

## Espaço, fotografia e ‘factografia’ na propaganda do SPN

*Space, photography and ‘factography’ in SPN’s propaganda*

Paula Ribeiro Lobo e Margarida Brito Alves

---



### Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/cp/1877>

DOI: 10.4000/cp.1877

ISSN: 2183-2269

### Editora

Escola Superior de Comunicação Social

### Refêrencia eletrónica

Paula Ribeiro Lobo e Margarida Brito Alves, « Espaço, fotografia e ‘factografia’ na propaganda do SPN », *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/1877> ; DOI : 10.4000/cp.1877

---

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.

---

# Espaço, fotografia e 'factografia' na propaganda do SPN

*Space, photography and 'factography' in SPN's propaganda*

Paula Ribeiro Lobo e Margarida Brito Alves

---

## NOTA DO EDITOR

Recebido: 31 maio 2017

Aceite para publicação: 29 setembro 2017

- 1 A imagem e o número deveriam funcionar como “as expressões mais frisantes, mais eloquentes dos factos da vida pública portuguesa”, anunciara, em outubro de 1933, António de Oliveira Salazar (1935: 263), ao inaugurar o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN). E António Ferro, primeiro diretor desse novo organismo sob tutela direta do presidente do Conselho, compreendeu bem a diretriz que lhe era traçada.
- 2 O poder da imagem, no sentido lato do termo, era, de resto, assunto que há muito entusiasmava António Ferro. Fora ele a defender na imprensa, ainda em 1921, que Portugal era um “país sem pose” que precisava de se “magazinar”, pois só poderia conhecer e revelar a sua força através da fotografia:

Portugal não é um país gráfico. Portugal é um país sem 'pose'. Furta-se constantemente à objectiva; não sai à rua só para que não lhe tirem o retrato. Portugal é triste como uma câmara escura, mas uma câmara escura onde não se fazem revelações... Uma raça que não se deixa fotografar é uma raça que desconhece a sua fisionomia, que desconhece, portanto, a sua força. (Ferro, 1921: 254)
- 3 Uma década mais tarde, com muitos portugueses já habituados à profusão de imagens fotográficas nas revistas ilustradas e a viverem no contexto político e social imposto pelo golpe militar de 28 de maio de 1926, Ferro usou a sua tribuna nas páginas do *Diário de Notícias* para argumentar que era necessário ir mais longe: insinuando-se como o “realizador” que faltava para congregar esforços com o objetivo de atualizar Portugal e a

sua imagem por via das artes (Ferro, 1932a). O ainda jornalista advogou também a aproximação do esquivo ditador Salazar às multidões, lembrando que “as paradas, as festas, os emblemas e os ritos são necessários, indispensáveis, para que as ideias não caiam no vazio” (Ferro, 1932b). Ao próprio Salazar, numa das famosas entrevistas publicadas no mesmo jornal e reunidas depois em livro, Ferro reforçou essa ideia, sublinhando que “a arte, a literatura e a ciência constituem a grande fachada duma nacionalidade, o que se vê lá de fora” (Ferro, 2007: 57). Nesses finais de 1932, em plena crise económica mundial, a Europa ia cedendo às ditaduras e vivia já no sobressalto de clivagens ideológicas, ambições expansionistas e sinais de que nova guerra se desenhava no horizonte.

- 4 António Ferro conhecia as novas fórmulas de propaganda que vinham a ser testadas e consolidadas em exposições e publicações da época. Enquanto jornalista, escrevera sobre a Exposição Ibero-Americana de Sevilha e a Exposição Internacional de Barcelona (em 1929), e sobre a Exposição Colonial Internacional de Vincennes (1931). Fora ainda na qualidade de repórter que viajara duas vezes a Itália para entrevistar Mussolini (no âmbito de uma série de entrevistas que, em 1927, reuniu no livro *Viagem à Volta das Ditaduras*) e que se deixara impressionar pelo modo como o ditador italiano projetava uma certa imagem de si e do seu país.
- 5 A transição de Ferro como homem que começou a carreira com a palavra e fez da imagem o motor da ação do SPN foi amplamente analisada num estudo recente (Acciaiuoli, 2013). Mas importa problematizar a forma como, nas primeiras ações organizadas pelo SPN, a fotografia foi explorada de um modo inovador para o país de então, tendo como referência modelos internacionais que foram reinterpretados em moldes próprios – ou seja, foram tornados ‘portugueses’, ajustados às circunstâncias e à vontade de Salazar, para quem a propaganda nacional deveria fazer “descer a temperatura” política e ser temperada pela “moral” e pela “brandura dos nossos costumes” (Ferro, 2007: 50-51). O que estava em causa, numa estratégia bem mais abrangente, era, afinal de contas, cumprir a velha aspiração de ‘reaportuguesamento’ de Portugal.

## 1. A fotografia em discursos expositivos soviéticos, italianos e alemães

- 6 Quando António Ferro assumiu o cargo no SPN já muito se tinha experimentado em torno da utilização da imagem fotográfica desde que, em 1928, El Lissitzky, a convite de Anatoly Lunacharsky, concebera a representação da URSS na exposição internacional *Prensa de Colónia*, revolucionando por completo o entendimento do próprio conceito de exposição enquanto meio de comunicação para as massas. O interesse do público pelo cinema e pelas publicações ilustradas, o aparecimento da rádio, o desenvolvimento da tipografia, do *design* gráfico, das técnicas de reprodução e impressão fotográfica e, não menos importante – em face da destruição provocada pela então designada Grande Guerra –, a crença de que as artes deveriam participar ativamente na construção de novos modelos sociais, todas estas circunstâncias haviam confrontado os artistas com a necessidade de procurar formas alternativas de experimentação. Neste contexto, o debate das vanguardas sobre modos de superação dos seus impasses, os chamados ‘regressos à ordem’ e a inerente discussão em torno da figuração na pintura e do conceito de realismo, que cedo abriram caminho a ortodoxias estéticas colocadas ao serviço dos autoritarismos

(Buchloh, 1981), tinham reforçado a consciência sobre o potencial da imagem como veículo ideológico.

