

## Introdução

*Introductory note*

**Filomena Serra**

---



### Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/cp/1961>

DOI: 10.4000/cp.1961

ISSN: 2183-2269

### Editora

Escola Superior de Comunicação Social

### Reférenceia eletrónica

Filomena Serra, « Introdução », *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/1961> ; DOI : 10.4000/cp.1961

---

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.

---

# Introdução

*Introductory note*

**Filomena Serra**

---

## NOTA DO AUTOR

Ao abrigo do artº 21º da Constituição da República Portuguesa (Direito de resistência), a autora rejeita a grafia da última reforma ortográfica.

**Organização:**

Projecto Fotografia Impressa. Imagem e Propaganda em Portugal (1934-1974) [FCT – PTDC/CPC-HAT/4533/2014]

- 1 A publicação deste número especial temático composto por onze estudos inéditos - intitulado *Fotografia e Propaganda no Estado Novo* - é a primeira iniciativa editorial do Projecto *Fotografia Impressa. Imagem e Propaganda em Portugal (1934-1974)* e resulta da chamada de trabalhos ocorrida em Janeiro de 2017, através da revista *Comunicação Pública*, da Escola Superior de Comunicação Social (ESCS), com o apoio do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- 2 A fotografia, amplamente utilizada a partir dos anos 30 como propaganda política pelos regimes totalitários e autoritários dos países ocidentais, também foi aproveitada pelo Estado Novo e, em particular, pelo serviço de edições do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN, 1933), mais tarde designado de Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI, 1944). Essas edições constituem uma importante fonte de informação para o estudo da fotografia e um valioso contributo para a discussão do modo como o regime se procurou legitimar através das imagens fotográficas e o quanto estas foram intervenientes activas na construção da história e do imaginário simbólico do período.
- 3 A relação entre a fotografia e a propaganda, como campo de investigação e de estudo no Estado Novo português, é relativamente recente. Entretanto, não só a palavra ‘propaganda’ desapareceu do vocabulário contemporâneo, enquanto *dirty word* – porque o

seu objectivo era o de influenciar, convencer e persuadir – como, do mesmo modo, a fotografia foi aparentemente esquecida ou negligenciada pela historiografia formalista<sup>1</sup> portuguesa dos anos 60 e 70.

- 4 O recente interesse pelo estudo das relações entre a fotografia e a propaganda deve-se, sobretudo, à abertura ao público dos arquivos fotográficos e ao seu conhecimento cada vez mais aprofundado, ao financiamento público de projectos de investigação, às políticas de digitalização e às bases de dados cada vez em maior número, agentes estes que convergem com a gradual consciência historiográfica da importância da imagem e, em particular, da imagem fotográfica, como fonte essencial de pesquisa e de conhecimento. É, assim, que se assiste à realização de um crescente número de dissertações académicas. Iguualmente a reflexão sobre o *médium* tem conhecido desenvolvimentos importantes no campo alargado das artes visuais e das práticas artísticas (Sardo, [2015]).
- 5 Entretanto, temos a acrescentar uma nova linha de pesquisa que é a da fotografia pública<sup>2</sup> impressa - ou simplesmente fotografia impressa - que se reproduziu e difundiu maciçamente durante o século XX, e foi usada para propaganda política em grande escala pelos meios de comunicação de massas, atingindo por vezes, altos níveis de qualidade gráfica. Foi o caso da propaganda soviética que serviu frequentemente de modelo às ditaduras europeias, entre as quais à portuguesa.
- 6 A fotografia impressa tornou-se então, gradualmente, um fenómeno interdisciplinar pois conjugava vários intervenientes. Não só participavam na realização do grafismo das páginas impressas de uma revista, de um cartaz, de um álbum, de um catálogo ou de um fotolivro, o autor da fotografia - fotógrafo ou foto-repórter -, mas todo o colectivo editorial: o editor, o pintor, o desenhador ou o ilustrador, o retocador, o publicista, o tipógrafo, o *designer* ou até o arquitecto tinham uma palavra a dizer. Essas mesmas imagens impressas numa revista também podiam ser repetidas, cortadas, ampliadas, reutilizadas e transpostas para o espaço público expositivo com grande sucesso. Foi assim que a dimensão pública da fotografia se incrementou e a propaganda concentrou a acção e a intencionalidade de persuasão visual nos *media* impressos, com o objectivo de fazer opinião.
- 7 Nos últimos anos, essas publicações foram reavaliadas não como meros objectos documentais de informação e investigação, mas também como objectos gráficos e artísticos a considerar<sup>3</sup>. Neles incluem-se livros e publicações fotográficas, algumas até aí consideradas de carácter ‘plástico’ duvidoso, que tinham sido menosprezadas por não se enquadrarem nos critérios técnicos e formais dos museus, mas cujas imagens transmitem uma veracidade que não se consegue com outro tipo de ilustrações (Fernández, 2014:17). Deste modo, a fotografia impressa, contrariamente àquilo que fazia a historiografia formalista, pode também considerar-se arte. Durante o Estado Novo português, foi arte e propaganda uma obra como *Portugal 1934*, editada pelo SPN, mas foi também protesto conforme sucedeu com *As Mulheres do meu País*, de Maria Lamas (1948).
- 8 “Fotolivros de propaganda *versus* fotolivros de protesto” são as “duas caras da mesma moeda” (Badger, 2017: s/p). Foi assim que Gerry Badger os definiu, prosseguindo uma linha de investigação já traçada em conjunto com Martin Parr, em *The Photobook. A History* (Parr; Badger (2010 [2004])), e retomada na secção comissariada por ele na exposição *Fenómeno Fotolibro* (Badger, 2017). Esta exposição veio não só reivindicar o valor do fotolivro na cultura visual contemporânea, como propor uma reinterpretação da história da fotografia através da fotografia impressa, na qual o caso português foi introduzido. Perspectivou-se, então, um novo ponto de vista sobre os fotolivros de propaganda estado-

