

Usos e funções da fotografia impressa na Exposição Documentária do I Congresso da União Nacional (1934)

Uses and functions of printed photography in the 1934 Documentary Exhibition of the 1st Congress of the National Union

Filomena Serra e João Parreira

**Edição electrónica**

URL: <http://journals.openedition.org/cp/1962>

DOI: 10.4000/cp.1962

ISSN: 2183-2269

Editora

Escola Superior de Comunicação Social

Refêrencia eletrónica

Filomena Serra e João Parreira, « Usos e funções da fotografia impressa na Exposição Documentária do I Congresso da União Nacional (1934) », *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/1962> ; DOI : 10.4000/cp.1962

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.

Usos e funções da fotografia impressa na Exposição Documentária do I Congresso da União Nacional (1934)

Uses and functions of printed photography in the 1934 Documentary Exhibition of the 1st Congress of the National Union

Filomena Serra e João Parreira

NOTA DO EDITOR

Recebido: 16 junho 2017

Aceite para publicação: 30 setembro 2017

NOTA DO AUTOR

Este artigo foi realizado no âmbito do projecto FCT *Fotografia impressa. Imagem e propaganda em Portugal (1934-1974)*, Referência PTDC/CPC-HAT/4533/2014.

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

Tratemos do nosso caso comezinho. Politicamente só existe o que o público sabe que existe (...). Mas é preciso que alguém tenha a preocupação constante de contrapor ao facto singular a universalidade dos factos, ao caso pessoal e local o caso nacional, de corrigir a ideia que cada um involuntariamente forme das realidades nacionais, filosofando à soleira da porta, com o que todos devem conhecer dos mesmos factos no conjunto da vida da Nação. (Salazar, “Propaganda Nacional”, in *Discursos 1928-1934*, (1935, 259-260). [Discurso pronunciado em 26.10.1933, na inauguração do Secretariado da Propaganda Nacional]

- 1 O protagonismo da fotografia na cultura visual moderna e a sua inclusão na esfera pública nas primeiras décadas do século XX, através da “fotografia pública impressa” (Fernández, 2000; Ortiz Echagüe, 2010)¹ de massas, nos periódicos e revistas e nas exposições, são reveladores de uma mudança nas relações da obra com o público, bem como dos seus papéis e meios de visibilidade e de circulação, segundo as exigências e expectativas das novas massas urbanas.
- 2 A Exposição Documentária, também designada à época por ‘Exposição-Documentário’, realizada em Lisboa em 1934, integra-se na história dessa cultura visual e é um sintoma das condições políticas dos anos 30, ou seja, daquilo que foi denominado como estetização da política ou politização da arte (Benjamin, (1992 [1936])). Significativa pelos meios e dispositivos aplicados, essa exposição constituiu uma novidade considerável na gramática de persuasão e nos métodos visuais conferidos à dinâmica do espaço expositivo. Nessa medida, os usos da fotografia enquanto propaganda nessa exposição devem ser entendidos no contexto de uma comunicação de massas que o jornalismo ilustrado através da fotorreportagem veio possibilitar, ao serem reutilizadas e recontextualizadas fotografias do período republicano, publicadas nas fotorreportagens da revista *Ilustração Portuguesa*, sobretudo do fotógrafo Joshua Benoliel (1873-1932) mas possivelmente, também, de outros fotógrafos da época.
- 3 Pertence a Benoliel o pioneirismo de, nos anos dez, ser o responsável em Portugal pelo nascimento da reportagem moderna nas páginas daquela revista, publicação que a partir da sua segunda série, em 1906, passa a incluir importantes reportagens fotográficas (Correia, 2009:s/p).² Estas rapidamente suplantariam o desenho, proporcionando a um público ávido o encontro com a imagem na sua articulação com o texto.
- 4 Os anos 20 serão os herdeiros desses primeiros tempos da I República em que se fez o encontro entre “a política, fotografia e imprensa” (Tavares, 2010: 1), um momento histórico em que a imprensa ilustrada se afirma e a imagem se começa a sobrepor à notícia. As revistas e os magazines proliferam. Nas suas páginas, pensadas e desenhadas por uma nova geração de gráficos e ilustradores, ganham protagonismo tanto as primeiras manifestações públicas do modernismo português, quanto as imagens dos ritmos da vida quotidiana da cidade. A esse binómio deve-se acrescentar os novos processos de leitura e uma nova disponibilidade feita de “folheamentos, velocidades, instantâneos, títulos, falas, imagens” (Acciaiuoli, 1986: s/p).
- 5 A partir de 1928, o *Notícias Ilustrado* (1928-1935), pela mão do seu director Leitão de Barros, introduz uma nova tecnologia de impressão – a rotogravura –, diferente da tradicional ‘fotogravura’, o que permitiu tiragens de maior qualidade e estimulou a linguagem fotográfica nas suas páginas, através de concursos de amadores e prémios, bem como a divulgação de inúmeros trabalhos de foto-reportagem (Pinto, 2015). Nessa revista trabalharia um grupo de fotógrafos que, cooptados por António Ferro (1895-1956), responsável do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) a partir de 25 de Setembro de 1933 e pela “Política do Espírito”, se tornariam os fotógrafos do regime. Em suma, a construção pública da imagem de Salazar, ainda antes de Ferro ser nomeado director do SPN, teve lugar nessa revista, através de várias foto-reportagens, tendo o *Notícias Ilustrado* acompanhado os momentos políticos da ascensão de Salazar de ministro das Finanças a ditador e ‘Chefe’ incontestado, recorrendo às práticas da montagem e da fotomontagem (Serra e Torres, 2017: 204 e 205; Pinto, 2015)³.

