. A sua participação acontece no final da primeira série, publicando de forma disseminada, na segunda e terceira séries.

fotógrafos amadores apresentam um número de fotografias particularmente representativo nas três últimas séries (1951-1973), os fotógrafos profissionais concentram-se quase exclusivamente na primeira série, ligados a importantes reportagens e incidindo sobre as grandes realizações ('exposições', 'obras públicas' e 'pousadas').

2.4. Representação temporal entre fotógrafos e fotografias na *Panorama*

- 81 Por fim, representou-se graficamente a evolução da presença da fotografia em relação à participação de fotógrafos, com o fim de mostrar melhor as variações ao longo do tempo (Gráfico 6).

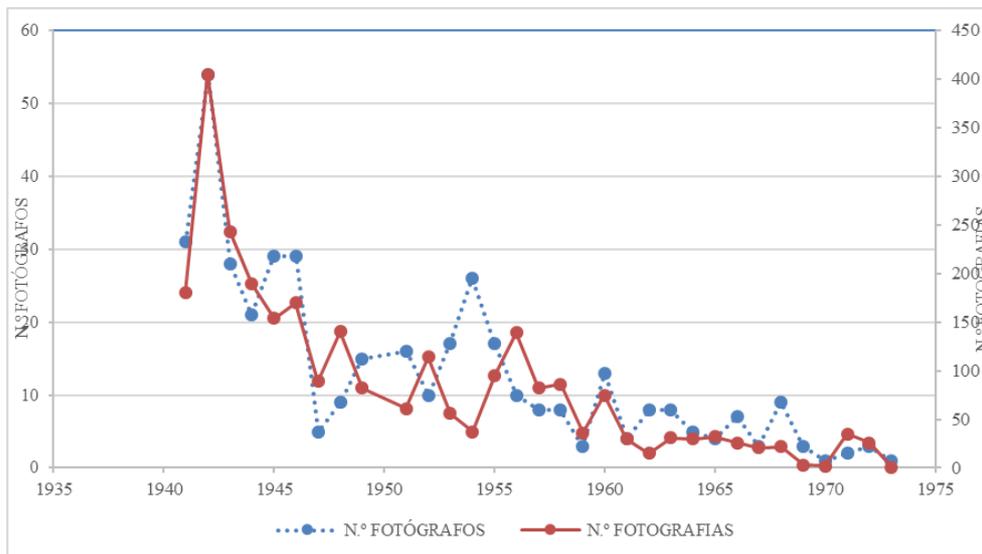


Gráfico 6 – Representação temporal entre fotógrafos e fotografias

- 82 A aposta em fotografia nos primeiros anos é evidente, assim como a diversidade do número de fotógrafos. Verifica-se que as variações se iniciam a partir de 1946, período em que a trajetória se mostra mais desigual, com tendência para uma acentuação maior a partir da segunda série da revista (1951-1955). Uma última fase identifica-se após 1960, com uma abrupta diminuição do número de fotografias e de fotógrafos, apesar das pequenas variações com respeito a estes últimos.
- 83 O período entre 1941 e 1946 apresenta a maior concentração de fotografias em toda a *Panorama*, sendo o ano de 1942 aquele que congrega maior número de fotografias (405) e de fotógrafos (54). Tal situação não se repete de novo. Portanto, nos primeiros anos, há uma aposta clara na fotografia como suporte de comunicação dos grandes eixos temáticos, como as 'obras públicas' e ou a campanha do 'bom gosto'²⁵.
- 84 As variações estão também em sintonia com as alterações do rumo da realidade nacional, que, como identifica Acciaiuoli (1991: 547), teve impacto no capítulo das obras públicas e se manteve entre os números 1 e 20 da revista, entre 1941 e 1943, interrompida com a morte de Duarte Pacheco.
- 85 No período entre 1945 e 1949, as variações mostram uma trajetória mais irregular. Se por um lado, o número de fotógrafos diminuiu de forma mais significativa, por comparação com o número de fotografias, isso também indica uma maior estabilidade em torno de um

conjunto de fotógrafos mais representativo: Mário e Horácio Novais, Castelo Branco e Tom.