- 7 Tomando o cinema e as suas técnicas de montagem como paradigma, Lissitzky construiu para a *Pressa* de Colônia uma narrativa visual assente em princípios dinâmicos de conceção e perceção do espaço expositivo, combinando artisticamente elementos arquitetónicos e fotomontagens para fazer propaganda da imprensa soviética. Nestes termos, ao mesmo tempo que a fotografia, enquanto linguagem universal, era compreendida por todos – garantindo a veiculação da mensagem –, o dispositivo espacial, dinâmico e imersivo, que ali se apresentava enquanto imagem da própria URSS, entusiasmava e seduzia um público cada vez mais exigente em relação às práticas de exibição.
- 8 Na sequência dos muitos contributos das primeiras vanguardas, as articulações das noções de espaço e de tempo vinham a tornar-se centrais ao processo criativo, como atestam os diferentes 'processos de espacialização' (Alves, 2012) que marcaram a produção artística do século XX desde o seu início. No contexto soviético, esta articulação conquistou particular expressão sobretudo a partir de 1917, tratando-se de um momento em que o potencial das novas linguagens formais até aí definidas foram aplicadas a um quadrante utilitário e ideologicamente engajado. Com efeito, no âmbito da produção construtivista, conceitos como *tektonika*, *konstruktsiya* ou *faktura* – centrados na correta utilização, organização e tratamento do material, de acordo com a sua identidade e função – determinaram a conceção da obra de arte. Dentro destas coordenadas, a ligação entre arte e indústria tornou-se num ponto-chave para a produção artística – sobretudo na sua vertente produtivista, tal como defendido por Osip Brik. Enquanto produção tridimensional, a arquitetura, mas também a escultura e o *design* de equipamento, manifestaram de imediato esse desígnio, mas rapidamente as mesmas preocupações foram colocadas em linha com a utilização do *design* gráfico, da fotografia ou do filme, enquanto instrumentos úteis a uma estética oficial, no quadro mais amplo da engenharia social em curso na URSS.
- 9 Relativamente à fotografia, que começou por ser objeto de clara experimentação (tal como exemplifica o trabalho inicialmente desenvolvido por Aleksandr Rodchenko), e sem perder de vista a suposta 'objetividade' que se lhe atribui enquanto registo de algo – e, nesse sentido, enquanto documento –, passou gradualmente a ser apresentada como facto 'fabricado' a partir do real e sem outra necessidade de mediação. Isto é, como informação *tout court*. E foi já nesse quadro da passagem da *faktura* à 'factografia', como refere o célebre ensaio de Benjamin Buchloh (2009: 29-61), que se inscreveu a representação soviética na *Pressa* de 1928.
- 10 Lissitzky, que há muito refletia sobre questões de espaço e movimento e que, desde 1919, vinha a testar o seu conceito de *Proun*<sup>1</sup> – que começara por explorar num registo bidimensional, mas que, a partir de 1923, traduziu espacialmente nos seus *Proun Raums* –, materializou em Dresden o seu arrojado conceito de '*design* de exposições'. Contando com o apoio de uma equipa que reuniu pintores, fotógrafos, arquitetos e cineastas, e em estreita colaboração de Gustav Klucis e Sergei Senkin – artistas com larga experiência em fotomontagem –, Lissitzky desenvolveu para o pavilhão da URSS um discurso visual, e espacial, que levou mais longe as suas propostas anteriores. Designadamente, pelo aproveitamento do teto, paredes e chão, e do estabelecimento de pontos focais que, sucessivamente, desdobravam a experiência do visitante. Assim, direcionando o olhar a partir de diferentes ângulos e estabelecendo diversos ritmos de circulação, Lissitzky

configurou um espaço imersivo, que se oferecia ao público enquanto percurso intensamente fenomenológico.

- 11 Tratava-se de um discurso expositivo assente no entendimento do espectador como elemento ativo da exposição, graças à conceção dinâmica do próprio espaço – que constantemente apresentava novos estímulos, com recurso a elementos tridimensionais de madeira ou aço (que serviam de suporte às imagens e à divulgação de dados estatísticos), objetos cinéticos, efeitos de cor e iluminação, fotografias de grande formato e fotomontagens. Tudo fora assim desenhado numa lógica de movimento que pretendia retratar, propagandisticamente, a ideia de progresso soviético, e que teve o seu mais aclamado resultado num enorme friso de fotomontagem (com uma dimensão de cerca de 22 metros de comprimento por 3,35 metros de altura), dedicado à função da imprensa na educação das massas. Tal encenação “cinematográfica” de materiais essencialmente pictóricos (Pohlmann, 2009: 170), que potenciou o efeito *agitprop* e se estendeu à criação de um notável catálogo de folhas desdobráveis em harmónio, rapidamente foi replicada.
- 12 Em 1929, na exposição *Film und Foto*, coordenada por Gustav Stotz e organizada em Estugarda, El Lissitzky voltou a dirigir a representação soviética. Nessa ocasião, manteve-se a conceção dinâmica do espaço, mas a fotomontagem cedeu então terreno à fotografia documental e à reportagem fotográfica – numa tentativa de demonstração de “autenticidade” –, minimizando-se o texto e optando-se por explorar a relação estética entre cinema e fotografia (Pohlmann, 2009: 174). O êxito dessa mostra internacional, posteriormente levada em digressão a outras cidades alemãs e países, traduziu-se quer no número expressivo de visitantes, quer na atenção que a imprensa lhe dedicou. Não admira, portanto, que os modelos criados para Colónia e Estugarda tenham influenciado outras propostas, em certames tanto comerciais como de teor declaradamente político.
- 13 A *Mostra della Rivoluzione Fascista*, realizada em Roma, em 1932, é exemplo paradigmático dessa apropriação do modelo de El Lissitzky e de como o uso da fotomontagem e das ampliações fotográficas em decorações murais, técnicas desenvolvidas pela propaganda de esquerda, derivaram numa “contraditória mistura de formas estéticas modernistas e conteúdos politicamente reaccionários” (ibidem:181). Essa encenação simbólica dos dez anos do regime fascista, centrada na história do movimento que levou Mussolini ao poder e na consagração do ditador italiano, contou com a colaboração de destacados artistas, arquitetos e historiadores – tendo as salas do oitocentista *Palazzo delle Esposizione* (a que se adossou falsa fachada modernizante) sido transformadas, para a ocasião, em capítulos tridimensionais de uma narrativa triunfalista, que culminava na evocação sacralizada dos seus mártires.
- 14 É claro que o modelo de El Lissitzky não foi pura e simplesmente absorvido e vertido: as experiências dos futuristas em busca da simultaneidade na pintura e escultura, assim como a exploração de efeitos de cinestesia, as pesquisas estéticas associadas aos ‘regressos’ preconizados pelos artistas ligados às revistas *Valori Plastici* e *Novecento*, bem como o caminho racionalista mas atento a valores da antiguidade romana já então trilhado pela arquitectura italiana contribuiram, evidentemente, para o desenvolvimento de linguagens que acentuavam o cunho nacional. Em todo o caso, e embora todas as secções da *Mostra della Rivoluzione Fascista* refletissem a apropriação de fórmulas testadas pelos soviéticos, foi na famosa ‘Sala O’, concebida pelo arquiteto Giuseppe Terragni e decorada pelo pintor Mario Sironi, que a influência (ainda que nunca assumida) se tornou mais evidente.

