

Para uma propaganda educacional: o registo fotográfico de Mário Novais em torno de uma visita da Mocidade Portuguesa Feminina ao Museu Nacional de Arte Antiga

For an educational propaganda: the photographic record of Mário Novais regarding a visit of Mocidade Portuguesa Feminina to the Museu Nacional de Arte Antiga

Ana Patrícia Milhanas Machado



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/cp/1912>

DOI: 10.4000/cp.1912

ISSN: 2183-2269

Editora

Escola Superior de Comunicação Social

Reférenceia electrónica

Ana Patrícia Milhanas Machado, « Para uma propaganda educacional: o registo fotográfico de Mário Novais em torno de uma visita da Mocidade Portuguesa Feminina ao Museu Nacional de Arte Antiga », *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/1912> ; DOI : 10.4000/cp.1912

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.

Para uma propaganda educacional: o registo fotográfico de Mário Novais em torno de uma visita da Mocidade Portuguesa Feminina ao Museu Nacional de Arte Antiga

For an educational propaganda: the photographic record of Mário Novais regarding a visit of Mocidade Portuguesa Feminina to the Museu Nacional de Arte Antiga

Ana Patrícia Milhanas Machado

NOTA DO EDITOR

Recebido: 12 maio 2017

Aceite para publicação: 16 novembro 2017

Introdução

- 1 A relação entre a fotografia e a propaganda, como campo de investigação e de estudo no período do Estado Novo português, é marcada pela presença de um conjunto de práticas e estratégias visuais que viabilizaram a afirmação e uma estetização do poder do regime. A partir dos anos 30 do século XX, os vários *media* impressos de comunicação visual — como jornais, revistas, catálogos, exposições e guias fotográficos — colocaram o *medium* fotográfico como instrumento central no discurso de poder. A fotografia traduziu a atividade dos fotógrafos e incentivou as suas práticas, apesar de estas serem ideologicamente controladas. Sobretudo as revistas tornaram-se os espaços por

excelência da propaganda, tendo na imagem a via de transmissão de uma informação meticulosamente formadora. É neste contexto de produção que se enquadra o objeto de reflexão: o conjunto de cinco fotografias captadas por Mário Novais durante uma visita de estudo de filiadas da Mocidade Portuguesa Feminina (MPF) ao Museu Nacional de Arte Antiga acabando por compor o artigo intitulado “Museus” (Fig. 1). As fotografias foram selecionadas para integrarem o número 1 do *Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina*, em maio de 1939, num momento de formação e implantação do movimento. Numa solução gráfica semelhante à de uma reportagem fotográfica, “Museus” distribuiu-se em duas páginas do periódico, sendo ainda constituído por um texto da autoria de João Couto, então diretor do Museu Nacional de Arte Antiga. De facto, a composição gráfica adotada surge-nos como um dos elementos que motivaram a escolha do objeto em análise, na medida em que esta atesta uma dinâmica entre imagem e texto reveladora da relação umbilical entre uma publicação periódica e um movimento educativo, com uma especificidade (ideológica), tal como a MPF se apresentava. Comparativamente a outras edições coevas (de que são exemplo a *Panorama: Revista portuguesa de arte e turismo* ou ainda *Os Nossos Filhos*), e nomeadamente aquelas que também tiveram a sua origem na MPF (de que é exemplo a revista *Menina e Moça*), o *Boletim* apresenta uma relação mais sólida e permanente com a imagem fotográfica autoral, denunciando um maior investimento neste *medium*. Lembremo-nos, por exemplo, das fotografias de capas de alguns números onde marcam presença nomes como o fotógrafo português Manuel Alves San Payo ou os estrangeiros Fernando M. Pozal, Anne-Marie Cazalis e Erno Vadas. Mas, nesta primeira edição, coube a Mário Novais a autoria da capa do *Boletim* dedicada à rainha D. Leonor, padroeira da MPF. Importa, assim, sublinhar a presença dominante do registo fotográfico neste periódico, bem como o estatuto das imagens de Mário Novais como documentos históricos e a justificação da sua análise enquanto tal.

- 2 O objeto de estudo deverá ser enquadrado no contexto da fotografia de imprensa, onde participam outros agentes, responsáveis pelo papel da edição e pelas várias soluções gráficas associadas que, a par da figura de Mário Novais, também elas são centrais para a compreensão da preponderância atribuída pelo Estado Novo à vertente ideológica, legitimando assim o “alargamento dos espaços editoriais” (Barreto e Mónica, 2009: 259).
- 3 Por outro lado, a escolha deste exemplo justifica-se ainda pela relação que este estabelece com o museu enquanto espaço referencial. É conhecido o papel dos museus na cooperação de uma afirmação política e educacional estatal. Desde o século XIX, após a queda do Antigo Regime, a criação dos museus esteve associada à própria imagem do Estado e à possibilidade de dar forma à construção de identidades nacionais no Ocidente. A emergência de um novo modelo de Estado ditou a fundição da génese da ideia de institucionalização de um museu nacional com “uma nova relação governamental com a cultura”, assumindo-se esta como um instrumento de “regulação social” (Carvalho, 2009: 92). Trata-se, se quisermos, de uma apropriação. E é uma questão de apropriação aquela que o Estado Novo terá nos vários equipamentos culturais e no próprio património cultural. O presente artigo procurará enquadrar essa dinâmica relacional entre o espaço do museu, enquanto espaço eleito de representação, e o discurso ideológico do Estado Novo. Por outro lado, este é um dos aspetos que singulariza “Museus”, pois, contrariamente a outras publicações coevas, a referência ao museu não se apresenta com os mesmos modelos de reportagem fotográfica como aquela a que assistimos nas fotografias de Mário Novais.

- 4 Será este o conjunto de imagens que tomaremos como análise, enquadrando-o no contexto da publicação do *Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina*, enquanto via propagandística para o programa educativo fomentado pelo Estado Novo, problematizando-o com os parâmetros definidores do próprio estatuto documental da fotografia.