- 86 O período entre 1951 e 1958 corresponde, maioritariamente, à segunda série da revista *Panorama*. A interrupção de dois anos e a saída de António Ferro interferem sobre os modos e funções da fotografia, refletindo um novo contexto político e cultural na produção da revista. Consequentemente, a sua utilização terá um carácter diferente daquele que teve na primeira série. O uso da fotografia demonstra, neste período, uma trajetória variável e um carácter mais fragmentário. Com exceção de alguns casos, a fotografia deixa de ter identidade pelo seu conjunto, interessando mais pelo que a imagem individualmente convoca em termos de significados – motivo que explica também a menor importância na identificação dos autores das fotografias. Não obstante a considerável participação de fotógrafos, se omitirmos um caso ou outro como Mário Novais e António Santos d'Almeida Jr., a participação efetiva em número de fotografias por cada fotógrafo é residual. Interessa mais a intemporalidade das fotografias e o modo como elas se associam a um imaginário coletivo e familiar, como mecanismo de comunicação.
- 87 Por fim, o período entre 1959 e 1973 constitui uma fase em que a fotografia perde o seu protagonismo e torna mais evidente a tendência em curso desde 1951. Este período corresponde maioritariamente à quarta e última série da *Panorama*. A sincronia entre os fotógrafos e o número de fotografias atesta um cenário de uma forte inversão no uso da fotografia. Esta inflexão apresenta uma clara mudança de estratégia editorial com respeito à fotografia. As opções parecem ir no sentido de um reforço da contribuição literária na revista. Na primeira série as verbas despendidas para fotografias e ilustrações eram, em valor, duas vezes superiores aos contributos literários, ao passo que nesta última fase o cenário se inverte por completo²⁶.

Considerações finais

- 88 À pergunta inicial sobre se efetivamente a revista *Panorama* cumpriu o seu objetivo de propaganda ao longo dos seus mais de trinta anos de existência e se, na verdade, a fotografia impressa constituiu uma via privilegiada e eficazmente utilizada neste âmbito, diremos que a resposta está condicionada às condições e ao objetivo com que foi criada a revista e, ao mesmo tempo, ao longo enquadramento temporal e de mudança política em que ocorreu a sua publicação.
- 89 Idealizada por António Ferro no início dos anos quarenta, a *Panorama* era o órgão oficial de uma propaganda particular que tentava dar cobertura e divulgar a sua “política do espírito”, absorvendo também as funções de fomentar o turismo, área que tinha passado recentemente para a esfera do SPN.
- 90 Temáticas com uma certa regularidade, dedicadas às obras públicas (obras estruturais e pousadas), à definição de um gosto nacional (*Campanha do Bom Gosto*), além dos artigos sobre arte (exposições de artes plásticas) e dança (bailados Verde-Gaio), aliadas a secções com um carácter mais presente (boletim mensal/bimensal de turismo, *Iniciativas e Realizações*), definiram uma linha programática que perdeu o sentido com a saída de António Ferro do SNI, em 1949, coincidente com o fim da primeira série da *Panorama*.
- 91 O fim da Segunda Guerra Mundial, a tentativa de abertura do regime com a legalização do Movimento de União Democrática (1945), logo ilegalizado em 1948, e a crise política que

se instalou com a candidatura oposicionista de Norton de Matos às eleições presidenciais de 1949 levaram a um endurecimento do regime, que, acabando por perder o seu timoneiro carismático em torno da propaganda, perdeu também o sentido dessa mesma propaganda em torno de uma “política do espírito”.