- 15 O efeito *agitprop* exponenciou-se aí de tal modo que o resultado, de impactante efeito estético, foi um ambiente verdadeiramente 'imersivo'. Nessa sala, Terragni e Sironi fizeram uso de estruturas modulares que acentuavam transições verticais e movimentos diagonais; pontuaram o percurso com elementos tridimensionais que centralizavam o olhar, como a repetição escultórica dos perfis de Mussolini desenhados em aço, as mãos erguidas em saudação romana ou as hélices de navio que faziam emergir da parede montagens fotográficas de multidões anónimas; deram tratamento estilizado a materiais documentais, informação estatística e palavras de ordem, conjugando tudo isso com ampliações fotográficas, fotomontagens, cores e materiais contrastantes.
- 16 Mais uma vez, o êxito junto do público e a remontagem da exposição noutra local tiveram amplo eco na imprensa da época, e, se a isso juntarmos a promoção do evento através de cartazes, do guia e do catálogo oficiais (ainda que este, na verdade, não traduzisse graficamente o arrojo do discurso visual montado na exposição), facilmente se compreende o peso histórico que aquela operação de propaganda adquiriu. Do ponto de vista das técnicas expositivas, a *Mostra della Rivoluzione Fascista* influenciou diversas representações posteriores, no contexto mais vasto do que viria a ser descrito como a socialização do poder por via do espetáculo (Folin, 1980) – e no âmbito da estreita e complexa relação entre arte e política que se estabeleceu como legado do modernismo (Bowler, 1991).
- 17 Também na Alemanha as inovações de El Lissitzky foram apropriadas e moldadas aos desígnios da propaganda nazi, na primeira metade da década de 1930. Aproveitando uma série de mostras organizadas pela *Deutscher Werkbund* para projetar a indústria e o comércio, Hitler ensaiou, logo a partir da sua chegada ao poder (em janeiro de 1933), uma manipulação progressiva e profunda de valores, usando a difusão de imagens como teste para tomar o pulso à população e fomentar o consenso alargado em relação a preconceitos raciais e ideológicos (Aslangul, 2007).
- 18 Num primeiro momento, e apesar de todos os sinais de intolerância já evidenciados, para conseguirem os seus propósitos, os nazis recorreram à colaboração tanto de artistas tradicionalistas como de modernistas. Entre estes, estão várias figuras de proa da Bauhaus, a pioneira escola que, desde a sua criação em 1919, fora contestada por vários setores e perseguida pelos nacional-socialistas e que, já enfraquecida também por tensões e contradições internas, haveria de encerrar em 1933 – o ano em que, recorde-se, foram despedidos diretores de museus, queimados livros, atacadas lojas de judeus.
- 19 Em Portugal, muitos artistas e arquitetos vinham há algum tempo a reivindicar a intervenção do Estado, porque não vendiam obras nem recebiam encomendas, subsistindo com enormes dificuldades. Na Alemanha, um país a braços com as reparações de guerra, a galopante desvalorização da moeda e uma taxa de desemprego que a crise económica atirara para valores inauditos, o panorama tornar-se-ia ainda mais sombrio para artistas e arquitetos, após a instauração da ditadura. Em setembro de 1933, com a criação da *Reichskulturkammer* (a entidade governamental encarregada de controlar toda a vida cultural alemã), só os profissionais registados e aceites poderiam trabalhar. As malhas da lei apertar-se-iam ainda mais para os arquitetos, em outubro do ano seguinte. As artes modernistas, sob o epíteto de 'degeneradas', seriam banidas. Foi neste contexto que, antes de rumarem ao exílio nos EUA e de aí fundarem outras escolas e dinâmicas que haveriam de se impor, arquitetos como Mies van der Rohe e Walter Gropius e artistas como Herbert Bayer colaboraram com a propaganda do novo regime, através de exposições como *Deutsches Volk, Deutsches Arbeit* (1934).

- 20 Herbert Bayer, pintor, fotógrafo e artista gráfico então já com larga experiência na produção de publicações e no 'design de exposições', foi determinante nesse processo pelo modo como abordou o espaço expositivo: trabalhou (e teorizou sobre) a 'visão expandida', recorrendo a técnicas para potenciar a experiência sensorial do espectador, e aplicou-as igualmente aos catálogos. Não nos deteremos aqui nessas técnicas nem no seu aperfeiçoamento por Bayer em exposições alemãs realizadas até 1937<sup>2</sup>, assunto já profusamente estudado. Mas importa recordar, por um lado, que também na Alemanha era fértil o historial de pesquisas das vanguardas em torno da fotografia, da fotomontagem e da relação do espaço com a obra de arte; que a questão do 'realismo' também ali se colocara formalmente em vários planos, em particular através das experiências da Nova Objectividade; e que a própria Bauhaus, seguindo muitas das diretrizes definidas pela *Deutscher Werkbund* (criada em 1907), apostou no cruzamento das várias artes em articulação com a indústria. Por outro lado, embora na base de todos os modelos estivessem os exemplos soviéticos apresentados na *Pressa* e na *Film und Foto*, e embora as figuras mais próximas de Hitler conhecessem bem o que Itália fez para celebrar dez anos de fascismo<sup>3</sup>, como seria de esperar a propaganda nazi acentuou os valores que a fundavam. Recorde-se, por exemplo, como em *Deutsches Volk, Deutsches Arbeit* se usou escultoricamente a cruz gamada a coroar a fachada do pavilhão ou como, no seu interior, se articulou a estilização de uma águia imperial com grandes ampliações fotográficas, vitrines, maquetes e estatísticas, em marcação racionalista do espaço expositivo que apontava já para a monumentalização ideológica de uma mensagem bem definida.
- 21 A utilização de símbolos, o culto da personalidade e da imagem dos ditadores, e os usos estéticos dados à fotografia, fotomontagem e estatística em grandes exposições para as massas aproximaram, em traços largos, as propagandas alemã, italiana e soviética. No fundo, todos estes regimes totalitaristas se viam como revolucionários e não hesitaram em aproveitar-se, numa primeira fase, do que de mais atual as artes e os artistas lhes poderiam oferecer. Pouco depois tudo se alterou, e foi nas especificidades ideológicas e políticas de cada um que se firmaram as variantes<sup>4</sup> do que, nesse tempo das ditaduras, se tornaria reconhecível como arte de Estado. Uma arte centrada em 'realismos' idealizados para um futuro utópico e destinada a mobilizar as massas, por via da (re)construção de imagens identitárias e da sua mitificação.

## 2. A reinterpretção nacional dos modelos e o álbum *Portugal 1934*

- 22 Considerando os artigos que publicou por esses anos, António Ferro não só tinha conhecimento dessas dinâmicas como, em face delas, e tal como acima apontado, defendia a necessidade de Portugal fabricar uma imagem identitária atualizada para o século XX, quer para cimentar a aceitação do regime e a coesão interna, quer para afirmar o país num contexto internacional instável e desfavorável aos interesses nacionais (sobretudo no que respeitava à manutenção do império colonial). Nas já referidas entrevistas a Salazar, Ferro abordou por várias vezes a pertinência desses modelos estrangeiros de propaganda, não escondendo mesmo a admiração pelo que se fazia em Itália – de resto, visitou várias vezes esse país e tudo leva a crer que conhecia o catálogo da *Mostra della Rivoluzione Fascista*.

- 23 Como é sabido, a proximidade de António Ferro ao mundo das artes – desde os tempos da revista *Orpheu* (1915), passando pela participação na Semana de Arte Moderna de São Paulo (1922) e pela co-organização do I Salão dos Independentes (1930) – fazia dele mediador privilegiado junto de artistas e arquitetos portugueses que haveriam de colaborar com o SPN, ajudando-o a estilizar o desejado retrato de Portugal. Ferro foi o *metteur-en-scène*, com a sua “política do espírito”. Mas há que recordar que muitos desses artistas e arquitetos tinham estudado ou trabalhado no estrangeiro, e que alguns tinham experiência recente de outras realidades. Almada, por exemplo, viveu na Espanha de Primo de Rivera e participou como decorador na secção de turismo da Exposição Ibero-Americana de Sevilha.. Também em 1929, os cineastas António Lopes Ribeiro e Leitão de Barros partiram para Berlim com o objetivo de conhecerem a indústria cinematográfica alemã, tendo o primeiro seguido viagem até Moscovo. Bernardo Marques esteve em Berlim nesse mesmo ano. Já o arquiteto Jorge Segurado viajara em 1931 pela Alemanha, Holanda e França. E, dois anos depois, o escultor Salvador Barata Feyo, com uma bolsa de estudo, rumou a Itália – onde, em 1925, tinham estado o escultor Francisco Franco e o pintor Dordio Gomes. Enfim, apesar do tão debatido atraso, isolamento e provincianismo do Portugal de então, havia quem estivesse bem a par do que de mais atual se estava a produzir na Europa.
- 24 Assim se compreende que uma das primeiras iniciativas de António Ferro, anunciada ainda antes de tomar posse como diretor do SPN, tenha sido a produção de um álbum de luxo para se oferecer como ‘cartão de visita’ a personalidades e instituições selecionadas, ilustrando o que em Portugal se fizera durante os primeiros sete anos de ditadura – décadas mais tarde, esse álbum viria a ser considerado a nível internacional como um dos mais importantes fotolivros do século XX.