Fig. 1 - [Uma visita de estudo de filiações da Mocidade Portuguesa Feminina (MPF) ao Museu Nacional de Arte Antiga]. (*Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina*, Maio de 1939)

1. A política educacional e o Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina

- 5 Criada pelo Ministro da Educação Nacional, Carneiro Pacheco (1936-1940), e tutelada pelo Ministério da Educação Nacional, a MPF era, essencialmente, uma organização de formação complementar ao programa escolar. De frequência obrigatória a todas as portuguesas, dos 7 aos 14 anos, do primeiro ciclo de liceus, oficiais e particulares, e de regime voluntário até aos 21 anos (ou 25, quando estudantes), a MPF correspondeu à tentativa de criar uma mulher “nova”, sendo este o seu principal objetivo programático e ideológico, numa defesa por uma educação “moral, cívica, física e social” (Pimentel, 2001: 202).
- 6 Numa publicação intitulada *Mocidade Portuguesa Feminina: Organização e atividades*, editada e assinada pelo Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), podemos ler que o objetivo da organização correspondia ao de “formar a rapariga da nossa terra, para que, individualmente, ela, um dia, possa realizar o próprio ideal da OMEN [Obra das Mães pela Educação Nacional]: ser boa esposa, boa mãe, capaz de criar e educar os seus filhos e manter elevado o nível da família portuguesa” (*Mocidade*, s/d, pp. 5-6). Na origem da criação da MPF está a OMEN, tal como se apresenta na descrição editorial de cada número do *Boletim*. Para o SPN, no que diz respeito à relação de tutela da OMEN sobre a MPF, “a sua [da MPF] liberdade e as suas responsabilidades só aparentemente se separam da mãe”, contudo, “com ela continua unida” (*Mocidade*, s/d: 5)¹.

- 7 A publicação mencionada evidencia também a preocupação em promover um movimento com uma especificidade própria, com um programa autónomo, refutando a ideia de se assumir como mera secção feminina do movimento da MP (masculina) já existente. O Estado atribuíra uma finalidade própria a cada uma destas organizações, embora procurasse um objetivo comum: “ambas se hão-de encontrar na vida e será da fusão do ideal de ambas que surgirá um Portugal maior” (*Mocidade*, s/d: 60).
- 8 Estratificada em quatro escalões — as Lusitas (7-10 anos), as Infantas (10-14 anos), as Vanguardistas (14-17 anos) e as Lusas (17 em diante) —, e distribuindo-se por províncias (unidades) e regiões (alas) a que correspondiam os vários centros, a MPF obedecia a uma hierarquia de dirigentes que incutiam um modelo de educação com um propósito de transformação da juventude feminina, segundo objetivos de formação moral, nacionalista e integrada num amor à pátria. Por outro lado, argumentos de cariz ideológico atribuíam à mulher a função quase exclusivamente relacionada com a vida no lar, respondendo ao propósito de afastar a camada feminina da concorrência do mercado do trabalho, marcado pelo desemprego, tal como sustenta Irene Pimentel (2001: 29). Assim, os centros frequentados pelas filiadas obedeciam a um programa de atividades de formação moral, religiosa e nacionalista: atividades ao ar livre (colónias de férias, campismo, entre outros), educação física, canto coral, economia doméstica, higiene, puericultura e trabalhos manuais.
- 9 Referindo-se ao leque de atividades culturais instituído pela MPF, Irene Pimentel sublinha que estas iniciativas “eram instrumentos de inculcação de uma moral e de uma ideologia política, que foram secundados por outro poderoso meio — constituído pelas publicações da MPF — através do qual a organização transmitia às jovens determinados valores e comportamentos, para as colocar ao serviço do Estado Novo” (Pimentel, 2001: 195).
- 10 Com uma periodicidade mensal, o *Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina* acompanhou a organização no período entre maio de 1939 e abril de 1947, contando na totalidade com 96 números. Tendo como editora Maria Joana Mendes Leal, dirigiu-se sobretudo a jovens de classes mais altas. São dominantes as reportagens das colónias de férias no Estoril, do campismo, dos trabalhos de arte aplicada, dos conselhos de limpeza para o lar e das receitas culinárias. Em todas estas atividades potenciou-se um ideal de fraternidade e convívio. Por sua vez, uma leitura generalizada dos vários números do periódico parece evidenciar a existência de uma elite composta por filiadas, de futuro promissor como futuras esposas, requintadas e com cultura geral. Essa camada contrasta com uma parte da juventude cuja miséria e potencial de conflitualidade, segundo Irene Pimentel, “a MPF tentava atenuar através da caridade cristã e da ideologia cooperativa” (Pimentel, 2001: 343). A imagem da própria capa de cada edição, geralmente uma fotografia, parece espelhar o desequilíbrio social emergente, ainda que mascarado por uma alusão bucólica harmonicamente construída (veja-se a referência à paisagem rural que enquadra tão frequentemente as camponesas em algumas das capas) e, simultaneamente, lúdica (de que são exemplo as capas de colónias de férias ou de atividades físicas). O *Boletim* apresentou-se, assim, como um instrumento eficaz na formação complementar à ideologia imposta pela MPF, viabilizando, nesse sentido, a construção e sustentação do ideário defendido por aquela organização de educação nacional feminina.

2. Mário Novais: de uma catalogação de imagens ao espaço do Museu

- 11 Para a presente reflexão importa enquadrar as cinco imagens na produção fotográfica de Mário Novais, e no modo como esta se articulou com a “política do espírito” do Estado Novo. De facto, é conhecida a colaboração existente entre o fotógrafo e as publicações do *Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina*. Tal como a maioria dos fotógrafos que encontravam nas iniciativas do Estado Novo, através do SPN, a oportunidade para a sua atividade, também Mário Novais realizou uma extensa obra dedicada ao património cultural e arquitetónico, sob encomenda de tal organização estatal. É disso exemplo o conjunto de imagens registadas para a Exposição do Mundo Português, em 1940, reveladoras de um olhar moderno e de um domínio de aspetos técnicos, tais como a iluminação e a dinâmica das arquiteturas, jogando com a luz natural e os valores esculturais ou a captação vorticista dos espaços.
- 12 No seu espólio, de que a biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian é detentora, encontramos vários conjuntos catalogados de fotografias que espelham os vários tipos de trabalhos realizados para a MPF, comprovando o modo como a atividade de Mário Novais se associa ao programa de iniciativas daquela organização: campos de férias, ações de serviço social, aulas de cozinha do curso de graduadas, retratos de grupos ou ainda cerimónias e eventos. Encontramos ainda imagens de espaços expositivos, registadas em “Museus”, tais como algumas das exposições de têxteis realizadas. Porém, na sua maioria, estas surgem marcadas pela ausência da figura humana, contrastando e validando a singularidade do conjunto de fotografias em estudo.
- 13 Configurada na descoberta instantânea e momentânea do mundo, e oscilando entre o valor social e o valor estético, estamos diante de uma aproximação a um tipo de fotografia que obedece a uma lógica arquivística, definida por uma categorização de temáticas que se articulam com o programa de atividades e eventos da MPF.
- 14 É nesta inventariação de atividades e eventos registados pelo olho fotográfico de Mário Novais que se inserem as imagens captadas no Museu Nacional de Arte Antiga, as quais constituem um conjunto do qual se conhecem oito negativos, a preto e branco, de tamanho 18 x 24 cm. Destes oito, cinco foram publicados no primeiro número do *Boletim*. Na verdade, a presença de tais imagens no número de arranque desta revista parece viabilizar o seu carácter inaugural se atendermos aos vários artigos posteriormente dedicados às visitas ao Museu ou às coleções de outros museus, tornando-se aquele espaço uma referência visual em todo o programa editorial. De facto, numa procura de enquadrar a relação mantida entre o *Boletim* e o património artístico, observamos a existência de uma constante referência ao Museu Nacional de Arte Antiga ao longo dos vários números, nomeadamente pela via da pintura antiga ou das artes decorativas².
- 15 A par destes artigos especificamente relacionados com o Museu, também deverão ser mencionadas outras referências de ordem visual e expositiva, das quais se destacam os artigos publicados em torno dos salões de educação estética da MP, nomeadamente no Salão Nacional de Belas Artes. Realizadas anualmente, estas exposições apresentavam e premiavam trabalhos de arte aplicada em madeira, ferro ou bordado. De cunho assumidamente nacionalista, eles exaltavam, sobretudo, motivos patrióticos relacionados