- 6 Não temos dúvidas de que a Exposição Documentária se inseriu na estratégia de propaganda delineada entre Ferro e Salazar, a partir das famosas entrevistas, sendo aquela uma das primeiras acções públicas de Ferro à frente do SPN. Nesta medida, pela glorificação do poder do chefe, pelo modo como se exaltaram os destinos da Nação, o seu passado histórico próximo, o seu presente e o seu futuro, a Exposição Documentária foi um dos momentos altos de propaganda das celebrações do 28 de Maio, em 1934.
- 7 Paradoxalmente, sendo uma exposição que utilizou a fotografia, encontram-se dela escassos testemunhos (Figs. 3 a 7), devido talvez ao facto de a fotografia ser vista nesses anos como uma produção não artística. Por isso mesmo, a investigação que sustenta este artigo apresentou algumas dificuldades. Contudo, a extensa cobertura nos jornais diários – como *A Voz*, o *Diário da Manhã* (órgão de informação da União Nacional), o *Diário de Notícias*, *O Século*, o *Diário de Lisboa* e o jornal católico *Novidades* – foi fundamental para reconstituir a exposição passo a passo. É notório o privilégio dado nesses jornais à palavra da reportagem escrita em detrimento das imagens fotográficas, mas as utilíssimas descrições que contêm funcionam hoje como verdadeiros substitutos das imagens que sabemos terem estado na exposição. À quase ausência de imagens juntou-se a dispersão do espólio de Joshua Benoliel, a quem pertenceu a maioria dos negativos e fotografias que António Ferro e a sua equipa utilizaram. A sua disseminação por várias instituições e por mais de um fundo, muitas delas não datadas ou por identificar, significa que o presente trabalho é um projecto em curso que pode fornecer pistas para futuras investigações.⁴
- 8 Se, por um lado, a pesquisa se debruçou sobre o que foi publicado em relação à Exposição Documentária até à data do seu fecho em 15 de Junho de 1934, por outro, utilizou as enumerações minuciosas dos jornais acima citados para identificar as imagens utilizadas, provavelmente a partir da revista *Ilustração Portuguesa* (1903-1993). António Ferro conhecia bem esta publicação, uma edição semanal d'*O Século*, pois fora director da revista de Outubro de 1921 até Maio de 1922.
- 9 Dominando como ninguém esse arquivo fotográfico e os espólios dos fotógrafos daquelas publicações, não lhe foi difícil montar, com a ajuda dos pintores e gráficos da equipa da Documentária, as imagens das foto-reportagens da *Ilustração Portuguesa* de Joshua Benoliel, que ali trabalhou entre 1906 e 1918⁵, e de outros fotógrafos. Aparecem clichés assinados por outros nomes, como António Novais (1855-1940), Arnaldo Garcês (1885-1964) e Octavio Bobone (1894-?) respectivamente (Figs. 44, 25 e 21), mas é possível que tivessem sido utilizadas imagens de mais fotógrafos desta primeira geração de foto-reporter. Por exemplo, as fotos da revolução e da morte do funeral de Sidónio Pais (*Ilustração Portuguesa*, (617), (670) e (671), 17.12.1917, 23.12.1918 e 30.12.1918) são da autoria de Anselmo Franco (1879-1965) (Figs. 21, 22, 49 e 50), que faria uma grande reportagem sobre o último assunto; assim como são de Arnaldo Garcês e Denis Salgado (1895-1963) as imagens dos funerais de Machado dos Santos e António Granjo (*Ilustração Portuguesa*, (819), 29.10.1921) e das vítimas da chamada 'noite sangrenta', de 19 de Outubro de 1921 (Figs. 24, 25 e 26). Foram-nos também úteis para a identificação de imagens da *Ilustração Portuguesa* os catálogos de exposições⁶. A exploração do Arquivo Nacional da Torre do Tombo foi fundamental, porque é lá que está depositado o arquivo d'*O Século*. Aqui encontrámos várias imagens da exposição⁷ (Figs. 4, 5, 6 e 7) que nos permitiram compreender como foi realizada a montagem fotográfica que comparámos com os relatos investigados na imprensa, com uma imagem encontrada no jornal *Novidades* (Fig. 3) e com as imagens do catálogo do I Congresso da União Nacional (Figs. 10 a 13). Tal como existem, nesse arquivo, muitas fotografias de Benoliel, relativas à I