novistas antes da Segunda Guerra Mundial que, tal como na Itália fascista, seguiram o modelo soviético, apesar de serem sistemas políticos ideologicamente opostos.

- 9 Embora a especificidade do conceito de ‘fotografia impressa’ não conste do título do número temático apresentado, o conceito norteou os tópicos indicados na chamada de trabalhos (e os seus conteúdos), correspondentes às linhas temáticas de investigação do próprio projecto, a saber: Representações performativas; Realizações materiais; Retóricas do corpo; Contra-imagens e Contra-discursos. Os conteúdos desses tópicos, convidavam à problematização da utilização da fotografia documental de propaganda nos vários *media* impressos.
- 10 Este número da revista *Comunicação Pública* insere-se, pois, nessa nova linha de investigação, ao pretender dar a conhecer as novas pesquisas produzidas sobre o papel da fotografia pública impressa no Estado Novo. Neste sentido, desafiámos os investigadores a explorar a sua relação com a circulação e consumo das imagens fotográficas públicas produzidas durante esse período e as respectivas narrativas, sem no entanto deixar de considerar os contra-discursos e as contra-imagens, isto é, as manifestações de protesto.
- 11 Os onze artigos reunidos, mais as três resenhas apresentadas, só parcelarmente reflectem o tempo longo e complexo do Estado Novo; um tempo esburacado, invisível e opaco que as imagens rasgam através do nosso olhar implicado que quer compreender. Seleccionados por uma revisão por pares, pretendemos que esses estudos sejam um contributo para investigadores, professores e estudantes interessados na cultura visual, na fotografia e na sua história, na história da arte, na história dos *media* e das ciências da comunicação, bem como das ciências sociais e das humanidades em geral.
- 12 Como alguns deles pretendem demonstrar, não é possível entender o regime e a sua máquina de propaganda concentrando, como é hábito, as pesquisas na acção política de um único protagonista - António Ferro. Embora este tenha concorrido para pôr em marcha um ‘modernismo fascista’ (Griffin, 2007) através da chamada “política do espírito”, ele contou efectivamente com o apoio de grande parte dos artistas portugueses. E até colocou ao seu serviço uma equipa mais ou menos móvel, mais ou menos certa de ‘modernistas fascistas’, assumidos ou não, mas intervenientes, de que faziam parte pintores como Almada Negreiros (1893-1970) – apesar dos seus arrebatamentos independentes – e também Carlos Botelho (1899-1982), Jorge Barradas (1894-1971) e Paulo Ferreira (1911-1999); arquitectos como Jorge Segurado (1898-1990); desenhadores como Bernardo Marques (1898-1962); publicistas e *designers* como Fred Kradolfer (1903-1968) e José Rocha (1907-1982); e igualmente cineastas como António Lopes Ribeiro (1908-1995) ou Leitão de Barros (1896-1967). Tinham lugar entre os fotógrafos profissionais, Domingos Alvão (1872-1946), Mário Novais (1899-1967) e Horácio Novais (1910-1988), entre muitos outros, assim como amadores que colaboravam nas publicações do SPN/SNI, como foi o caso da revista *Panorama*.
- 13 O aprofundamento das relações entre os fotógrafos e aquele organismo consolidar-se-á através do fotojornalismo dos anos 30 e 40; dos salões de amadores; do impulso às exposições individuais de fotografia; do estímulo às artes gráficas, subsidiando revistas e álbuns; ou do uso em grande escala da fotografia nas exposições nacionais e internacionais ou na propaganda das grandes obras públicas realizadas nas antigas metrópole e colónias. Exploravam-se, então, as potencialidades da fotografia, bem como novas formas de ritualizar o processo de apropriação das representações visuais para fins propagandísticos. No pós-guerra, os novos agenciamentos políticos promoveram reformulações e novas estratégias visuais e de propaganda. Simultaneamente, as