com a fundação de Portugal ou com a Restauração. Por exemplo, numa das edições de 1942 (n.º 39, julho), com capa de Mário Novais, podemos ler:

O salão de estética demonstra bem o plano educativo a que obedece: nas raparigas uma arte bem feminina, orientada para a família e o lar; nos rapazes, a cultura cívica e desportiva. Mas ambas as organizações perfeitamente orientadas no amor de Deus e da Pátria (*Boletim*, 1942: 6)

- 16 Da leitura atenta dos restantes artigos dedicados às visitas de estudo realizadas pela MPF aos museus, e particularmente ao Museu Nacional de Arte Antiga, depreende-se o lugar inaugural que os agentes encarregados da edição do periódico concederam às fotografias de Mário Novais, na medida em que estas parecem apresentar-se como uma primeira tentativa da inculcação de uma prática educativa de visitar os museus. No número 46 (fevereiro, 1943), por exemplo, o artigo, assinado pelas iniciais A.M.L e intitulado *Visitai os museus*, integra a visita ao museu numa lógica de dever e recomendação sob um pressuposto de devoção patriótica. Nele podemos ler:

Muitas de vós, mesmo residentes em cidades em que há bons museus, nunca os visitaram e, no entanto, deveis fazê-lo por motivos de cultura e devoção patriótica... Nos museus há obras de arte portuguesa que são verdadeiros hinos à Pátria e ao valor dos nossos antepassados, deveis conhecê-las... Deveis alargar os vossos horizontes, espiritualizar a vossa vida, sem prejuízo dos vossos deveres (*Boletim*, 1943: 7).

- 17 A prática de visitar os museus é ainda assinalada nos números 48 (abril, 1943) e 49 (maio, 1943), reportando-se a duas visitas realizadas pelo Centro Universitário de Lisboa ao mesmo museu nesse mesmo ano. A par da descrição dos espaços e obras, recorrendo-se a uma abordagem que se coaduna com a ênfase do seu enquadramento histórico e dos aspetos patrióticos inerentes, torna-se notório o entusiasmo generalizado e testemunhado por algumas das filiadas. No número 48, por exemplo, é-nos apresentado o programa de atividades do Centro 65, divisão universitária de Lisboa, distribuindo-se este da seguinte forma: o primeiro sábado de cada mês seria reservado para uma visita de estudo ao Museu das Janelas Verdes, sob a direção de Maria José Mendonça, repartindo-se as restantes atividades entre ginástica, aulas de moral e canto ou excursão. No número subsequente, Joaquina Augusta de Sousa Brazão (filiada n.º 56 do mesmo Centro) testemunha, sob forma de memória descritiva, a sua aprendizagem em torno da coleção de pintura flamenga do final do século XV e início do século XVI. Estes exemplos reafirmam o modo como as visitas ao Museu Nacional de Arte Antiga passaram, assim, a integrar o programa regular de atividades do Centro Universitário da MPF de Lisboa e espelham o impacto que o conjunto fotográfico em estudo terá tido, eventualmente, no restante programa editorial, suscitando o interesse pela visita aos museus e investindo na transmissão do dever desta prática. Atestando a singularidade do registo fotográfico em estudo, em nenhuma destas notícias dedicadas às visitas ao Museu encontramos uma relação tão direta e expressiva com o dispositivo fotográfico, sobretudo se tomarmos em conta a ausência de fotografia nas mesmas. Contrariamente a estes exemplos, em “Museus” assiste-se a um claro investimento no próprio arranjo gráfico, validando o modo como a fotografia se tornou veículo de transmissão de uma mensagem através de um tipo de revista – um boletim ilustrado –, que responderia aos objetivos da propaganda educacional.