- 92 A *Panorama* acabou por sofrer as consequências desses novos tempos, e a fotografia, que pretendia ser um espelho da realidade e do progresso em todas as frentes, perdeu fôlego tanto em presença como em importância, ao longo dos anos das suas sucessivas edições, recorrendo cada vez menos a profissionais de renome, espelhando “uma cristalização de conteúdos iconográficos da produção propagandista do regime” (Tavares, 2002: 56), em torno do pitoresco, da paisagem, do regional, em detrimento do seu valor como documento de ação política efetiva ao serviço de uma ideologia, que na década de 50 e seguintes estava mais preocupada em reprimir do que em educar.
- 93 Esta repetição de conteúdos iconográficos pode estar relacionada com a utilização da fotografia amadora, evidenciada neste trabalho com uma percentagem de imagens na ordem dos 47%, que poderia ter sido aproveitada com outras intenções e de uma forma mais incisiva.
- 94 Aquilo de que numa leitura rápida da revista *Panorama* se suspeitava – a diminuição do peso e da importância da fotografia ao longo das suas quatro séries – encontrou neste artigo a tentativa de uma quantificação mais exata.
- 95 Obviamente que algumas respostas para a questão inicial podem passar pelo estudo do projeto editorial em si, pelas condições económicas em que a *Panorama* foi criada e que o regime lhe proporcionou, pelo estudo dos seus colaboradores e das suas diferentes direções, trabalho esse que, por ser autónomo, embora complementar, será objeto de futuro desenvolvimento.

BIBLIOGRAFIA

About, I.; Chéroux, C. (2001). L’Histoire par la photographie. *Études Photographiques*, 10 Novembro: 8-33.

Acciaiuoli, M. (1991). *Os Anos 40 em Portugal. O País, o Regime e as Artes ‘Restauração’ e ‘Celebração’*. Tese de Doutoramento em História de arte Contemporânea, vol. 1, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Acciaiuoli, Margarida (2013). *António Ferro: A Vertigem da Palavra*. Lisboa: Bizâncio.

Almeida, B. P. (1995) *A Imagem da Fotografia*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Chen, X. (2017). *Staging Chinese Revolution – Theatre, Film, and Afterlives of Propaganda*. New York: Columbia University Press.

Fernández, H. (2000). *Fotografía Pública: Photography in Print 1919-1939*. Madrid: Museu Nacional de Arte Reina Sofía.

Figueiredo, F. (2000). *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1.ª Metade do Século XX: o Caso Exemplar de Domingos Alvão*. Dissertação de Mestrado em História de Arte, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Lugon, O. (2008). 'Photo-inflation': image profusion in german photography, 1925-1945. *History of Photography*, 3 (32), November: 219-234.

Margolin, V. (1998). *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917-1946*. Chicago: University of Chicago Press.

Ortiz-Echagüe, J.; Díaz, J. M. (2011). Documentary uses of artistic photography: Spain. *Types and Costumes* by José Ortiz Echagüe. *History of Photography*, 35 (4) Novembro: 394-415.

Pohlmann, U. (2008). 'Not Autonomous Art but a Political Weapon.' Photography Exhibitions as a Means for Aestheticising Politics and Economy in National Socialism. In: Ribalta, J. (coord.) *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda, from PRESSA to the Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Revez, N. (2012). *Os Álbuns Portugal 1934 e Portugal 1940 - Dois Retratos do País no Estado Novo*. Dissertação de Mestrado em História de Arte, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Ribalta, J. (coord.) (2008). *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda, from PRESSA to the Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: Museu d' Art Contemporani de Barcelona.

Riefensthal, L. (2010 [1935]). *Behind the Scenes of the National Party Convention Film*. Chicago: International Historic Films.

Ruivo, C. T. (2010). *As Artes Gráficas na Cultura Nacionalista do Estado Novo Português: Pensar, Projectar, Fazer: Revista Panorama, Primeira Série, 1941-1949*. Tese de Doutoramento em Belas Artes, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Stahel, U. (2003). *Well, What is Photography?* Fotomuseum Winterthur, Zurich: Scalo.