experimentações fotográficas surrealistas e o discurso neo-realista garantiram outras imagéticas, especialmente num tempo em que a repressão contra a oposição ao regime se viria a acentuar, sobretudo com a Guerra Colonial em 1961, até ao seu fim em 25 de Abril de 1974.

- 14 Os tópicos meramente indicativos que fizeram parte da chamada de trabalhos e os seus conteúdos reflectem essa diversidade e complexidade da fotografia na sua relação com a propaganda e a sociedade. Porque não se trata somente de pensar sobre o passado. Trata-se de fazer falar as imagens. Saber de que modo e em que contextos foram utilizadas as suas potencialidades discursivas, enquanto instrumento de propaganda e até de contra-propaganda, a fim de as interpretar e de nos explicarmos como país.
- 15 Como asas de borboletas ou batentes de portas, para usar as palavras de G. Didi-Huberman<sup>4</sup>, o nosso ofício foi tratar as imagens desaparecidas que resistem, persistem e são rememoradas em perpétuo movimento de fechamento e de abertura, de novo fechamento e de nova reabertura. São imagens que vão e voltam, e nos assombram como ‘falenas’. São um ‘batimento’, uma vibração ou uma respiração que atravessa os arquivos onde estão quietas, à nossa espera, para serem interrogadas na sua opacidade. Só assim os arquivos e, em especial, os arquivos fotográficos deixarão de ser arquivos mortos.
- 16 O leitor encontrará nas páginas que se seguem perspectivas de interpretação e matéria para reflexão que interrogam a utilização da fotografia enquanto documento, bem como as relações entre fotografia e propaganda, através dos vários *media* impressos de comunicação de massas, acompanhados da respectiva documentação iconográfica. Os textos, diferenciados do ponto de vista metodológico e conceptual, cruzam a fotografia com diferentes disciplinas, que vão da arquitectura ao cinema e ao teatro, passando pelo espaço do museu e da exposição, chegando à íntima relação entre a publicidade e a propaganda e, até, à condição feminina.
- 17 É com este assunto que se inicia a abordagem e a organização dos primeiros artigos, que seguiu uma ordenação marcada mais por ‘manchas temáticas’ do que por secções delimitadas e que principia com a relação texto-imagem em livros fotográficos e fotolivros. A seguir, passa-se à análise do uso da fotografia numa revista, terminando na fotografia impressa como ‘campo expandido’ e a sua passagem para as paredes em espaço público expositivo.
- 18 O núcleo abre com o artigo de Manuel Villaverde Cabral, sobre *As Mulheres do meu País* (Lisboa, 1948) da escritora e jornalista Maria Lamas (1893-1983), que traz para a discussão esta extensa reportagem sobre a condição feminina no Portugal de então, naquele que será o primeiro livro a utilizar a fotografia impressa, de forma sistemática, enquanto veículo determinante de um discurso divergente – um ‘contra-discurso’ – ante a propaganda do regime estado-novista. Acompanhando o caminho percorrido por Maria Lamas, o autor mostra como esta obra nos interpela, quiçá mais pelas imagens do que pelo texto, transformando-se num quase documentário fílmico impresso sobre a vida da mulher em Portugal. A visão inicial dos tipos e costumes de marca oitocentista que Maria Lamas vai abandonando é acompanhada e comentada pelo autor numa perspectiva histórico-sociológica, da qual sobressai a análise da dolorosa existência e da pobreza generalizada dessas mulheres mas, sobretudo, da falta de instrução que as tornava escravas do trabalho.
- 19 Em consonância com esse contra-discurso, Paul Melo e Castro desenvolve o seu pensamento à volta da representação de um Estado Novo mais tardio, o do pós-guerra