3. Entre a estabilidade formal e a revisitação de um passado mitificado

- 18 Analisemos cada uma das imagens. Em todos os exemplos deparamo-nos com um espaço diferente do Museu, evidenciando a lógica do próprio percurso: o *hall*, onde se expõem grandes potes chineses, tapeçarias e um bufete, correspondendo atualmente à entrada pela rua das Janelas Verdes; a sala dedicada aos *Painéis de São Vicente*, segundo uma configuração de divisão entre dois trípticos; a sala da coleção de pintura portuguesa, marcada sobretudo por vários retratos; a sala com a *Custódia de Belém*; e, por último, a sala com a coleção de têxteis (paramentos) e ourivesaria (relicários).
- 19 Em todas estas imagens apresenta-se o mesmo grupo de filiaidas da MPF, formando um grupo harmonicamente distribuído pelo espaço, cujo artifício de poses e gestos lhe concede uma dimensão quase teatral. Veja-se o exemplo da primeira fotografia, na qual assistimos a vários planos de representação: num primeiro, duas jovens à direita encaminham o olhar para o bufete, enquanto outras três, à esquerda, parecem pousar para o fotógrafo, formando uma fila intervalada com a disposição dos potes chineses no espaço, criando um ritmo singular. Num plano de fundo, outras duas jovens parecem aguardar instruções do fotógrafo.
- 20 Nas fotografias dedicadas aos *Painéis de São Vicente* e à *Custódia de Belém*, o grupo distribui-se no espaço de uma forma engenhosa, de modo a que haja visibilidade e ênfase na observação das respetivas peças. O mesmo tipo de solução formal encontra-se nas restantes fotografias, nomeadamente na sala dedicada à coleção de bordados, onde os gestos de algumas filiaidas se direcionam para as peças que se dispõem no espaço, como forma de demonstração e indicação ao próprio leitor.
- 21 Estamos, de facto, perante um binómio de representação visual que oscila entre uma aparência natural e uma encenação do domínio da teatralidade. As imagens captadas parecem submeter-se a um controlo do olhar de Mário Novais, evidenciando a relação entre fotógrafo e fotografado, na qual também participam valores de uma estética modernista que concorrem para a própria encenação – a predominância de linhas verticais e horizontais, jogando com a contraposição de formas curvas e retas, através da interseção dos arcos do *hall*, perceptível, por exemplo, na perspetiva do soalho e nas paredes, ou no ritmo pautado pela sucessão de telas, formando linhas oblíquas em perspetiva.
- 22 Esta representação orquestrada das filiaidas, sobretudo através da encenação de poses e gestos que se articulam com elementos arquitetónicos, introduz um outro plano de leitura, em que o observador é conduzido e exercitado pelo próprio olhar direcionado do grupo de filiaidas, apresentando-lhe a possibilidade, enquanto leitor, de (também) contemplar as obras de arte presentes. Instaure-se assim uma premissa de leitura impregnada de sugestão narrativa aliada a um poder especulativo: quem são estas pessoas? Onde estão? O que vêem? Esta ideia de leitura em suspensão, criada pela linguagem corporal de cada filiada, remete-nos para a atribuição que Roland Barthes estabelece em relação à pose, como processo de conotação da imagem fotográfica, na medida em que ela é “evidentemente significativa porque existe uma reserva de atitudes estereotipadas que constituem elementos de significação” (2009: 18).

- 23 Por outro lado, outro aspeto dominante nestas fotografias prende-se com uma certa ideia de conjunto e de uniformização, própria de um ideal de igualização cooperativa que o Estado Novo promovia e que aqui ganha expressão através, por exemplo, da presença dos uniformes, que, conjugados com emblemas ou insígnias, se tornam elementos de reconhecimento, afirmando-se como signos de aparência. O poder icónico que estes elementos encerram reflete e permeia a ideia de uma imposição e obrigatoriedade, a que a organização da MPF se parece submeter.
- 24 Na verdade, a presença destes uniformes, e de toda a orgânica de encenação em torno da representação do grupo, cria uma estabilidade formal à própria imagem: uma imagem estável, fixa e uniformizada, na qual a ideia de conjunto se sobrepõe à do indivíduo. Poderemos, assim, inserir este conjunto de imagens numa linha de abordagem que estuda as ‘retóricas do corpo’ e que congrega as práticas e os discursos do corpo na fotografia. Trata-se, neste caso, de um corpo coletivo próximo do tipo de representações promovidas pela MP, e que se concretizam em torno de um corpo militarizado, dentro de parâmetros de uma masculinização da estética do regime, mas que aqui assume características próprias que correspondem à organização feminina. Apesar de o registo fotográfico não corresponder a um momento de saudação ou de outros tipos de demonstrações de subordinação ao regime, tão dominante noutras tomadas de vistas de Mário Novais, encontramos, contudo, uma mesma ideia de “coreografia mobilizadora e coletivadora” (Pimentel, 2001: 312), semelhante às evidenciadas nos desfiles da MP.
- 25 Em última instância, na construção visual deste conjunto fotográfico participa um elemento central que se afirma como veículo para uma revisitação ao passado: a pintura. Vejamos algumas das imagens. A escolha da inclusão de pinturas como os *Painéis de São Vicente*, de Nuno Gonçalves (activo 1450 - antes de 1492), ou os vários retratos de figuras régias, nas quais se destaca o *Retrato do Rei D. Sebastião*, de Cristóvão de Moraes (ativo 1539-1580), ou *D. João III e São João Baptista*, atribuído à Oficina de Cristóvão Lopes, incorpora uma evocação que apela a uma memória restaurada pela ambiguidade do tempo. Estamos diante de uma sobreposição de temporalidades congregadas através de duas vias: a pintura e a fotografia. De facto, nestas imagens parece ecoar a tensão reconhecível da querela entre os dois meios artísticos que marcou o panorama cultural do século XIX. Através da presença dos vários quadros, estas imagens introduzem uma marca artesanal, própria da natureza pictórica, reivindicando assim uma convivência entre os dois meios artísticos. A “densidade” e a “temporalidade” dilatada (Medeiros, 2000: 46) – conferida por um processo lento de “mediatez, simbolização, ideologia” (Medeiros, 2000: 48) – das sucessivas camadas percetivas no suporte de cada pintura (fotografada) contrasta com o carácter imediato e mecânico da fotografia, isto é, com o registo fotográfico captado em torno da visita ao Museu. Se às fotografias de Mário Novais pertence o estatuto indiciário, o ‘índice’ numa abordagem semiótica peirciana, às pinturas pertence o ‘ícone’, assegurando uma relação de semelhança com algo representado, permitindo o seu reconhecimento – neste caso, o das figuras associadas a um passado mitificado de Portugal. Esta relação de semelhança com algo reconhecível ao leitor, instaurado pela pintura, enquanto estratégia visual, encontra-se impregnada de um simbolismo iconográfico que se torna o veículo da construção de uma mensagem de propaganda. Por outro lado, as fotografias de Mário Novais adquirem um posicionamento de ‘dar a ver’, através da evocação de uma arqueologia de imagens e da respetiva celebração da memória (patriótica) associada ao espaço do Museu.