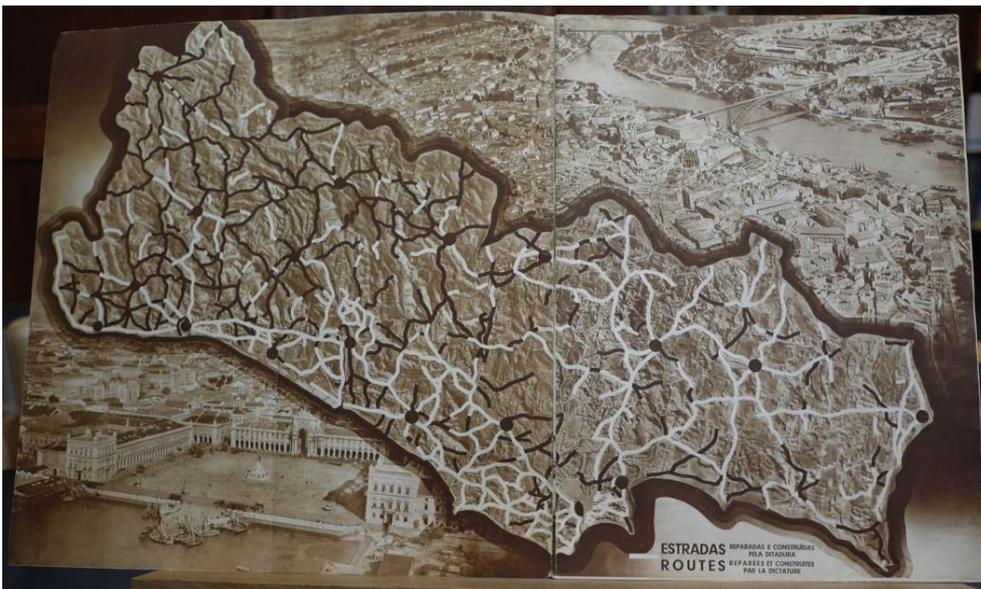


Fig. 1 – Álbum *Portugal 1934* (ed. SPN): estradas



Fig. 2 – Álbum *Portugal 1934* (ed. SPN): ensino primário

- 25 *Portugal 1934*, título que anuncia toda uma linha de ação voltada para o presente, é uma obra ímpar. No momento em que a ditadura portuguesa acabava de se consolidar por via da nova Constituição e em que a crise económica e o extremar de posições ideológicas dominavam o plano internacional, esse álbum é uma declaração política concebida para marcar posição firme<sup>5</sup> – e não por acaso dá total protagonismo à imagem, relegando o passado para a pedagogia das estatísticas e confiando a abreviadas legendas em português e francês o papel de contextualizar a narrativa ali fabricada (Fig. 1 e 2).
- 26 Para *Portugal 1934* Ferro chamou o pintor, cineasta e encenador Leitão de Barros, então editor do *Notícias Ilustrado* e grande impulsionador da modernização mecânica e gráfica da imprensa portuguesa. O que ambos acabaram por engenhar foi um ‘discurso político’ visualmente montado e conceptualmente sustentado por gráficos, orçamentos e fotomontagens dinâmicas; uma espécie de documentário ‘cinemato-gráfico’ que revelava conhecimento dos modelos de propaganda italianos, alemães e soviéticos, como foi já sustentado<sup>6</sup>. Não nos deteremos na descrição das 42 páginas desdobráveis do álbum nem nos pormenores da sua elaboração, aliás objeto de uma dissertação académica<sup>7</sup>. O que importa sublinhar é que essa publicação partiu do uso de fotografias de arquivo para – através dessa ilusão de ‘realismo’ e recorrendo a técnicas do cinema e da pintura – desconstruir, descontextualizar e recompor tais imagens, criando um retrato multiforme do país em engenhoso manifesto do ‘ressurgimento’ encetado pela ditadura. Apesar do carácter inovador e do alcance além-fronteiras, o álbum que rompeu os cânones da edição nacional não teria paralelo em publicações posteriores – muito embora as suas marcas tenham perdurado em exposições oficiais até ao final dessa década.

### 3. Fotografia e espacialidade nas representações oficiais portuguesas até 1940

- 27 A utilização de imagens de arquivo para a construção de um discurso visual com fins pedagógicos não era novidade para António Ferro. No mesmo ano em que lançou *Portugal 1934*, fora incumbido por Salazar de encenar os antecedentes do golpe militar que instituiu a ditadura, na exposição documentária do I Congresso da União Nacional. Com imagens de acervos fotográficos e a colaboração de um pequeno grupo de artistas de sua confiança, Ferro concebeu para ali um enorme friso sobre a “desordem” da I República e transformou-o em “lição” sobre os benefícios da “nova ordem” do presente (Acciaiuoli, 1998: 14-18). O modelo italiano de 1932 chegou a ser referido na imprensa portuguesa e, tal como em Roma, também se adaptou arquitetonicamente o espaço à exposição<sup>8</sup> – mas as semelhanças ficavam por aí.
- 28 Em todo o caso, tratou-se da primeira vez em que a fotografia assumiu papel de relevo numa representação do regime. A Ditadura Nacional vinha a estreitar laços externos através da presença oficial nas mais importantes exposições internacionais e coloniais (Sevilha, 1929; Antuérpia, 1930; Vincennes, 1931), mas em todas elas se tinha apostado numa imagem historicista do país. Misto de vitrine de museu e mostruário comercial, como foi analisado num estudo recente (Lobo, 2017: 98-128), esses pavilhões nacionais organizavam-se ainda segundo lógicas expositivas convencionais, cabendo à imagem fotográfica uma função documental, quase sempre complementar: servia para retratar paisagens, monumentos, populações e costumes, dar conta de aspetos científicos ou dar a conhecer as novas obras públicas no Portugal metropolitano e nas colónias.
- 29 Do mesmo modo, também na Exposição Colonial do Porto, realizada em 1934, a fotografia – apesar de apresentada em diálogo com outras representações gráficas e, não o esqueçamos, apesar da sua incontestável importância para a construção do conhecimento e do discurso coloniais<sup>9</sup> – não teve especial destaque num discurso expositivo centrado na continuidade histórica do império. Em bom rigor, pelo que se infere dos jornais da época, mais até do que o que se expôs no ‘Palácio das Colónias’, o que realmente interessou aos visitantes foi a reconstituição do império em miniatura nos jardins do Palácio de Cristal, com povoados ‘típicos’ animados, durante as horas de abertura, por ‘indígenas’ trazidos do ultramar. Um arraial de exotismo inspirado no que era usual fazerem os países europeus colonizadores, e que disfarçava a propaganda colonial de entretenimento.
- 30 Não aprofundaremos aqui essa exposição que, embora procurando equilíbrio ao nível dos conteúdos e denotando já alguma preocupação com a introdução de um percurso estruturado em focos de interesse, não superou os modos de expor mais convencionais<sup>10</sup>. É disso igualmente reflexo a opção do diretor técnico, o militar e escritor colonial Henrique Galvão, por ilustrar o *Álbum Comemorativo* não com os exclusivos fotográficos concedidos a Domingos Alvão (disseminados pela imprensa, postais e até em *Portugal 1934*), mas com trabalhos do pintor oficial do evento. Por conseguinte, qualquer leitura de aproximação entre este certame e as especializações e dinâmicas visuais introduzidas na *Pressa*, na *Film und Foto* ou na exposição de Roma constituiria um exercício forçado. Se há algo que a Exposição Colonial do Porto deixou muito claro foi a diferença de perspetivas, no seio do Estado Novo, sobre como se deveria fazer a propaganda nacionalista.