República, que conferem com as descrições na imprensa e com as imagens encontradas no *Arquivo Gráfico da Vida Portuguesa 1903-1918*⁸ e no Arquivo Municipal de Lisboa - Fotográfico (Figs. 27, 30 e 31, 34 a 36, 37 a 41 a 50), bem como no Arquivo da Presidência da República (imagem de Sidónio Pais, *cliché Bobone*, Fig. 21). No primeiro, existem inúmeras imagens de Benoliel e algumas de Anselmo Franco do período republicano que possivelmente foram utilizadas na montagem da narrativa visual da exposição.

- 10 Outro dos recursos visuais mais interessantes para o estudo da exposição foi o catálogo impresso em 1935 após o congresso. O oitavo volume final, *Reprodução de alguns Gráficos: A Exposição Documentária da Obra da Ditadura do Estado*, apresenta o que parece terem sido todos os gráficos montados nos painéis da exposição e organizados, ministério a ministério, infelizmente sem integrar as fotografias da galeria inicial. Ainda assim, apresenta imagens de algumas salas que permitem ter uma noção do dispositivo expositivo de algumas delas e do extenso trabalho de *design* gráfico, desenvolvido pelo núcleo de artistas que ali trabalharam.

1. A organização da Exposição Documentária e o I Congresso da União Nacional

- 11 A Exposição Documentária, como qualquer acontecimento histórico, foi condicionada por um conjunto de cruzamentos e incidentes com múltiplas conexões políticas e sócio-culturais que a antecederam e que se vão prolongar no tempo. Salazar já criara, em 1933, algumas das bases políticas e institucionais mais importantes do seu regime autoritário e fascizante: o partido único da União Nacional e o Acto Colonial, tal como a nova Constituição, que em breve seria aprovada, e um conjunto importante de outros diplomas. Era clara a consciência da importância da propaganda para realizar “o Estado forte”⁹ e o “consenso público” (Adinolfi, 2007: 71- 77), num momento em que a promulgação das leis corporativas reacendiam as greves e a agitação dos sindicatos, pondo em causa a autoridade do Estado. Entretanto, a revolta da Marinha Grande, a 18 de Janeiro de 1934, que se estendeu a várias cidades do país, veio dar-lhe a oportunidade para tomar uma série de medidas relativas à censura e à repressão de actividades comunistas e anarquistas, conforme recorda o biógrafo próximo de Salazar, Franco Nogueira (Nogueira, 1977: 250). Resolvida a contestação ao regime, o ditador necessitava de estabelecer a coesão dentro das forças que o apoiavam e, desde logo, dentro da União Nacional.
- 12 Como presidente da Comissão Central da União Nacional, antecipando-se às divisões que internamente a agitavam, Salazar decidira conceder todo o protagonismo àquela organização política e aos seus dirigentes. Aproximando-se as comemorações do oitavo aniversário do 28 de Maio, o golpe que em 1926 instituíra a ditadura militar, Salazar resolve, ainda em Janeiro de 1934, com o ministro das Colónias, Armindo Monteiro, realizar nesse mesmo ano uma grande exposição colonial e, em finais de Fevereiro, depois de convocar a Comissão Central da União Nacional, o primeiro congresso daquela organização para a altura das referidas comemorações. Sendo necessário justificar a trajetória do regime (Acciaiuoli, 1998), nada melhor do que reconstituir as provas históricas que legitimavam o presente, ou seja, realizar uma Exposição Documentária. Lisboa, por volta do mês de Maio, transformara-se num espectáculo de euforia nacionalista, à qual se juntavam os preparativos para as Festas da Cidade com muitas outras actividades e exposições¹⁰. Apesar de todos os impedimentos¹¹ que viriam a atrasar

a exposição – que nas vésperas da inauguração não tinha prontas as salas dedicadas às câmaras municipais e às juntas distritais (*Diário de Lisboa*, 25.05.1934: 6 e 12) –, na tarde do dia 26 de Maio de 1934, às 15h30m, a Exposição Documentária era inaugurada pelo Chefe de Estado, o Presidente do Conselho e os ministros do Governo (Figs. 3 e 4), enquanto na Sociedade de Geografia decorria o I Congresso da União Nacional.