- 26 A fotografia apresenta-se, assim, como mediadora dessa proximidade, ao captar a pintura, ou seja, introduzindo um elemento que simboliza uma outra temporalidade. Relacionemos este contexto de evocação de um passado idealizado com a noção da fotografia enquanto objeto melancólico que, por natureza, “espelha a prática de vigilância sobre a vida que institui a recordação como uma das dimensões irreversíveis do quotidiano”, tal como refere Margarida Medeiros no artigo *A fotografia, a modernidade e o seu segredo: Antes e depois de Barthes* (2008: 31). Esse enquadramento nostálgico, assegurado pelo estatuto indiciário da fotografia e configurado no noema barthesiano do ‘isto foi’, articula-se com o que Pedro Miguel Frade assinala como uma espécie de “*rêverie*”, algo que se configura numa reconstrução imaginada do passado, “suscitada por um resíduo espacial oferecido ao olho como paradoxo do tempo” (Frade, 1992: 47). Perante estas formulações, não se tornará imperativo estabelecer uma aproximação com a própria evocação da grandeza reencontrada do ‘império’ que o Estado Novo utilizou como linha de definição de toda a sua mobilização político-cultural? No discurso ideológico preconizado pelo regime de Salazar participava a celebração e a própria reconstrução da história do país e dos seus heróis, “cujo fio condutor o nacionalismo do Estado Novo permitira restaurar” (Rosas, 1994: 293). Para Fernando Rosas, “essa reivindicação da História enquanto instrumento legitimador do regime atravessa praticamente todas as suas manifestações artístico-culturais” (Rosas, 1994: 293). Assim, também as fotografias de Mário Novais deverão enquadrar-se nesta alusão à reconstrução do passado que nos surge aqui evocada, sendo ela própria uma estratégia visual.
- 27 Subordinada a uma formação moral e cristã, a MPF apoiou-se no catolicismo e no nacionalismo como vias de afirmação. Neste sentido, e tal como espelha um extenso número de edições do *Boletim*, a ideia de “ressurgimento da nação, como continuadora do glorioso passado histórico e ponte para o futuro” (Pimentel, 2001: 300), era premente. Deste modo, poderemos estabelecer uma relação estreita entre a dimensão nostálgica e mitificada de revisitação do passado, configurada nestas imagens, com a premissa educativa da MPF de dar a conhecer o passado de Portugal, segundo um posicionamento formador de preparação para as gerações futuras. É o apelo a um patriotismo que impera nestas imagens. As pinturas asseguram essa celebração, e a inferida memorização, de um passado português glorioso.

4. Imagem fotográfica e propaganda

- 28 A integração deste conjunto fotográfico no quadro da política educativa da MPF configura um conjunto de associações sobre as quais importa refletir e que se encontram intimamente relacionadas com aspetos intrínsecos ao dispositivo fotográfico. São elas: a dimensão textual, a questão da fotografia de imprensa em revistas, a acessibilidade das imagens e, finalmente, a perceção. A evocação de cada uma delas pretende demonstrar a forma como as fotografias de Mário Novais na publicação do número inaugural do *Boletim* respondem a uma iniciativa que legitima o objetivo ideológico do Estado Novo junto da juventude feminina.
- 29 Analisemos um primeiro aspeto: a relação entre palavra e imagem. Esta surge através de três vias: o título, a legenda e um texto da autoria de João Couto. Numa leitura formal sobre as duas páginas do *Boletim*, observamos que as cinco imagens surgem articuladas com pequenos recortes emoldurados onde se inserem as legendas, e, ao centro, vários parágrafos compõem o texto do então diretor do Museu. Para além da enumeração e da

descrição das obras, João Couto apela à observação das imagens que, “acompanhando em convincente reportagem... esclarecem melhor que parágrafos de prosa compacta” a visita ao Museu pelo grupo de filiadas (*Boletim*, 1939: 10). Quanto às legendas, estas surgem como comentários que descrevem e localizam cada uma das cinco imagens. Veja-se o exemplo da legenda que se refere à sala dos retratos já mencionada: “Os retratos dos reis de Portugal completam a lição de história, ouvida na Escola” (*Boletim*, 1939: 10). Não encontramos aqui resíduos de uma clara alusão à revisitação ao passado, idêntica à que se assiste no investimento visual já abordado em torno da presença das pinturas? O recurso à palavra parece confirmá-lo.

- 30 O texto “Museus” lembra-nos algumas das formulações de Roland Barthes quando afirma, por exemplo, que “a estrutura da fotografia não é uma estrutura isolada; comunica pelo menos com outra estrutura, que é o texto (título, legenda ou artigo) que acompanha toda a fotografia de imprensa” (2009: 13). O autor recorda-nos também que o texto constitui “uma imagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, a insuflar-lhe um ou vários significados segundos” (2009: 17). Acrescenta ainda que “o texto sobrecarrega a imagem, confere-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação” (2009: 21).
- 31 Não será, de facto, a conotação um instrumento, por excelência, na construção de uma mensagem imposta por um regime totalitário? O recurso textual patente em “Museus” não constitui um mero complemento informativo às imagens, mas antes uma matriz que orienta o seu sentido e aquilo que se pretende construir e divulgar. Estamos perante um fenómeno de apropriação. Tal como Allan Sekula defende, “qualquer fotografia é aberta à apropriação de uma variedade de textos” (1982: 91). Nesse sentido, o artigo configura uma justaposição de estruturas de mensagem: o que vemos nas cinco imagens e o que podemos ler através dos recursos linguísticos – e, em inferência, o que poderemos identificar do que observamos.
- 32 Por outro lado, o título “Museus” reforça o estatuto de documento que estas fotografias possuem. Fotografia e título estão submetidos a uma necessária articulação. Como refere Sekula, acerca dos vários contextos de produção de imagem fotográfica, “o título ancora a imagem, fornecendo-lhe validade empírica” (1982: 104). Esta contiguidade entre texto e imagem presente no conjunto de fotografias em estudo é justificada se pensarmos que se trata, na sua essência, de imagens de imprensa – tornando a citar Barthes, “a fotografia de imprensa é uma mensagem”. As imagens fotográficas – e as desta revista – são uma construção para comunicar algo, ou seja, são uma mediação.
- 33 Esta conceção da fotografia como meio de propaganda e de manipulação lembra Gisèle Freund, quando esta refere que “o mundo das imagens é conformado segundo os interesses daqueles que são proprietários da imprensa: a indústria, as finanças, o governo” (Freund, 1989: 107). Também Sekula reconhece o enquadramento no qual uma imagem fotográfica se forma. Em torno da literacia da imagem fotográfica, recorda-nos que o discurso fotográfico será sempre um sistema de troca de informação. À fotografia deveremos sempre associar o contexto onde a imagem é gerada, isto é, uma matriz de condições e pressupostos. O seu sentido é sempre “determinado contextualmente” (1982: 85).
- 34 Poderemos relacionar esta função (in)formativa da fotografia com a banalidade da imagem fotográfica que, durante o período do Estado Novo, já se fazia sentir, espelhando algo que se afiguraria como uma tendência marcada por uma insaciabilidade do olhar própria das sociedades contemporâneas. Esta insaciabilidade configura uma ânsia por

registar e imprime uma noção de consumo. Uma afirmação muito pertinente pertence a Susan Sontag ao explicitar o seguinte:

Uma sociedade torna-se moderna quando uma das suas principais atividades é produzir e consumir imagens, quando as imagens, que influenciam extraordinariamente as nossas exigências para com a realidade e são elas mesmas um substituto cobiçado da experiência autêntica, passam a ser indispensáveis para a saúde de economia, para a estabilidade da política e para a procura de felicidade privada (2012: 149).