mundial, que se dissolve através das imagens fotográficas de Eduardo Gageiro no fotolivro *Lisboa no Cais da Memória* (2004). Inserindo o trabalho do fotojornalista português na genealogia do humanismo da *street photography*, o autor sugere que a ideia do formato do livro (enquanto montagem de imagens individuais) pode criar cinematicamente um espaço semelhante ao de uma cidade. Acompanhando os passos do fotógrafo-*flâneur*, o leitor acaba por compor uma narrativa visual descontínua sobre a Lisboa do pós-guerra. Enquanto documento social e representação de uma experiência entretanto filtrada pela memória individual e colectiva, Paul Melo e Castro vê, neste fotolivro de Gageiro, um retrato eminentemente ambivalente que oscila entre a denúncia e a nostalgia.

- 20 Trazendo à discussão a produção fotográfica franquista, Javier Ortiz Echagüe problematiza a passagem da publicidade para a propaganda política, inserindo o seu estudo na linha que vem desenvolvendo dentro dos novos estudos espanhóis da fotografia pública impressa. Para tal, toma como objecto de estudo a obra fotográfica de José Comte, um bem-sucedido fotógrafo comercial que, no quadro da guerra civil espanhola (1936-1939), realizou um importante trabalho propagandístico a favor do franquismo. A partir de imagens deste autor publicadas em diversos *media*, tais como revistas, livros ou postais, Ortiz Echagüe dá conta do modo como se desenvolveu uma estética de vanguarda no âmbito dos movimentos fascistas do sul da Europa, evidenciando assim fortes paralelismos entre o caso espanhol e os contextos italiano e português dos anos 1930.
- 21 A revista *Panorama* - a publicação oficial do SPN/SNI, que em 1968 toma a designação de Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT) - ocupa o ensaio de Israel Guarda e de José Oliveira, que abordam o modo como a fotografia impressa é utilizada na revista enquanto instrumento de propaganda. Descortinando, no conjunto das quatro séries publicadas, descertos específicos quanto ao uso do *medium* fotográfico e à colaboração dos fotógrafos profissionais e principalmente amadores, já no final das suas quatro séries, os autores identificam as alterações relacionadas com os diversos contextos políticos, culturais e sociais que definem os conteúdos propagandísticos ao longo desse período.
- 22 O contributo seguinte de Filomena Serra e de João Parreira foca-se na Exposição Documentária de 1934, aquando do I Congresso da União Nacional, e nos usos e funções da fotografia impressa nessa exposição. Discutem-se as práticas expositivas desenvolvidas pelos organizadores e, em particular, por António Ferro e a sua equipa de artistas e *designers* gráficos, concluindo ser esta a primeira utilização sistemática da fotografia impressa enquanto propaganda do regime, mas mostrando como o modelo propagandístico de exposição que foi invocado - a *Mostra della Rivoluzione Fascista*, de Roma de 1932 - não foi aplicado.
- 23 Retomando o tema anterior do espaço expositivo e a fechar esta mancha temática, Margarida Brito Alves e Paula Ribeiro Lobo discutem as relações entre o espaço, a fotografia e a factografia, convocando neste sexto artigo os modelos internacionais em voga das grandes exposições de propaganda dos anos 20 e 30, para analisarem as relações entre a fotografia e a espacialidade nas representações oficiais portuguesas até 1940, esclarecendo através da sua análise as mudanças e alterações 'cosméticas' adaptadas às circunstâncias internas e externas do pós-guerra.
- 24 A educação através da propaganda em museus, o documentarismo de propaganda, o teatro, a fotografia e a propaganda colonial, bem como as relações entre a fotografia e a arquitectura fazem parte do núcleo seguinte. Patrícia Milhanas Machado relaciona, através de um conjunto de fotografias de Mário Novais (1899-1967), publicadas no artigo 'Museus', no nº 1 do *Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina* (1939-1947), a visita das

filiadas ao Museu Nacional de Arte Antiga, com a narrativa visual de propaganda e a política educativa, mostrando o propósito de inculcação de determinados valores morais e de comportamentos por parte do regime.