- 13 A Exposição, que pertencia à secção da Documentação¹², fora dividida em duas sub-secções, que, embora distintas nos conteúdos e nos objectivos, se complementavam e correspondiam a duas grandes temáticas. Se a primeira tinha como lema os *Antecedentes Sociais e Políticos do Movimento 28 de Maio de 1926* e era da responsabilidade de António Ferro, a segunda intitulava-se *A Obra Realizada pelos Governos da Ditadura Nacional* e tinha como presidente e responsável Carlos Santos (1884-1973), um engenheiro técnico formado na Alemanha e membro da União Nacional, muito em breve vice-presidente da Comissão Administrativa do Município de Lisboa, que viria a ser presidente do Automóvel Clube de Portugal (Sousa, 2016). Era, portanto, um homem da confiança do regime, que pertencia também à comissão executiva. Como directores artísticos, membros da União Nacional, figuravam os arquitectos Carlos Ramos (1897-1969) e Paulino Montês (1897-1988), o qual ganhara visibilidade com a organização de projectos anteriores, como a Feira Comercial das Caldas da Rainha, em 1927, e o I Salão de Outono de Elegância Feminina e Artes Decorativas, na Sociedade Nacional de Belas Artes (Acciaiuoli, 1998: 15).
- 14 Tendo como exemplo propagandístico as grandes exposições internacionais das ditaduras europeias¹³, como a *Mostra della Rivoluzione Fascista*, de 1932, em Roma, com a qual os organizadores tinham consciência de não poderem competir em meios técnicos e orçamento, a exposição italiana constituiu apesar de tudo uma fonte de inspiração. Prevendo comparações e antecipando quaisquer críticas, Carlos Santos afirmaria então:
- Comecemos por colocar a Exposição Documentária no seu verdadeiro lugar. Os que aguardam uma coisa parecida com a Exposição italiana vão ter uma decepção. A nossa exposição tem de ser (à escala) 10 vezes mais pequena. Mas, os que julgam que nada há de realizações dentro do período de 1926-34 também vão ter surpresas (*Diário da Manhã*, 25.05.1934).
- 15 No catálogo editado após o Congresso, a organização marcou esta filiação, afirmando:
- Não teve a exposição do Parque a pretensão de originalidade. Outros países têm seguido igual processo demonstrativo, com efeito de um grande poder de síntese fácil de apreender. A obra da ditadura dos pós 28 de Maio permitia largamente uma demonstração daquele género (União Nacional, 1935: 7).
- 16 No entanto, a consciência das limitações não impediam que aquele técnico, na mesma entrevista, afirmasse que à escala portuguesa a exposição era “colossal”, uma “obra formidável”, “verdadeira lição de história contemporânea” (*Diário da Manhã*, 25.05.1934). Isto é, uma história que, sem propriamente falsificar a realidade, criava uma espécie de ficção legitimadora para a qual o *Diário da Manhã* chamava a atenção, como forma de modelar consciências e apresentar uma obra da qual o regime se podia orgulhar.

2. A Exposição Documentária e a Mostra della della Rivoluzione Fascista (1932)

- 17 Na verdade, dificilmente a Exposição Documentária se podia comparar em meios e grandeza às 23 salas da monumental exposição italiana, onde se recriaram os dez anos, de 1922 a 1932, do poder de Mussolini e do movimento fascista, “através de uma mistura de