- 35 É de notar como a alusão à estabilidade política se parece coadunar com o objetivo propagandístico incutido nestas imagens e de que nos temos vindo a ocupar. Um outro autor que reflete sobre essa lógica de armazenamento e de consumo de imagens é justamente Pedro Miguel Frade. O autor afirma que a imagem fotográfica se tornou “habitual, banal, natural” (Frade, 1989: 13), assinalando a passagem de uma admiração inicial que acompanhou os primórdios do advento fotográfico para uma relação de proximidade com o mesmo, enquanto este se embrenha na vida social para aí se constituir numa complexa rede de funcionamentos. O recurso à imagem fotográfica na imprensa – e, neste caso, no *Boletim* – espelha esse enraizamento (necessário) das fotografias no nosso quotidiano, viabilizando o modo como o *medium* fotográfico se tornou um instrumento central na transmissão de valores e de comportamentos de uma sociedade.
- 36 Por último, as imagens em estudo configuram uma dimensão percetiva própria da fotografia: a da retenção. Para Frade, a fotografia “recebe o visível de um modo absolutamente distinto daquele pelo qual o olho o capta” (1989: 92). Nesta substituição de olho humano por um olho mecânico, encontramos ressonâncias da reflexão de Walter Benjamin quando afirma que “a natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos” (Benjamin, 2006: 233). Com efeito, considerando as possibilidades do evento fotográfico, esta interpretação conduz-nos a uma possibilidade percetiva que a fotografia introduz, quando incorporada numa folha impressa. A fotografia possui a capacidade de fixar e reter a atenção do leitor, gerindo ele próprio o seu tempo de observação. Coadunando-se com esta noção de paralisação, isto é, com a exatidão representativa própria da fotografia na captação e receção do visível face à orgânica humana, encontra-se a ideia do impacto da fotografia na história da arte associada à possibilidade de reprodução de obras de arte. Deste modo, em última instância, poderemos relacionar este conjunto fotográfico com a possibilidade ótica de ‘dar a ver’, na qual participa a reprodução das várias obras de arte, que, ao serem registadas fotograficamente nas várias salas do Museu por Mário Novais, se encontram agora na sua nova condição, quando reproduzidas e impressas em folha papel.
- 37 Um elemento central para a compreensão do enquadramento do conjunto de fotografias de Mário Novais na política educativa salazarista prende-se com a importância da imprensa periódica durante o Estado Novo e, em particular, das revistas, enquanto via eleita para uma propaganda eficaz. Assim, para apreendermos o significado do artigo “Museus” como participante da inculcação ideológica, é imperativa a sua compreensão como um conjunto harmónico – ou seja, a par da figura de Mário Novais, também todo o trabalho editorial do *Boletim* deverá ser referenciado, na medida em que é dele que parte a orquestração de toda a mensagem imposta.
- 38 Se consultarmos um número considerável de edições do *Boletim*, poderemos atestar que este era profusamente ilustrado, na sua maioria, com fotografias em cor de sépia ou em

gradações cromáticas de castanho e verde (as cores da MP). Por outro lado, a seleção de imagens e a composição das páginas, entre outros aspetos, são reveladoras de uma organização graficamente engenhosa, que ficaria a cargo do comissariado nacional da MPF, que, tal como se lê na ficha técnica, seria também responsável pela direção, administração, propriedade e redação. Em “Museus”, o tipo de arranjo gráfico apresenta-se como exemplo de um tipo de imprensa ilustrada que conheceu uma ampla expressão durante o Estado Novo, nomeadamente de iniciativa oficial no campo educativo, “cuja leitura reside, simultaneamente, na natureza repressiva e no peso que concede à dimensão ideológica” (Barreto e Mónica, 1999: 253). Encontramos ecos dessa fase de dinâmica editorial na entrada referente à ‘imprensa de educação’, publicada no *Dicionário do Estado Novo*, coordenado por António Barreto e Maria Filomena Mónica. Os autores associam-na a um momento em que, aliada à própria evolução técnica da tipografia do grafismo, se caracteriza por uma “estabilidade editorial” marcada pela “produção mais cuidada, nomeadamente do ponto vista gráfico das publicações periódicas posteriores a 1926” (Barreto, Mónica, 1999: 254). Já Maria do Carmo Serén designa-as por “lições de pedagogia sufragada pela psicologia”, que, de entendimento imediato, se colocavam “aos valores mais arreigados: os heróis eram mesmo líderes e ícones a guardar” (Serén, 2012: 32). A articulação texto-imagem, os recortes emoldurados das legendas e a escolha das cinco fotografias em si são alguns dos elementos que nos permitem afirmar que “Museus” se enquadra nessa nova tipografia, resultando numa propaganda “simultaneamente moderna e eficaz” (Serén, 2012: 32).

- 39 Considerando a imprensa como um meio por excelência na regulação social, justificando assim os desenvolvimentos tipográficos, a propaganda assumiu um papel central na inculcação organizada e imperativa das velhas bandeiras do discurso político-religioso: ‘Deus’, ‘Pátria’, ‘Autoridade’ e ‘Família’, ‘Trabalho’. A afirmação destas ditou uma política de encenação e dinâmica do parecer assente na ideia de que “a aparência vale pela realidade” (Rosas, 1994: 292). Para tal, a propaganda definiu um centro na orgânica do Estado, que terá, no SPN, uma firme linha de ação, encarregada de “coordenar, organizar e difundir de forma sistemática a capacidade essencialmente reprodutora do poder” (Rosas, 2001: 393). A essa instituição caberia a ação principal na regulação das relações da imprensa com os poderes do Estado. Assim, a organização e a execução da encenação propagandística associam-se à apropriação dos espaços sociais ou, se quisermos, a sociabilidades particulares, o que justificou a criação de instituições, organizações ou organismos directa ou indirectamente subordinados ao Estado, de que são exemplo a OMEN e a MPF.
- 40 Deste modo, atendendo à centralidade da propaganda no programa educacional salazarista, poderemos integrar a visita registada por Mário Novais na ação educativa intimamente relacionada com a “política do espírito”, como elemento sustentáculo do ideário da MPF. Nos pressupostos ideológicos enumerados na publicação do SPN já mencionada, surge-nos a defesa na afirmação da MPF como uma obra de educação de uma formação tríplice: “moral, física e intelectual” (*Mocidade*, s/d: 6). Para além do amor e submissão à família e do culto do físico, a dimensão intelectual, configurada na ideia de rapariga portuguesa “virtuosa e culta, forte de corpo e de espírito” (*Mocidade*, s/d: 7), refletia-se no próprio programa de atividades regulamentado pela organização feminina. Entre as várias iniciativas a ela associadas, destacavam-se as visitas de estudo, que, tal como as excursões, seriam “excelentes meios para aumentar os conhecimentos das filiadas” (*Mocidade*, s/d: 44).