- 25 O documentarismo de propaganda entre 1933 e 1950 é o assunto que Heloisa Paulo discute e passa em revista, a fim de enquadrar na sua reflexão o caso do documentário *A Aldeia mais Portuguesa de Portugal* (1938). Sublinhando o modo como o regime faz uma leitura própria dos estudos de etnografia e de folclore, modelando por exemplo a figura do 'português', transfigurado em estereótipos regionais e apresentado como protótipo idílico do universo rural, a autora apresenta a forma como foi construída a visão idealizada do povo e da cultura popular. A atenção à montagem, aos cortes e às imagens descartadas, existentes na Cinemateca Portuguesa, permitem-lhe desconstruir o discurso oficial da imagem idealizada da realidade que naquele documentário se produz.
- 26 Cláudia Madeira apresenta, a partir da peça de Peter Weiss, *Canto do Papão Lusitano*, estreada a 26 de Janeiro de 1967 no Scala-Teatern em Estocolmo, um dos mais importantes documentos históricos teatrais contemporâneos de crítica ao colonialismo português, cuja projecção foi amplificada nos anos seguintes pela tradução da peça para francês e português e pela sua re-encenação por outros autores, significando uma espécie de manifesto de denúncia colonial para os exilados portugueses na Europa.
- 27 Dentro do contexto colonial, também Teresa Matos Pereira, revelando o papel da fotografia impressa, foca o seu estudo em duas publicações dirigidas por Henrique Galvão (1895-1970) - a revista *Portugal colonial: revista de propaganda e expansão colonial* (1931-37) e uma das edições do álbum *Outras Terras, Outras Gentes: viagens em África* (1944) - a fim de revelar as dinâmicas intervisuais e intertextuais que contribuíram para criar uma imagem dos territórios africanos, sob domínio colonial, tal como dos habitantes e das suas culturas, que permaneceu muito após o final do regime e do processo de descolonização.
- 28 Por último, a representação na arquitectura, através da intervenção do Estado Novo na Cidade Universitária de Coimbra (CUC), é o motivo central do trabalho de Joana Capela de Campos e de Vítor Murtinho, os quais, através do material fotográfico recebido de outras cidades universitárias estrangeiras, designadamente a de Roma, sublinham as referências assumidas por essas imagens. Deste modo, apresentam o valor da imagem como instrumento operativo do processo criativo projectual e discursivo utilizado pelos arquitectos e, em especial, como recurso de inspiração estética.
- 29 Integrando uma pequena secção de recensões de trabalhos recentemente divulgados e publicados, temos o ensaio de Eduardo Cintra Torres que faz uma abordagem crítica à divulgação de uma exposição virtual de fotografias. Trata-se de *Power to the People*, organizada pela biblioteca digital europeia - a *Europeana.eu* -, que pretendeu mostrar como o *medium* da fotografia foi usado para registar multidões nos finais do século XIX e princípios do século XX.
- 30 Em seguida, José Oliveira escreve um pequeno ensaio que passa em revista o livro *Fotogramas - Ensaios sobre Fotografia*, organizado por Margarida Medeiros (Lisboa, 2016), onde se apresentam catorze trabalhos de investigadores portugueses pertencentes a uma nova geração. São comunicações que foram apresentadas num colóquio realizado na FCSH e que, segundo o autor, procuram contribuir para o entendimento da condição pós-fotográfica no século XXI.
- 31 Para concluir, Pedro Gomes salienta a importância da publicação *Salazar, o Estado Novo e os Media*, coordenado por José Luís Garcia, Tânia Alves e Yves Léonard (Lisboa, 2017), que

constitui uma selecção das comunicações apresentadas a um colóquio internacional que decorreu no Instituto de Ciências Sociais, em Outubro de 2015. É a partir delas que o autor sublinha a importância deste livro para a história dos *media*, bem como o seu ângulo de abordagem. O excelente texto introdutório, na sua opinião, ultrapassa largamente uma simples apresentação para problematizar as tradicionais tendências de abordagem das investigações sobre os *media* e o Estado Novo.