arte, documentação, relíquias e simulações históricas”, que encenava a história e pretendia validar o regime na sua entrada na segunda década de poder (Stone, 1993: 215). Inaugurada com grande pompa no *Palazzo delle Esposizioni*, em Roma, a 28 de Outubro de 1932, pretendeu comemorar o décimo aniversário da Marcha sobre Roma. Aberta durante dois anos, a exposição constituiu um acontecimento propagandístico de enorme sucesso popular que recebeu cerca de quatro milhões de visitantes (Rocco, 2008: 246). A ideia que a norteou era historicizar o partido fascista e tinha por base o *slogan* de Mussolini – *la modernità dinamica e rivoluzionaria del fascismo* –, era a de que se devia mostrar uma arte construtiva, representativa e intérprete de uma nova época (Rocco, 2008: 245). Para tanto, o seu coordenador, em 1935, o futuro Secretário para a Imprensa e Propaganda, Dino Alfieri (1886-1966), não só foi buscar um conjunto de historiadores como recrutou cerca de trinta artistas provenientes de vários quadrantes artísticos, entre os melhores arquitectos, pintores e escultores da época, como Giuseppe Terragni (1904-1943), representante da arquitectura racional, Enrico Prampolini (1894-1956), membro do segundo Futurismo, e os pintores Mario Sironi (1885-1961) e Lucio Fontana (1899-1968) do grupo *Il Novecento* (Pohlman, 1999: 59; Stone, 1993: 217) (Figs. 14 e 15).

- 18 Na exposição, foram aplicados três princípios: a iconografia e a estética, a cultura nacional, e a sua organização (Stone, 1993: 215, 216). E, para atingir os objectivos de influenciar os visitantes a favor do partido fascista, os seus organizadores tomaram como modelo a concepção de exposições soviéticas já filtradas na Alemanha, baseadas no modelo de El Lissitzky e no modo como este utilizou a fotomontagem para fins políticos, na representação soviética da *Pressa* (Exposição Internacional do Jornal e do Livro)¹⁴, em 1928, em Colónia, mas também nas exposições de Leipzig e Dresden – a Exposição Internacional do Comércio e a Exposição Internacional da Higiene, em 1930 –, sem nunca mencionar estas influências no catálogo da exposição italiana (Pohlman, 1999: 58, 59).
- 19 Esta última, a Exposição Internacional da Higiene, mobilizou conceitos assimilados das inovações soviéticas utilizadas nessas grandes exposições na Alemanha, como o de ‘factografia’ ou de ‘recepção colectiva simultânea’, bem como a dinâmica visual da montagem, corte e empilhamento de imagens reais ‘coladas’, que construía cenários fantásticos mas simultaneamente credíveis, de modo a impressionar os visitantes.
- 20 Por exemplo, na *Pressa*, El Lissitzky (1890-1941) apresentou, em colaboração com Gustave Klutskis (1895-1938) e Sergei Senkin (1894-1963), o celebrizado e gigantesco foto-fresco, constituído por ‘foto-panoramas’, uma técnica que já explorara nas exposições industriais. Triângulos de pano vermelho dividiam o foto-fresco em zonas. As condições predominantes na indústria, agricultura, exército e desporto soviéticos eram mostradas através da *mise-en-scène* ‘fílmica’ das fotomontagens, onde sobressaíam os retratos fotográficos de Lenine – como elemento formal, unificador da narrativa e da nova ordem socialista – e grupos de fotos de multidões, que reflectiam a compreensão dialéctica da imagem. Foi precisamente nesta exposição que ficaram demonstradas as capacidades propagandísticas da fotografia e da fotomontagem, e que estas experimentaram um avanço como elementos gráficos, embora estes representassem apenas um elemento da interacção multimédia de objectos cinéticos, estatísticas, modelos, néones, publicidade e ilustrações (Pohlman, 1999: 54).
- 21 Como assinala Pohlman, nesta exposição, a fotografia esteve ao serviço do socialismo. Na exposição italiana, estaria ao serviço do fascismo. Embora o foto-fresco de El Lissitzky trouxesse algo do ilusionismo espacial da pintura panorâmica do século XIX, o artista soviético conseguiu produzir na *Pressa* algo totalmente novo, mesmo através da

perspectiva central unificada, diferente do "ritmo óptico do processo da montagem" de Dziga Vertov (Pohlman, 1999: 52, 53). Foi a partir dessa exposição de Colónia, e de outras, que se experimentou a "recepção colectiva simultânea", onde o *pathos* e a monumentalização que a propaganda exigia rapidamente serviram de instrumento para a "obediência e a conformidade silenciosa" das exposições estalinistas, fascistas e nazis (Buchloh, 1984; Ribalta, 2008: 55).