- 41 Este investimento na política cultural conheceu um maior impacto junto das camadas universitárias, nas quais se assistiu a uma maior preocupação por parte da MPF, em torno do aperfeiçoamento intelectual das jovens filiadas. Os centros universitários de Lisboa, Porto e Coimbra caracterizavam-se por uma maior adaptabilidade aos interesses das filiadas, como forma de alargar a sua formação complementar ao ensino universitário, visando um enriquecimento intelectual que se alicerçava na projeção de um futuro da mulher, o qual constituiria parte da elite do país, porém sempre submetida a uma orgânica de cooperação face ao esposo.
- 42 Algumas autoras como Irene Pimentel ou Isabel Alves Ferreira analisam o modo como os processos de afirmação ideológica da MPF conheceram um maior impacto nas camadas estudantis com maiores recursos financeiros e essencialmente urbanas. Estas jovens seriam, de facto, as “mais abertas à inovação e à mudança e, por isso mesmo, mais rebeldes face à educação e doutrinação conservadora que o Estado Novo lhes propunha” (Pimentel, 2001: 22).
- 43 De facto, a consciência de uma (perigosa) propensão a novos pensamentos, tomando “formas novas” (*Mocidade*, s/d: 33), está patente no SPN, considerando que os centros universitários possuíam uma “maior liberdade de ação ainda que sujeita às diretrizes superiores e ao ideal da Mocidade” (*Mocidade*, s/d: 33). A fomentação do desenvolvimento de capacidades sociais e de solidariedade (patente em tantos volumes do *Boletim*, nomeadamente nos registos sobre as colónias de férias e o campismo) surgiu como via para a MPF manter os seus princípios de fraternidade e cooperação, combatendo assim tais tendências individualistas, indiciárias de uma possível constatação em prol da disciplina e da responsabilidade coletiva. Estamos assim diante de uma tentativa de controlo e monitorização, e essa vigilância teria também nas imagens fotográficas uma das suas armas potenciais.
- 44 Por outro lado, o enquadramento da visita de estudo da MPF numa política cultural congrega simultaneamente uma tensão entre uma submissão ao ideal formativo de uma função exclusivamente direcionada para o lar e uma certa ideia de modernidade que é própria de uma elite e que se reafirma, se quisermos, no próprio texto de João Couto:
- Os museus são assim uma útil compensação, que não deve ser posta de parte e que deve ter primacial lugar no programa dos que têm a seu cargo a formação de uma mocidade evidentemente moderna, mas conhecedora, respeitadora, e porventura, capaz de assimilar a formosa lição de um grande passado (*Boletim*, 1939: 10).
- 45 Poderemos inserir a visita de estudo evocada no artigo “Museus” numa prática diretamente relacionada com esta noção de espírito moderno que encontra nas atividades culturais o meio mais viável de afirmação.
- 46 Deste modo, o possível impacto destas imagens na história da MPF, através do primeiro número do *Boletim*, permite-nos reconhecer um sentido de instrumentalização propagandística, viabilizada pela ideia de apelo, recomendação ou mesmo dever, relativamente à prática de visitar os museus, numa estratégia direcionada para o futuro. Aproximando-nos do pensamento de David Levi Strauss, reconhecemos na narrativa fotográfica de Mário Novais uma dimensão de projeção no futuro, isto é, de um efeito de transformação de quem a observa. Encontramos ecos desta noção de “falar para o futuro” (Strauss, 2003: 25), se pensarmos na continuidade de artigos posteriormente publicados e relacionados com a prática dos museus, tal como o já mencionado *Visitai os museus*.

Conclusão

- 47 As cinco fotografias analisadas legitimam o seu enquadramento no conjunto de discursos em torno da relação entre fotografia e propaganda como campo de investigação e de estudo do período do Estado Novo, e espelham o estímulo atribuído às artes gráficas e à exploração das potencialidades fotográficas como novas formas de ritualizar o processo de apropriação das representações visuais para fins propagandísticos. Entre as várias formas de apropriação, essa ritualização encontra no espaço do museu uma via de representação.
- 48 As fotografias de Mário Novais em “Museus” formam uma construção visual e uma mediação que expressamente se associam a valores que norteiam a política educativa feminina da MPF, a partir da sua relação com o patriotismo ou os feitos glorificados da expansão ultramarina (veja-se a presença dos *Painéis de São Vicente*), mediante um processo de simbolização das pinturas fotograficamente registadas. A glorificação da memória do país, associada à celebração do espaço reivindicado neste conjunto fotográfico, aponta para uma reinvenção ideológica da história de Portugal, que se apoiou no mito cíclico de regeneração como pilar do ideário do regime do Estado Novo, e apresenta-se como uma estratégia visual da qual Mário Novais se munuiu. E essa munição é realizada na perspectiva de uma circulação e consumo das imagens por via do *Boletim*. A publicação no número de arranque deste periódico, num período inicial em que o regime já se encontrava institucionalizado, terá tido possivelmente efeito nas camadas mais intelectuais da juventude feminina face a um incentivo da prática da visita ao museu. Como tal, a museologia é também ela chamada para cooperar numa lógica de afirmação política. Neste sentido, tornar-se-á evidente a relevância destas fotografias para os estudos dos museus, enquanto documentos que configuram questões do domínio da museografia e da própria dinâmica de públicos.
- 49 Numa outra instância, o facto de se tratarem de retratos de grupos, isto é, de um grupo de filiadas, demonstra como estas fotografias poderão ser entendidas como resíduos de uma memória coletiva, aproximando-se do poder amplificador que José Bragança Miranda atribui à fotografia ao universalizar o que é do domínio do particular; isto é, a fotografia “é sempre da ordem do particular”, mas existe um momento em que a mesma “amplifica os seus efeitos, universalizando-os” (Miranda, 2012: 72). A fotografia esclarece a dominância que considera ser transversal à arte: a sua saída política. Consciente de uma mesma dimensão universalista, Gisèle Freund afirma que “a fotografia inaugura os *mass media* quando o retrato individual é substituído pelo coletivo” (Freund, 1989: 107). Tratava-se, de facto, de uma dimensão universalista aquela que a política de atuação da MPF procurava alcançar, a partir de veículos de transmissão de comportamentos e moralismos. A publicação do *Boletim* terá sido uma dessas vias privilegiadas.
- 50 A produção do conjunto fotográfico no *Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina* responde, assim, a objetivos políticos e ideológicos que, articulando-se com elementos definidores da natureza indexical do *medium* fotográfico e com outros recursos de ordem textual, legitimam a forma como os registos visuais do domínio das representações do corpo se tornaram sustentáculo dos discursos do poder.