- 31 Só em 1937, para a representação portuguesa na Exposição Internacional de Paris, António Ferro conseguiu montar de raiz uma proposta expositiva efetivamente 'moderna'. Apostado desde o início em constituir para futuros usos o arquivo fotográfico do SPN (como o demonstram as despesas mensais daquele organismo<sup>11</sup>), e apesar dos paradoxos do diretor do SPN nesta matéria<sup>12</sup>, foi justamente à fotografia que Ferro concedeu o papel de estruturar os conteúdos no interior do pavilhão na capital francesa. É certo que o SPN teve a seu cargo a organização de outras ações e certames em datas anteriores, mas de menor escala e com outras especificidades<sup>13</sup>. De facto, foi em Paris que a ditadura apresentou Portugal com uma imagem do século XX, projetando no futuro o país e o regime através de um discurso visual centrado no 'presente' (Fig. 3).
- 32 A 'factografia', então trabalhada por Ferro e pela sua equipa de colaboradores, entre os quais os fotógrafos Mário Novais e Domingos Alvão, é, para o que aqui nos move, o ponto a reter. Tal como no álbum *Portugal 1934*, usaram-se as técnicas da fotomontagem para expressar a ideia de um país em marcha. Todavia, é curioso verificar como esse recurso formal foi empregado com maior contenção e apenas em pontos-chave do percurso, como foi o caso da sala dedicada às 'Realizações'. Se *Portugal 1934* era um manifesto do 'ressurgimento', o que três anos depois se levou à montra internacional montada na capital francesa foi a 'afirmação' de um país 'em ordem'. Com ampliações fotográficas aparentemente 'documentais' e representativas das temáticas que organizaram cada uma das salas do pavilhão – entre as quais a sala dedicada ao Estado, onde, a ladear um diagrama alusivo à Câmara Corporativa, se colocaram retratos das novas gerações portuguesas atravessados pelo slogan “temos uma doutrina e somos uma força”<sup>14</sup>.



Fig. 3 – Pavilhão de Portugal, Exposição Internacional de Paris, 1937: Sala do Estado  
Estúdio Mário Novais / FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos



Fig. 4 – Pavilhão de Portugal, Exposição Internacional de Paris, 1937: Sala das Realizações  
Estúdio Mário Novais / FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos

- 33 A carga ideológica marcou em Paris toda a conceção dos espaços expositivos. As imagens fotográficas, enaltecendo políticas e obras do regime, articularam-se com diagramas tridimensionais que ilustravam estatísticas favoráveis ao país e ao Estado Novo, maquetes apresentadas em suportes concebidos para o efeito, um ou outro objeto cuidadosamente selecionado e apontamentos decorativos em pintura, além das duas estátuas que abriam e fechavam o percurso, representando, respetivamente, o ditador catadrático (que em Lisboa acompanhara os trabalhos de ateliê, note-se) e um Presidente Óscar Carmona em suavizada figuração da sua condição militar (Fig. 4).
- 34 Pela articulação de imagem e palavra num discurso visual de propaganda que se impunha sem furores *agitprop*, ali se reiterava, através da habilidosa montagem, uma ideia de harmonia, desenvolvida em relação orgânica com a arquitetura do pavilhão concebido por Francisco Keil do Amaral, vencedor de um concurso que não deixou de ser contestado. Esteticamente depurado, bem iluminado, com espaços de circulação arejados e uma escala acolhedora, esse edifício e tudo quanto nele se mostrou pretendiam retratar a ‘casa portuguesa’. Tanto para ‘fora’ como para ‘dentro’ de portas, e disso se encarregaram os relatos de jornalistas e publicistas convidados pelo SPN.
- 35 A realidade política desses conturbados anos desmentia, é claro, a visão idílica fabricada para Paris – e que teve também tradução num filme de propaganda<sup>15</sup>. Desde o estudo pioneiro dedicado às exposições do Estado Novo (Acciaiuoli, 1998) que os moldes da participação portuguesa na Exposição Internacional de 1937 têm vindo a ser objeto de crescente atenção historiográfica, dada a transversalidade das propostas ali apresentadas, o seu interesse para distintas áreas disciplinares e o modo como se presta a leituras comparativas.
- 36 Tomando o caso dos usos dados à fotografia nesse evento – onde se encenou o confronto simbólico das ditaduras através de arquiteturas e discursos expositivos –, é interessante

verificar como Itália também apostou em painéis fotográficos de grande escala, mas numa lógica discursiva em que o grito da *Mostra della Rivoluzione Fascista* dera já lugar a moderação classicizante. Como a Alemanha, que banira a arte 'degenerada', secundarizou a fotografia para dar destaque à pintura 'alemã' nas paredes do seu pavilhão, em gramática discursiva que substituiu as fórmulas modernistas de Herbert Bayer pela decoração com grandes vitrais, vitrines de madeira, lustres nos tetos e a repetição da simbólica nazi em elementos escultóricos ou construtivos. Ou como no pavilhão da URSS, apesar de as enormes fotomontagens que acolhiam os visitantes ainda serem reminiscências das ousadias apresentadas na *Pressa* de 1928, tudo se organizou já segundo modelos tradicionais de exposição e em torno de peças como as monumentais pinturas de Aleksandr Deineka, a grande maquete do Palácio dos Sovietes e, em testemunho de continuidade, as estátuas de Lenine e Estaline. A propaganda e as malhas do regime haviam confinado as vanguardas soviéticas à função de traduzir visualmente os desígnios do Realismo Socialista, e, não obstante o rasgo de alguns dos seus projetos editoriais, até El Lissitzky ficara sujeito a 'trabalhos triviais' realizados em brigada (Nisbet, 2003: 211-233). O fulgor da fotografia revolucionária dos anos 20 também dera lugar, na URSS dos anos 30, a estratégias mais convencionais de representação, e, sob a orientação do Partido Comunista, essas imagens promoveram uma visão "sacarina e optimista", que correspondia mais à fantasia do que à parda e dura realidade (Lodder, 2014: 1-12).