Tavares, E. (2002). *A Fotografia Ideológica de João Martins (1898 - 1972)*. Porto: Mimesis.

Tavares, E. (2009). *Batalha de Sombras*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira e Museu do Neo-Realismo.

Vitorino, J. G. (2007). *Um Instrumento de Consenso do Estado Novo - Panorama: Revista Portuguesa de Arte e Turismo (1941-1949)*. Tese de Doutoramento em Ciências de Informação, Madrid: Universidade Complutense.

NOTAS

1. Estes álbuns constituem as referências mais importantes de propaganda direta do Estado Novo, em que a fotografia se apresenta como o principal veículo de comunicação. Para uma análise mais detalhada destas publicações, consultar *Os Álbuns Portugal 1934 e Portugal 1940 - Dois Retratos do País no Estado Novo* (Revez, 2012).

2. São disso exemplos Leni Riefenstahl, com a realização dos filmes *The Triumph of the Will* (1935) e *Olympia* (1938), ao documentar eventos de afirmação do regime nazi, o primeiro dos quais por ela abordado no seu livro *Behind the scenes of the National Party convention film*, editado originalmente em alemão, em 1935, e publicado recentemente em inglês (2010); o trabalho do fotógrafo Alexandre Rodchenko e do artista gráfico El Lissitzky para a revista *URSS em construção* (*SSSR na Stroike*), durante o período em que Estaline dominava a União Soviética (Margolin, 1998). Para

uma visão mais recente da propaganda na China, através do teatro, cinema e música, ver Xiaomei Chen (2017).

3. Efetivamente, António Ferro tinha já ensaiado dois títulos alternativos – *Espírito-Revista de Cultura e Bandarra-Semanário Literário* –, por ele publicados na mesma data (30 de junho de 1934), em que explorou muitos dos princípios da sua “política do espírito”. Mais tarde, surgiu a *Bandarra-Semanário da Vida Portuguesa* (1935-1936), revista de caráter nacionalista, onde António Ferro tinha uma presença relevante.

4. Em 1935, Domingos Alvão foi condecorado pelo governo português com a comenda de Cavaleiro da Ordem Militar de Cristo, e, em 1943, na revista *Panorama*, numa nota com o título *A fotografia Alvão* (*Panorama*, 1.ª série (14), 1943), é referido o seu trabalho em termos elogiosos, congratulando-se o editor com a atribuição da mesma condecoração, nesse ano, a Álvaro Cardoso de Azevedo, na altura já proprietário da Casa Alvão. Sobre a fotografia Alvão, consultar o trabalho de Filipe Figueiredo (2000).

5. Com participação na Exposição Colonial do Porto e no álbum *Portugal 1934*, ambos em 1934; com participação na Exposição Internacional de Paris (1937), na Feira de Nova Iorque (1939) e no álbum *Portugal 1940*; entre outras.

6. Para mais informações relativamente à fotografia e cinema durante o período em que António Ferro foi director do SPN/SNI, ver Acciaiuoli (2013: 163-181).

7. Embora se tenha de ter em consideração as devidas escalas dos dois eventos, foram enviadas para o XIV Salão Internacional de Arte Fotográfica, que se realizou no mesmo ano, no SNI, 1088 provas de 284 concorrentes, tendo sido admitidas 132 provas de 85 expositores.

8. Referimo-nos a imagens identificadas com este nome completo. Na *Panorama* (n.º 2/3, 1951) aparecem fotografias atribuídas a Santos de Almeida, o que poderá indicar o mesmo autor, já que ao longo da revista surgem diferentes variantes do seu nome: Santos d’Almeida, A. Santos d’Almeida, António Santos d’Almeida, A. Santos d’Almeida Jr.

9. Grupo Câmara (1949) em Coimbra, Foto-Clube 6x6 (1950) em Lisboa, Associação Fotográfica do Porto (1951) (Tavares, 2009: 30).