- 22 Na *Mostra della Rivoluzione Fascista*, houve um esforço para impregnar os *stands* e salas desse dinamismo óptico (Figs. 14 e 15). Os artistas italianos usaram paredes e tectos, a fim de combinar, tal como na famosa montagem dos artistas soviéticos, materiais tão diversos como madeira, vidro, aço e mármore, que, fundidos com fotomontagens de largo formato, a que juntaram jornais, cartazes e material documental, construíram um ambiente futurista-construtivista aparatosamente monumental. Mas, enquanto El Lissitzky tinha como objectivo elucidar pedagogicamente (Pohlman, 1999: 59) e se preocupou com a organização formal, a exposição italiana utilizou uma encenação simbólica para passar uma mensagem específica. No centro de um cenário espectacular, na célebre 'Sala O', de Giuseppe Terragni, podia ler-se: "As palavras ardentes de Mussolini, tal como a força das turbinas, atraem o povo italiano e convertem-nas no fascismo", vendo-se uma enorme fotomontagem com uma multidão sendo 'triturada' pela força de duas grandes turbinas que ascendiam em diagonal (Fig. 14). Ao lado, uma grande ampliação de um texto escrito por Mussolini em 1922, quando fixou a data para a Marcha sobre Roma e lançou a palavra de ordem "Juntem-se!" ("*Adunate!*"), representava simbolicamente a força da participação afirmativa através de uma tarefa colectiva, em que braços levantados e mãos estendidas constituíam uma iconografia possivelmente inspirada do famoso cartaz de Gustave Klucis (1895-1938) de 1930: "Vamos cumprir o plano dos Projectos" (Pohlman, 1999: 59) (Fig. 15).

3. A Exposição Documentária como um espaço discursivo público

- 23 Vejamos, então, como a Documentária adaptou de forma bastante mitigada alguns princípios semelhantes aos da *Mostra*, na forma de uma "narrativa ilustrada" que estava fora de questão aprofundar (Acciaiuoli, 2013: 170).
- 24 Desde logo, a fachada do edifício do Palácio de Exposições, ao 'estilo joanino'¹⁵, tinha conservado esse gosto oitocentista que indicava logo à entrada o comedimento estético da Documentária¹⁶, enquanto a fachada do *Palazzo delle Esposizioni* (1883), de Pio Piacentini (1846-1928), de estilo neoclássico, considerado inadequado à actualidade então vivida, foi temporariamente revestida sob projecto dos arquitectos Adalberto Libera (1903-1963) e Mario de Renzi (1897-1967). Do mesmo modo, dividida em secções, a Exposição Documentária utilizou como elementos estruturantes de construções em madeira formas simples e repetitivas e elementos formais e gráficos, como grandes letras, diagramas, estatísticas, legendas, *slogans* e símbolos. A mostra italiana era mais vanguardista, enquanto a portuguesa era bastante mais numérica e esquemática, ao gosto de Salazar, para quem a realidade se devia cingir "aos factos e utilizar de preferência a imagem e o número como expressões mais frisantes, mais eloquentes da vida pública" (Salazar, 1935: 258).
- 25 Em Portugal, a visão é centralizada, a maior parte das fotografias à altura do olhar, como se pode ver na montagem fotográfica (Figs. 3, 5 e 13), excepto as grandes ampliações

fotográficas e os grandes painéis gráficos de esquemas e números que decoravam as altas paredes do edifício (Figs. 4, 6, 7, 10 e 13). As paredes das galerias surgiam, também, com grupos de fotografias individualizadas e suas legendas (Figs. 3 e 5). Enquanto a exposição italiana utilizou a fotomontagem e decorou o espaço expositivo factograficamente em toda a extensão das paredes e tectos, com *letterings* variados e de diversos tamanhos, mobilizando a visão do espectador, a montagem fotográfica da Documentária foi bastante convencional. Apesar do impacto dos grandes e austeros painéis gráficos, visualmente de acordo com os princípios ideológicos divulgados, notava-se uma rigidez formal, premeditadamente estudada, que o catálogo sobre o congresso sinalizava: “A decoração sóbria, a harmonia das cores, a expressão dos painéis, tudo proporcionou ao conjunto o ambiente calmo, repousante, que forçava mais à meditação consciente do que a um grito de entusiasmo passageiro” (União Nacional, 1935)¹⁷, fórmula que resumiu bem o espírito da exposição.