- 37 Mais interessante na Exposição Internacional de Paris de 1937, pelo relevo que deu à fotografia e por ser ele próprio todo um manifesto político, foi o pavilhão de Espanha, país já em plena Guerra Civil. Aí, num edifício concebido como ágora e dominado pelas obras-primas de Picasso, Calder e Miró<sup>16</sup>, ocupou-se o primeiro piso com painéis fotográficos e trouxeram-se para a fachada ampliações fotográficas e palavras de apoio à causa republicana.
- 38 Foi por contraponto a estes e outros participantes que Portugal se quis demarcar. Embora partilhasse com os regimes de Itália e Alemanha matrizes ideológicas e afinidades várias, a ditadura portuguesa sempre se escudou na ambiguidade para se diferenciar daqueles. Sendo reflexo do regime, também a propaganda do SPN se fundou em supostos valores e 'tradições' nacionais para promover a diferença. Em Paris, o Estado Novo sublinhou da forma que vimos a sua 'originalidade' e 'exemplaridade'. Dois anos depois, nas exposições internacionais de Nova Iorque e São Francisco, a retórica, sendo a mesmo nos seus princípios, teve já declinação formal distinta para o retrato mais modesto que se adaptou ao que se julgava serem os anseios da comunidade portuguesa aí emigrada.
- 39 Em 1940, quando foi montada em Lisboa a Exposição do Mundo Português – a tal 'cidade da História' que cenograficamente coroou as grandiosas Comemorações Centenárias em plena II Guerra Mundial –, a fotografia perdera o estatuto que lhe tinha sido conferido no pavilhão nacional montado em Paris.
- 40 No terreiro de Belém, com o talento de Cottinelli Telmo a orquestrar toda a vertente arquitetónica da exposição, a pretendida lição de 'portuguesismo' teve, digamos assim, resultados mais ou menos conseguidos. O discurso expositivo, coadunado às recriações idealizadas para cada pavilhão da secção histórica, obedeceu a um esquema narrativo que, em função das temáticas dos edifícios, se organizou por intermédio de pintura mural, estatuária, baixos-relevos, peças de valor patrimonial e uma profusão de legendas e epígrafes que orientavam olhares e interpretações. A 'imagem' e o 'número', afinal, pareciam não ser suficientes para traduzir a mensagem ideológica do salazarismo.

- 41 Assim esvaziada de qualquer função estruturante do percurso, a fotografia entrou nessa articulação entre artes mais pelo seu valor 'documental' e em contidas pontuações, como sucedeu no Pavilhão dos Portugueses no Mundo (onde, por exemplo, se retrataram na 'Sala da Abissínia' monumentos de origem portuguesa). Não obstante, cumpre sublinhar que houve exceções. No Pavilhão da Colonização, as 'realizações' mais recentes em matéria de obras públicas, instrução, assistência ou setores económicos foram exaltadas através de fotomontagens. Na Secção Colonial dirigida por Henrique Galvão – que, sem surpresa, mas com maior expressividade plástica, ampliou a cartilha do 'natural' e do exótico que testara em 1934 no Porto – expuseram-se, entre outras, fotografias etnográficas da autoria de Elmano da Cunha e Costa (no pavilhão conjunto de Angola e Moçambique) e uma fotomontagem ilustrativa das etnias da Guiné (no respetivo pavilhão). Também o Brasil, único país convidado, faria uso da fotomontagem em enormes painéis do seu pavilhão (Fig. 5).



Fig. 5 – Exposição do Mundo Português, Lisboa, 1940: Pavilhão da Colonização, Sala das Realizações Estúdio Mário Novais / FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos



Fig. 6 - Exposição do Mundo Português, Lisboa, 1940: Pavilhão dos Portugueses no Mundo, Sala 1940 Estúdio Mário Novais / FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos

- 42 A 'Sala 1940', instalada no Pavilhão dos Portugueses no Mundo, constituiu, porém, exceção que merece aqui outro reparo, dado o papel que dela se esperava. Tratou-se, como o nome indica, de uma sala destinada a ilustrar o presente da nação europeia que ao longo de séculos se expandira além-mar. Uma sala organizada por António Ferro, pensada como corolário desse percurso expositivo de feição historicista e a única que teria honras de álbum próprio. A fotografia entrou nessa montagem, ao lado de estandartes corporativos, pela exibição das figuras recortadas de elementos da Legião e da Mocidade portuguesas ou de clichês de obras recentes como a Igreja de Nossa Senhora de Fátima ou o bairro de casas económicas do Alvito. Mas poucas eram já as semelhanças com o que se levava a Paris em 1937. O que nessa sala se destacava era o enorme friso decorativo alusivo à vida política e social do Estado Novo, e um grande anjo escultórico que representava o império (Fig. 6).
- 43 É preciso, contudo, salientar que António Ferro, apesar dos cargos importantes que assumiu na organização das Comemorações Centenárias e na Exposição do Mundo Português, não teve o comando geral das operações. Por outro lado, embora a exposição contasse com o trabalho de criadores que habitualmente colaboravam com o SPN (integrados numa vasta equipa que reuniu 17 arquitetos e 43 artistas), convém não esquecer que o modernismo da representação em Paris não agradara à ortodoxia do regime, que sempre desconfiou de Ferro. Tal como não se deve esquecer o facto de, ainda nesse mesmo ano de 1937, se ter organizado em Lisboa a Exposição Histórica da Ocupação<sup>17</sup> – que, como já foi apontado<sup>18</sup>, constituiu, a nível formal, um ensaio das soluções expositivas que se desenvolveriam depois para a grande mostra erguida em Belém.

## 4. O espaço da fotografia em representações do Portugal pós-guerra

- 44 Por alturas da Exposição do Mundo Português, como vimos, muito havia mudado no que respeita ao uso da fotografia em espaços expositivos – particularmente, no que concerne às representações de regimes autoritários. Em 1944, antevendo um futuro desfavorável às ditaduras, Salazar alterou a designação do organismo da propaganda para Secretariado Nacional de Informação (SNI) e concedeu-lhe responsabilidades na área do turismo. Outras alterações cosméticas se seguiriam, como é sabido, para retocar a imagem do Estado Novo e adaptá-la às circunstâncias internas e externas do pós-guerra.
- 45 De certa forma, o uso mais parcimonioso das imagens fotográficas em exposições de propaganda devolveu-lhes uma dimensão aurática que, pelos truques da fotomontagem, haviam perdido. Claro que as imagens continuaram a ser matéria-prima moldável a discursos visuais ideológica ou politicamente engajados, mas o que se alterou foram os modos de discursivamente traduzir tais propósitos. Sobretudo com o advento da chamada 'fotografia humanista' e a célebre exposição *The Family of Man*, organizada por Edward Steichen e apresentada pelo MoMA, em 1955, que veiculou uma mensagem política, partindo do entendimento da fotografia como linguagem universal – aspiração, afinal, que atravessara as práticas expositivas da primeira metade do séc. XX.