10. O XVIII Salão Internacional de Arte Fotográfica, em 1955, já seria uma organização do Grémio Português de Fotografia em colaboração com o Foto-Clube 6x6, e, posteriormente, seria este organismo a organizar o evento anual.

11. António de Menezes foi mais tarde, em 1941, o primeiro diretor do Clube Português de Cinema de Amadores, formado em maio desse ano a partir da secção de cinema do Grémio Português de Fotografia (ver: *Objectiva*, n.º 3, 2.ª série, junho de 1941, p. 294).

12. Esta abordagem já tinha tido lugar em número anterior (n.º 9, 1.ª série, 1941), em que era referida a importância dos concursos de fotografia: “[C]om vista a uma rigorosa selecção de provas [...] destinadas a postais bem impressos, em cartolinas decentes, com dizeres sóbrios e caracteres de bom-gosto”. No número seguinte (n.º 10, 1.ª série, 1942), na sequência da rubrica *Campanha do Bom Gosto*, em que é referida a importância dos postais ilustrados de qualidade, são apresentadas duas imagens de João Martins, apontadas como exemplos de imagens que a revista gostaria de ver publicadas.

13. Fotografias de Fernando Bliebernicht, António Pinheiro, Adriano Lopes Vieira, Francisco Caldeira Cabral, J. Oliveira Fernandes e Lúcio Baptista.

14. São exemplos a revista francesa *VU* (1928-1940), o jornal alemão *Münchener Illustrierte Presse* (1925-1944) e o nosso *Notícias Ilustrado* (1928-1935), de Leitão de Barros.

15. É exemplo, entre guerras, a revista soviética *SSSR na Stroiike* (*URSS em Construção*) (1930-1941) e, em plena Segunda Grande Guerra, a alemã *Signal* (1940-1945) e a japonesa *Front* (1941-1945); revistas editadas em vários idiomas.

16. Ver *Pórtico*, in *Panorama*, 3.ª série (19), 1966, s. p.

17. Horácio Novais (1910-1988), que teve uma presença bastante importante na primeira série, tem a sua última imagem publicada na *Panorama* na 3.ª série (7), 1957; e o fotógrafo Augusto

Cabrita (1923-1993), que pode ser considerado como representante de uma nova geração de fotógrafos, teve apenas duas imagens publicadas (4.ª série (1) e (22), 1962 e 1967), apesar de ter colaborado noutras edições da Secretaria de Estado de Informação e Turismo, nos anos 70.

18. Alguns exemplos: Ruy Cinatti (1.ª série (36/37) 1948), Adelino Peres Rodrigues (3.ª série (8), 1957) Carlos de Azevedo (3.ª série (9), 1958) e Armando Alves Martins (3.ª série (20), 1960).

19. Este boletim, com um formato de jornal pouco maior que A4 e cerca de 40 páginas, apresentava no editorial do seu primeiro número a sua proposta: “[L]evar a todo o Mundo alguns aspectos da vida portuguesa, tanto do passado como do presente. E, sendo essencialmente uma publicação de imagens, é forçosamente objectiva e incisiva” (ano I (1/2), maio e junho, 1956).

20. Apesar de em nota final na revista *Panorama* ser referida alguma informação relativamente ao percurso deste fotógrafo (formação em belas-artes, fotógrafo do *New York Times*, ilustrador fotográfico de outras revistas, detentor de um estúdio de fotografia em Nova Iorque), não foi possível recolher mais indicações sobre os motivos que o trouxeram a Portugal e o modo como aconteceu a publicação desta imagem, que constitui um caso isolado da presença deste fotógrafo na *Panorama*.