- 26 Tal como a exposição italiana, o espaço da mostra portuguesa organizou-se segundo um itinerário pensado. Depois de entrar “pela esquerda – [como] não podia deixar de ser” (*Diário da Manhã*, 27.05.1934)¹⁸, o visitante era conduzido da tragédia e do caos até às imagens da ordem e do ‘ressurgimento’ da Nação. Planificada cronologicamente, os seus organizadores tinham ideias bem assentes para como dizer e mostrar o que lhes tinha sido pedido. Os anos, ou conjunto de anos, eram enormes algarismos construídos em contraplacado pintado que dividiam os grandes conjuntos de foto-murais de mais de dois metros de altura e por vezes vários de largura (Figs. 3 e 5). António Ferro, o *metteur-en-scène*, e a equipa de pintores e gráficos encenaram nessas primeiras salas toda essa realização visual. A figuração técnica e estética da “valiosa colecção fotográfica” (*Diário de Notícias*, 27.05.1934) organizou-se nesses foto-murais, encimados por grandes ampliações de determinadas figuras da I República, algumas assassinadas e que ali se promoveram a heróis do Estado Novo. O valor documental fotográfico deu expressão às imagens integrando-as em toda a “plástica mural”¹⁹ (Stone, 1993: 216) da restante exposição. Nela viram-se, agrupadas cronologicamente por anos, “mais de duzentas ampliações fotográficas de acontecimentos tumultuosos” ocorridos no país desde 5 de Outubro de 1910. Avultavam os retratos de figuras políticas assassinadas, como Machado dos Santos, Sidónio Pais e António Granjo, ou vítimas de atentados, como Ferreira do Amaral e António José de Almeida (*O Século*, 27.05.1934).
- 27 Sublinhadas pelo destaque e pelas legendas, organizadas, montadas, encenadas e exibidas nas três primeiras salas, as mensagens visuais não eram uma mera reciclagem formal e de sentidos. Tratava-se de uma leitura orientada, em que o espaço discursivo assim construído só era verdadeiro até certo ponto, pois a recontextualização dos factos era agora ‘ficcionalizada’ pela perspectiva única de uma determinada realidade esteticizada, que aparecia como uma totalidade representada.
- 28 Os *clichés* fotográficos de Benoliel e de outros fotógrafos foram devidamente seleccionados, agrupados, reenquadrados, recortados e ampliados, enquanto as legendas e os *slogans* destacavam os “factos”, recriando o passado, e faziam a revisão da história (Acciaiuoli, 1998: 15). A actualidade das mensagens das fotografias recontextualizadas da *Ilustração Portuguesa* recriava-se, encenava-se e extrapolava-se²⁰. Transpostas e reinterpretadas, mudavam de sentido informativo e comunicavam, então, numa outra estrutura (Barthes, 1961: 127, 128). O seu contexto, que tinha deixado de ser o texto, o título e a legenda da página da revista, assumia outras expectativas do ‘uso da imagem’, transmitindo um distinto conhecimento. Operando como representações num outro

espaço discursivo, funcionavam como membros de um diferente discurso (Krauss, 1986: 132) e até das emoções que pretendia provocar.