BIBLIOGRAFIA

- Barreto, A., Mónica, M. F. (coord.) (1999). *Dicionário da História de Portugal*, vol. 8. Porto: Figueirinhas.
- Barthes, R. (2009). *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- Benjamin, W. (2006). *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina* (1939). Secretariado Nacional da Propaganda. (1), Maio e (39), Julho.
- Carvalho, J. A. S.; Carvalho M. B., (2009). Museus e Exposições: Ideias, Formas e Discursos de Representação e Celebração da Arte Portuguesa (do Liberalismo ao Estado Novo). In Rodrigues, Dalila (dir.). *História da Arte Portuguesa. Da Pré-História ao século XX*, Vol. 20. Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, pp. 91-139.
- Frade, P. Miguel (1992). *Figuras de Espanto. Fotografia antes da sua Cultura*. Lisboa: Edições Asa.
- Freund, G. (1989). *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Vega, D.L.
- Medeiros, M. (2008). A fotografia, a modernidade e o seu segredo: Antes e depois de Barthes. *Revista de Comunicação e Linguagens*, (39): 27-46.
- Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo: O Auto-Retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Miranda, J. B. (2012). *Corpo e Imagem*. Lisboa: Veja.
- Mocidade Portuguesa Feminina: organização e atividades. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional. In: http://www.bibartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1K114461R7016.16177&profile=ba&source=~!fcgnga&view=subscriptionssummary&uri=full=3100024~!33313~!0&ri=3&aspect=basic_search&menu=search&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=Mocidade+Portuguesa+Feminina&index=.GW&uindex=&aspect=basic_search&menu=search&ri=3
- Pimentel, I. F. (2001). *História das Organizações Femininas do Estado Novo*. Lisboa: Temas e Debates.
- Rosas, F. (coord.) (2001). *Nova História de Portugal (1930-1960)*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Rosas, F. (coord.) (1994). *História de Portugal. O Estado Novo (1926-1974)*. Lisboa: Estampa
- Sekula, A. (1982). On the invention of Photographic Meaning. In: Burgin, V. ed. *Thinking Photography*. Palgrave Macmillan.
- Serén, M. C. (2009). *A Fotografia em Portugal. Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*. Vila Nova de Gaia: Fubu Editores.
- Sontag, S. (2012). *Ensaíos Sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Strauss, D. L (2003). *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics*. New York: Aperture.

Ilustração

Fig. 1 *Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina*, n.º 1, maio de 1939.

©Hemeroteca Municipal de Lisboa

NOTAS

1. A direção e organização da MPF cabia, de facto, à OMEN, que delegava a chefia num comissariado nacional à sua escolha, constituído, em 1938, por Maria Guardiola (comissária nacional), Luísa Vanzeller e Fernanda d'Orey (comissárias adjuntas). Só em 1951 a MPF se autonomizara da OMEN.
 2. Numa enumeração sucinta das recorrentes referências em torno do Museu, destacam-se alguns artigos como *A moda através dos séculos* (n.º 4, agosto 1939), em torno de exemplos de pintura do século XIX, pela mão de Domingos de Sequeira e Vieira Lusitano; *Curiosidades da pintura antiga* (n.º 32, dezembro 1942, edição especial de Natal); *O tema do Natal na arte*, de Diogo de Macedo, em torno de exemplares de tapeçaria, faiança e presépios (n.º 44, dezembro, 1942); ou ainda *Cestos portugueses da pintura do século XVI* (n.º 68, dezembro 1944).
-

RESUMOS

O conjunto de fotografias captadas por Mário Novais durante uma visita de estudo da Mocidade Portuguesa Feminina ao Museu Nacional de Arte Antiga integrou a publicação do primeiro número do boletim daquela organização, em maio de 1939, espelhando, assim, o modo como o *medium* fotográfico se tornara um instrumento central no discurso de poder no Estado Novo. O enquadramento destas imagens na política educativa fomentada pelo regime de Salazar reflete o seu propósito formativo e ideológico, de ideal patriótico de revisitação e glorificação de um passado mitificado, através da inculcação da prática de visitas aos museus. Será objetivo deste estudo demonstrar como esta dimensão propagandística se constrói mediante estratégias visuais, sustentadas na relação entre palavra e imagem, e numa reivindicação de aspetos definidores do próprio estatuto indexical da fotografia.

The set of photographs captured by Mário Novais during a field trip of the Mocidade Portuguesa Feminina to the Museu Nacional de Arte Antiga integrated the first issue of the magazine of that organization in May 1939, thus reflecting how the photographic medium had become a central instrument in the discourse of power during Estado Novo. The framing of these images in the educative policy fomented by the Salazar regime reflects its formative and ideological goal, through the establishment of the practice of visits to the museums, sustained by a patriotic ideal of revisiting and glorifying a mythic past. This study aims to demonstrate how this propagandistic dimension is constructed through visual strategies, based in the connection between word and image, and claiming the defining aspects of the indexical status of photography itself.

ÍNDICE

Palavras-chave: Mário Novais, museus, fotografia, revistas, educação, propaganda

Keywords: Mário Novais, museums, photography, magazines, education, propaganda

AUTOR

ANA PATRÍCIA MILHANAS MACHADO

Museu Nacional de Arte Antiga

Rua das Janelas Verdes,

1249-017 Lisboa

Portugal

ana.milhanas@gmail.com