Fig. 7 – Pavilhão de Portugal, Exposição Internacional de Bruxelas, 1958  
Estúdio Horácio Novais / FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos

- 46 Em 1958, quando já no contexto da Guerra Fria se organizou a Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, o humanismo, a civilização e o progresso foram *leitmotiv* trabalhados por todos os países participantes. Portugal não destoou. O pavilhão nacional, dividido em dois edifícios traçados pelo arquiteto Pedro Cid, alinhava já com uma gramática de referências internacionais que ia marcando o que se construía na metrópole e nos territórios metropolitanos – aqui, no âmbito mais vasto e complexo do que se

definiu como “cosmopolização do ultramar” (Lobo, 2017: 212-223). Nessa conjuntura, a representação portuguesa em Bruxelas centrou-se na ideia de um humanismo luso, desenvolvido ao longo de oito séculos de história (em linha com as tese luso-tropicalistas do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, que por esses anos escoravam a defesa do colonialismo português), tendo a montagem expositiva dado particular relevo à fotografia – e sobretudo a ampliações de retratos e paisagens que ilustravam a diversidade humana, cultural e natural do Portugal-império, em propaganda de grande efeito visual que o registo documental procurava habilmente dissimular. Em alcançada demonstração de heterogeneidade, essas imagens de Mário Novais, Horácio Novais, Santos de Almeida e Artur Pastor articularam-se quer com trabalhos de pintores e escultores com experiência em eventos congéneres, quer com obras de artistas mais jovens, como Júlio Resende, Menez, Querubim Lapa ou Jorge Vieira, que experimentavam já noutras direções (Fig. 7).

- 47 Curiosamente – ou talvez não –, a organização da participação portuguesa em Bruxelas não fora confiada ao SNI. António Ferro, enviado para a carreira diplomática em 1949, tinha morrido em 1956. Fora ele quem fixara o novo paradigma da imagem de Portugal, e perdera-se, entretanto, a multidisciplinaridade laboratorial e o arrojo que tinham caracterizado as experiências da propaganda nacional durante o seu consulado. Em 1958, já os boicotes aos salões oficiais e os desentendimentos por causa de bienais tinham diminuído largamente a capacidade mobilizadora do SNI e a sua influência junto do Governo (França, 1991: 490) e o papel de ‘ministério da Cultura’, que nunca foi confiado àquele organismo, começara a ser officiosamente desempenhado pela recém-criada Fundação Calouste Gulbenkian.
- 48 Por outro lado, no panorama cultural e artístico, as oposições ao salazarismo estavam já muito bem demarcadas (até mesmo entre si), e o seu engajamento também se refletiria na produção fotográfica de contra-imagens ao discurso oficial da ditadura – entre outros exemplos possíveis, recordem-se o projeto editorial *As mulheres do meu país* (1948-50), da jornalista e escritora Maria Lamas, as Exposições Gerais de Artes Plásticas, organizadas entre 1946 e 1956 (embora ao longo de dez edições só em três tenham exibido fotografia) ou o soberbo *Lisboa, Cidade triste e alegre* (1958-59), “poema gráfico” da autoria dos arquitetos Victor Palla e Manuel Costa Martins que deu conta da “revolução silenciosa” (Sena, 1991: 106) de uma certa Lisboa nesse presente disruptivo de um Portugal a vários tempos.
- 49 Enfim, entre a crença no carácter testemunhal da ‘fotografia objetiva’ e o reconhecimento do ‘subjativismo’ inerente à fotografia como construção, como amplamente sustentou Rosalind Krauss no seu estudo referencial (2002), muitas têm sido as experiências, as abordagens teóricas e os impasses conceptuais que até à atualidade têm vindo a marcar as práticas fotográficas. Não cabe aqui aprofundar tal assunto, mas cumpre afirmar que tanto a propaganda do Estado Novo como as contra-imagens que se lhe opuseram foram acompanhando as declinações que internacionalmente iam marcando a fotografia do século XX, encontrando nelas lastro para rumos próprios. Subsistem ainda muitas contradições nesses discursos e no seu entendimento, que urge aprofundar. Tal como, do ponto de vista estético, subsiste a inesgotável discussão entre o que pertence ao campo da arte e o que deve ser considerado propaganda.
- 50 O que é certo é que foi através de imagens fotográficas reproduzidas em catálogos, jornais, revistas ou postais ilustrados que se foi disseminando muito do conhecimento sobre grandes exposições efémeras, como as que neste breve ensaio referimos, e que graças a esses registos se inscreveram com outro vigor na memória coletiva. É, de resto,

pelo cruzamento dessas fontes visuais com fontes documentais que tem sido possível levar mais longe numerosos estudos científicos, e não poderemos esquecer que são essas imagens fotográficas – com tudo o que implicam de ‘simulacro’ e ‘construção’, mas indispensáveis ao trabalho historiográfico no presente – que nos permitem aceder prismaticamente a distintas visões sobre o ‘real’ e à sua transformação.

---

## BIBLIOGRAFIA

- Acciaiuoli, M. (1998). *Exposições do Estado Novo 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Acciaiuoli, M. (2013). *A Vertigem da Palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo*. Lisboa: Bizâncio.
- Alves, M.B. (2012). *O Espaço na Criação Artística do Século XX. Heterogeneidade, Tridimensionalidade, Performatividade*. Lisboa: Colibri.
- Aslangul, C. (2007). Le Nazisme et les Images. Un Univers Visuel au Service de la Propagande, Avril 2007. [Internet] Disponível em <<http://cle.ens-lyon.fr/allemand/le-nazisme-et-les-images-20727.kjsp>> [Consult. 9 de Maio de 2017].
- Benton, T. (1995). Rome Reclaims its Empire. In: Ades, D., Benton, T., et al (ed.) *Art and Power: Europe under the Dictators 1930-1945*. London: Thames & Hudson/Hayward Gallery: 120-129.
- Bowler, A. (1991). Politics as art: Italian futurism and fascism. *Theory and Society*, 20 (6) December: 763-794.
- Buchloh, B. (1981). Figures of authority, ciphers of regression: notes on the return of representation in European painting. *October*, 16 Spring: 39-68.
- Buchloh, B. (2009). De la “Faktura” a la Factografia. In: Ribalta, J. (ed.) *Espacios Fotográficos Públicos: Exposiciones de Propaganda de Prensa a The Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: MACBA: 29-61.
- Ferro, A. (2007). *Entrevistas a Salazar* (pref. F. Rosas). Lisboa: Parceria A.M. Pereira.
- Ferro, A. (1921). O elogio do Outono. *Ilustração Portuguesa*, II Série (817) Outubro, 254.
- Ferro, A. (1932a). Falta um realizador. *Diário de Notícias*. 14/5/1932.
- Ferro, A. (1932b). O ditador e a multidão. *Diário de Notícias*. 31/10/1932.
- Folin, A. (1980). Le fascisme ou la socialization du pouvoir comme “Spectacle”. In: *Les Realismes 1919-1939*. Paris: Centre Georges Pompidou: 366-376.
- França, J.A. (1991). *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand.
- Giardina, A. (2008). O mito fascista da romanidade. *Estudos Avançados* (ed. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo), 22 (62): 55-76.
- Groys, B. (2008). Educating the Masses: Socialist Realist Art. In: *Art and Power*. Cambridge, Massachusetts/London: MIT Press: 141-148.