32 Em nome dos organizadores deixo uma palavra de agradecimento a todos os autores participantes deste número. E, ainda, uma palavra especial à Filipa Subtil, da Comissão Editorial da revista *Comunicação Pública*, que desde a primeira hora generosamente se entusiasmou com o projecto e cuja dedicação e eficácia ajudaram decisivamente à edição dos textos cuja leitura se propõe.

33 Lisboa, 25 de Novembro de 2017

34 Filomena Serra

Investigadora Principal do Projecto Fotografia Imprensa. Imagem e Propaganda em Portugal (1934-1974)

---

## BIBLIOGRAFIA

A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal. 1938. Realiz. António Menezes. 34m.

Badger, G. (2017). Dos Caras de la misma Moeda: Reflexiones sobre el Fotolibro de Protesta y el Fotolibro de Propaganda. In: Shaden, M. e Lezmi, F. et al. Fenómeno Fotolibro. Barcelona: Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona.

Bello, P. di; Wilson, C.; Zmoon, S. (2012). The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond. London, New York: I. B. Tauris.

Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina (1939). Secretariado Nacional da Propaganda. (1), Maio.

Didi-Huberman, G. (2015 [2013]). Falenas, Ensaio sobre a Aparição. Lisboa: KKYM.

Fernández, H. (2014). Fotos & Libros, España 1905-1977. Madrid: Museu Nacional de Arte Reina Sofía, Acción Cultural Española e Editorial RM.

Fernández, H. (2012). El Fotolibro Latino-americano. México: Editorial RM.

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

Gageiro, E. (2004). Lisboa no Cais da Memória. Edição do Autor.

Galvão, H. (1944). Outras Terras, Outras Gentes: Viagens em África. Porto: Empresa do Jornal de Notícias.

Garcia, J. L.; Alves, T.; Léonard, Y. (2017). Salazar, o Estado Novo e os Media. Lisboa: Edições 70.



- Griffin, R. (2007). *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Lamas, M. (1948). *As Mulheres do meu País*. Lisboa: Actúalis [fac-símile editado pela Caminho].
- Leal, J. C.; Santos, M. P. dos (2016). As «sete cabeças» do modernismo. In: Crespo, Nuno (org.). *Arte Crítica Política*. Lisboa: Tinta-da-China: 93-111.
- Medeiros, M. (2016). *Fotogramas – Ensaio sobre Fotografia*, Lisboa: Documenta.
- Parr, M.; Badger, G., 2010 [2004]. *The Photobook. A History*. Londres e Nova Iorque: Phaidon Press Ltd.
- Portugal colonial. *Revista de expansão e propaganda colonial*, (1) Março, 1931 a (71/72) Jan.-Fev., 1937.
- Sardo, D. [2015]. Modos de Usar. In: *Fotografia. Modo de Usar*. Lisboa: Documenta: 9-13.
- Weiss, P. (1969). *Canto do Papão Lusitano – Peça com música em dois actos*. Tradução de Mário Gamboa. Paris: Ruedo Ibérico.

## NOTAS

1. A este propósito ver Leal; Santos (2016: 93-111).
2. A fotografia foi pública, desde 1839, quando François Arago propôs a sua patente ao estado francês, passando a ser possível aceder à técnica e às imagens produzidas. Contudo, ela só se tornou verdadeiramente pública quando, no século XX, as novas tecnologias fotomecânicas com as máquinas rotativas, permitiram imprimir simultaneamente fotografias e texto, e publicá-los em massa. Cf. Fernández (2000: 28).
3. Ver os escritos de Horacio Fernández, o qual deu a conhecer uma grande quantidade de material impresso do período entre-guerras nos importantes catálogos: Fernández (2000); Fernández (2012); Fernández (2014). Nos últimos anos o interesse pelo fenómeno dos fotolivros foi objecto de uma monografia que é hoje uma referência – Parr; Badger (2010 [2004]); referimos também di Bello, P.; Wilson, C.; Zmoon, S. (2012); e, ainda, de Shaden; Lezmi *et al.* (2017).
4. Didi-Huberman (2015 [2013]).

---

## AUTOR

### FILOMENA SERRA

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  
fil.serra@fcsn.unl.pt