21. O percurso de António Santos de Almeida Júnior é ainda relativamente desconhecido. Participou ativamente em diversos salões de arte fotográfica, nacionais e internacionais, granjeando diversos prémios. Foi responsável na Exposição do Mundo Português, de 1940, pela documentação da construção dos pavilhões. Realizou, para o SPN, as fotografias dos concursos de montras e participou em diversas exposições, tal como *Conheça a sua Terra como País Industrial* (1957), entre outras.

22. Fotografias que terão resultado na publicação *Angola*, editada em 1961, pela livraria Bertrand e contando com textos e direção artística de Dr. Frederic P. Marjay.

23. Estas fotografias integraram uma exposição realizada, em 1942, no SPN (ver catálogo da exposição organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian e o British Council em 1995: *Cecil Beaton, Lisbon 1942*).

24. Fotografia vencedora do concurso de fotografia da *Panorama*, conforme referido em 1.1.

25. A rubrica intitulada *Campanha do Bom Gosto*, iniciada logo no primeiro número da *Panorama*, e com presença contínua até à 13.ª edição (1943), tinha como objetivo melhorar aspetos ligados à decoração (restauração, hotelaria, habitação, etc.) e às artes gráficas (postais, cartazes, publicidade, etc.), no sentido de tornar a oferta turística (sob a responsabilidade do SPN) mais atrativa. Na última referência a esta campanha (1.ª série, (34), 1948), é mencionada uma obra privada, a estalagem *Golfinho*, em Leça da Palmeira, como exemplo do alcance da campanha iniciada em 1941. Para mais informação sobre a *Campanha do Bom Gosto*, ver Acciaiuoli (2013).

26. Conforme informação consultada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo - *Documentos de Despesa (1942-1947)*, SNI, cx. 3078, cod. ref. PT/TT/SNI-RC/B/4-4-1/2 e *Panorama Registo Diário IV (1957-1959)*, SNI, Liv. 4442, cod. ref. PT/TT/SNI-RC/B/4-4-13/1.

RESUMOS

O interesse pela fotografia impressa está longe de ser um facto negligenciável em diversos projetos editoriais. Centrando a atenção sobre a análise da revista *Panorama* (1941-1973), este artigo testa a possibilidade de uma história alternativa desta publicação por meio da fotografia. Uma análise alargada de algumas edições revelou uma disseminação assimétrica da fotografia ao

longo do tempo, que refletia a perda de protagonismo do fotógrafo e da imagem fotográfica nas últimas séries. Impunha-se, portanto, uma análise de conjunto da revista como meio de obter um quadro representativo desse período. A pertinência desta análise, ainda exploratória, é a de trazer novos dados que contribuam para entender até que ponto a fotografia é utilizada como instrumento de propaganda na *Panorama* ou perde a sua capacidade discursiva, passando a ocupar uma função meramente ilustrativa.

Printed photography is far from being a minor concern in several editorial projects. By focusing our study on the analysis of the *Panorama* (1941-1973), this paper tests the possibility of an alternative history of the publication by means of photography. A random analysis of several editions of *Panorama* pointed out an asymmetrical distribution of its use, which was the departure point to a complete survey of the magazine in order to understand the reasons behind it and obtain representative data for our assessment. Although the nature of this survey is exploratory, its relevance is to bring new analysis methods and statistical data that stands out as the basis to support our considerations regarding the importance of printed photography as a propaganda instrument in *Panorama*.

ÍNDICE

Keywords: printed photography, Panorama magazine, periodical publications, propaganda

Palavras-chave: fotografia impressa, revista Panorama, publicações periódicas, propaganda

AUTORES

ISRAEL GUARDA

Instituto de História da Arte, IHA,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, FCSH,
Universidade Nova de Lisboa;
Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), CRIA
Av. de Berna, 26-C,
1069-061 Lisboa
Portugal
israel.guarda@iscte.pt

JOSÉ OLIVEIRA

Instituto de História da Arte, IHA,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, FCSH,
Universidade Nova de Lisboa;
Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), Dinamia'CET, Lisboa, Portugal
j.gomesdeoliveira@gmail.com