- Hintz, B. (1995). "Degenerate" and "Authentic". Aspects of art and power in the Third Reich. In: Ades, D., Benton, T. et al (ed.) *Art and Power: Europe under the Dictators 1930-1945*. London: Thames & Hudson/Hayward Gallery, 330-333.
- Krauss, R. (2002). *Lo Fotográfico - Por una Teoria de los Desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Lodder, C. (2014). Revolutionary Photography. In: Abbaspour, M., Daffner, L.N. and Hambourg, M.M., (eds.) *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909-1949. An Online Project of The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art. [Internet] Disponível em <<http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Lodder.pdf>> [Consult. 12 de Novembro 2017]
- Lobo, P.R. (2017). *O Império de Regresso ao Cais. Imagem e Imaginário Colonial na Arte Portuguesa do Século XX*. Tese de Doutoramento em História da Arte, FCSH-Universidade Nova de Lisboa.
- Martins, L.P. (2014). *Um Império de Papel: Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940)*. Lisboa: Edições 70.
- Nisbet, P. (2003). El Lissitzky circa 1935: Two Propaganda Projects reconsidered. In: Perloff, N. and Reed, B., (eds.) *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Los Angeles: Getty Research Institute: 211-233.
- Pohlmann, U. (2009). Los Diseños de Exposiciones de el Lissitzky. Influencia de su Obra em Alemania, Italia y Estados Unidos, 1923-1943. In: Ribalta, J. (ed.) *Espacios Fotográficos Públicos: Exposiciones de Propaganda de Prensa a The Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: MACBA: 167-191.
- Ranta, M. (2010). Narrativity and historicism in national socialist art. Politische Ikonographie. [Internet] Disponível em <[www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de)> [Consult. 11 de Maio de 2017].
- Revez, N.F.M.P (2012). *Os álbuns Portugal 1934 e Portugal 1940 - Dois retratos do país no Estado Novo*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, FCSH-Universidade Nova de Lisboa.
- Salazar, A. O. (1935). *Discursos (1928-1934)*. Coimbra: Coimbra Editora.
- Sena, A. (1991). *Une Histoire de la Photographie: Portugal 1839 à 1991*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Vargaftig, N. (2014). Para Ver, para Vender: o Papel da Imagem Fotográfica nas Exposições Coloniais Portuguesas (1929-1940). In: Vicente, F. (org.) *O Império da Visão. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70: 343-352.

## NOTAS

1. A este propósito ver Alves (2012: 61-64).
2. Caso das exposições *Das Wunder des Lebens* (1935), *Deutschland* (1936) e *Gebt Mir Vier Jahre Zeit!* (1937). Para uma síntese deste assunto, ver Pohlmann (2009).
3. Joseph Goebbels (que, no ano seguinte, seria nomeado ministro da Propaganda) e Hermann Göring visitaram, em 1932, a *Mostra della Rivoluzione Fascista*, organizada em Roma.
4. O Realismo Socialista soviético adotado como método oficial, em 1934 (Groys, 2008); a obsessão do fascismo italiano pela 'romanidade' (Benton, 1995; Giardina, 2008); e a repressão na Alemanha nazi do modernismo, considerado 'arte degenerada' (Hinz, 1995; Ranta, 2010).
5. Lobo, (2017: 93-97).
6. Ibidem.
7. Revez, (2012).

8. A exposição documentária do I Congresso da União Nacional, com arranjo arquitetónico de Paulino Montês, realizou-se no Palácio de Exposições do Parque Eduardo VII, edifício de inspiração joanina, desenhado para pavilhão nacional na exposição internacional comemorativa do Centenário da Independência do Brasil do Rio de Janeiro (1922) e depois replicado em Lisboa.
  9. Sobre este assunto ver, por exemplo, Martins (2014) e Vargaftig (2014).
  10. Lobo, (2017: 128-146).
  11. A compra de provas fotográficas pelo SPN (pagas, no caso dos fotógrafos de imprensa, a um valor médio de 15 escudos por exemplar) não só foi regular, como aumentou em assinalável quantidade até finais da década de 1930. Ver *Propaganda nacional - Relação discriminada de despesas efectuadas (1933-1939)*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Oliveira Salazar, PC-19, cx 665.
  12. António Ferro, que tanto apostou na fotografia, só em 1938 organizou a primeira exposição fotográfica no SPN e nunca criou um prémio oficial para essa área.
  13. Caso da Quinzena Cultural de Portugal em Londres (1934); de ações de propaganda cultural organizadas por António Ferro em Paris e Genebra (1934-35); e das representações na II Mostra de Arte Colonial em Nápoles (1934-35) e na IX Feira Internacional de Trípoli (1935) - estas, participações tuteladas pelo Ministério das Colónias e confiadas a António Eça de Queirós, secretário do SPN. Recorde-se que o SPN apoiou ainda a modesta presença nacional (organizada a título oficioso pela Casa de Portugal em Antuérpia) na Exposição Internacional de Bruxelas de 1935. E que se empenhou ativamente nas campanhas anti-comunistas de 1936.
  14. Frase do discurso de Oliveira Salazar proferido a 23/11/1932, na tomada de posse dos corpos gerentes da União Nacional. Refira-se que na Exposição Colonial do Porto, em 1934, Henrique Galvão também tinha utilizado frases de Salazar, inscrevendo-as nas paredes do Palácio de Cristal.
  15. A *Revolução de Maio* (1937), com realização de António Lopes Ribeiro e argumento do realizador e de António Ferro (sob os pseudónimos, respetivamente, de Baltazar Fernandes e Jorge Afonso).
  16. Pablo Picasso enviou a sua monumental *Guernica*, Alexander Calder concebeu para o pavilhão a escultura *Fonte de Mercúrio*, e Joan Miró pintou um mural na escadaria de acesso ao primeiro piso.
  17. Essa exposição montada no pavilhão do Parque Eduardo VII foi uma iniciativa do Ministério das Colónias, confiada ao então agente-geral das Colónias, Júlio Cayolla. Com direção artística de Fred Kradolfer, contou com obras de artistas, escultores e fotógrafos que habitualmente colaboravam com o SPN e que integraram depois a equipa de decoradores da Exposição do Mundo Português.
  18. Lobo, (2017: 156-159).
- 

## RESUMOS

Logo nos primeiros anos do Estado Novo (1933-1974), a fotografia assumiu um papel determinante enquanto veículo de propaganda. Com efeito, adaptando modelos internacionais em voga e trabalhando plasticamente sobre as imagens com o objetivo de as transformar em mensagens ideológicas, testou-se uma lógica discursiva que daria frutos em diversas publicações e exposições. No entanto, o rasgo dessa abordagem, inédita para o Portugal de então, cedo se

desvaneceu. Se na Exposição do Mundo Português, de 1940, pouco dela restava, no pós-guerra foi já outro o tom que a propaganda do regime assumiu na imagem fotográfica – e também nisso se adaptou, afinal, ao espírito da época.

In the early years of the Portuguese' New State (1933-1974), photography took a decisive role as a vehicle for propaganda. In fact, by adapting international models in vogue and working plastically on the images with the aim of transforming them into ideological messages, a discursive logic was tested and would bear fruit in several publications and exhibitions. However, the boldness of this approach, unprecedented for Portugal until then, soon faded. If in the Portuguese World Exhibition of 1940 not much was left of it, in the post-war period the regime's propaganda took on another tone in the photographic image - and also in that it adapted, after all, to the spirit of the time.

## ÍNDICE

**Keywords:** space, photography, propaganda, New State, SPN

**Palavras-chave:** espaço, fotografia, propaganda, Estado Novo, SPN

## AUTORES

### PAULA RIBEIRO LOBO

Instituto de História da Arte, IHA,  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, FCSH,  
Universidade Nova de Lisboa  
Av. de Berna, 26-C  
1069-061 Lisboa  
Portugal  
ribeirolobo.paula@gmail.com

### MARGARIDA BRITO ALVES

Instituto de História da Arte, IHA,  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, FCSH,  
Universidade Nova de Lisboa  
margaridabritoalves@gmail.com