- 29 O jornal *O Século* destacava o completo e elucidativo documentário gráfico dos antecedentes do 28 de Maio”. A partir das descrições publicadas, sobretudo, nesse jornal, no *Diário da Manhã* e no *Diário de Notícias*, damos conta do objectivo emocional que provocariam as imagens seleccionadas com que se queria atingir psiquicamente o visitante. Na parte referente ao ano de 1910, viam-se as violências contra o clero, os assaltos, as agressões a presos, as greves e as destruições de jornais. No período de 1911-12, escolheram-se as imagens dos vexames a António José de Almeida, os incêndios e o confisco do tesouro da Sé, desaparecido durante a expulsão do Cardeal D. António Mendes Belo e dos jesuítas. Viam-se, ainda, as freiras a serem interrogadas e os crimes da “formiga branca”, exemplificados com a fotografia do tenente Alberto Soares, assassinado a tiro (*Diário da Manhã*, 27.05.1934). Para a época de 1913-14, foram as greves, os tumultos, os assaltos – sublinhou-se a “indisciplina do povo e dos governantes” (*Diário da Manhã*, 27.05.1934). Em 1915, as imagens davam relevo aos aspectos da revolta do 14 de Maio, uma insurreição militar particularmente sangrenta. Se consultarmos a *Ilustração Portuguesa*, vemos aí a reportagem de Benoliel a dar conta da revolta (Ver (482), 17.05.1915; (483), 24.05.1915; (484), 31.05.1915). Os acontecimentos culminavam com as fotografias do comandante Assis Camilo, assassinado durante o assalto ao navio Vasco da Gama. Viam-se ainda imagens da morte do chefe Barbosa e da greve dos padeiros; e as prisões de ministros e oficiais superiores do exército por populares (*Diário da Manhã* e *Diário de Notícias*, 27.05.1934). Em 1916-17, enquadrando uma grande ampliação de Manuel de Arriaga, realçava-se a greve dos operários da construção civil; os incêndios ateados no depósito de fardamento e na Sala do Risco; e, por último, a deportação de presos políticos, acabando com a revolta do futuro Presidente da República, Sidónio Pais. No período de 1918-19, via-se a “revolução gloriosa” sidonista, o incêndio das Encomendas Postais, os descarrilamentos, mais atentados, e, por fim, o assassinio de Sidónio (*Diário de Notícias*, 27.05.1934). Entre 1920 e 1923, as numerosas fotografias de Benoliel mostravam a “revolta sangrenta” do 19 de Outubro, a greve dos correios, a Camioneta Fantasma, o descarrilamento da Figueirinha e as bombas em igrejas. Finalmente, a massa visual terminava com o período de 1923 a 1925, com os atentados à bomba da Legião Vermelha, bem como o atentado contra o comandante da P.S.P. Ferreira do Amaral, assaltos a padarias e barbearias, mais greves e prisões. Eram sobretudo “as misérias e crimes” (*O Século* e *Diário de Notícias*, 27.05.1934; *Diário da Manhã*, 02.06.1934) de um mundo de “extremos”, um período em que a vida quotidiana era “a guerra civil em todas as esquinas” (Cabral, 2015: 15 - 52).
- 30 A seguir, na última sala antes do Salão Central, via-se um grande quadro alegórico alusivo à marcha do General Gomes da Costa sobre Lisboa, em 1926, que pôs fim a esses “anos incendiários” da República (Cabral, 2015). Todas as salas, decoradas com plantas ornamentais, sofreram modificações na sua arquitectura, de modo a apresentar apenas linhas e planos de grande sobriedade. Porém, “a apoteose visual” encontrava-se no Salão Central – uma sala de honra cuidadosamente elaborada. A “decoração moderna” obrigara “à supressão de ângulos e de reentrâncias que o estilo do edifício” impunha. Ao fundo, uma enorme bandeira nacional, a maior que até então se tinha confeccionado, “com onze metros de comprimento por oito de largura”, punha uma nota vibrante de cor, no imponente conjunto” (*Diário da Manhã*, 25.05.1934). As paredes, camufladas num tom cinzento, eram decoradas com os escudos de todos os distritos do País em formas

estilizadas, assim como com painéis alegóricos ao Exército, à Marinha, à Instrução, às Colónias, à Agricultura e às Obras Públicas. Eram “verdades flagrantes”, de um elegante recorte modernista”, mostrando toda a obra de reconstrução já realizada (*Diário da Manhã*, 25.05.1934). Depois, havia mostruários “suficientemente claros que não fatigavam o visitante”, de modo a que todos pudessem compreender “os dados numéricos necessários para um exame mais profundo” e, do alto, “uma engenhosa disposição de rectângulos de pano branco” coava “uma luz de belo efeito” (*O Século*, 27.05.1934). A sala transformava-se, assim, num espaço sacralizado e imaterial que introduzia o visitante na mitificação da política financeira de Salazar (Figs. 6, 7 e 10 a 12).

- 31 A reforçar esta ideia, dominando todo o espaço expositivo e impondo-se ao centro da sala, estava o ‘monumento’ à obra financeira do chefe do Governo, uma construção em madeira em contraplacado, valorizada por uma iluminação indirecta e reforçada pela força teatral das grandes letras pintadas de vermelho da União Nacional, segundo o cartaz do *designer* gráfico José Rocha (1907-1982) (Fig. 2). Na base, viam-se os diagramas das reformas do Estado Novo em gráficos numéricos, com elementos de comparação sobre o que eram as finanças públicas antes e durante a gestão de Salazar. A partir desse pequeno ‘monumento’ da obra financeira, que recorda de certo modo o *Sacrario dei Martiri*, na sala de honra da exposição italiana, partia “logicamente a realização de todas as outras obras” (*Diário da Manhã*, 27.05.1934). Do centro “desse plinto, em forma de estrela, irradiavam 12 passadeiras que conduziam o visitante às galerias onde figuravam os vários serviços ministeriais. O observador atordoava-se então com a profusão de mapas, gráficos, planos, esquemas e mais dados estatísticos, com os números e a sua evolução, os quais representavam a actividade de cada departamento do Estado desde o 28 de Maio (*Diário da Manhã*, 27.05.1934). Figuravam também nesta sala as maquetas miniaturas dos novos navios recentemente mandados construir em Portugal: o ‘Gonçalo Velho’, o ‘Gonçalves Zarco’ e o ‘Pedro Nunes’, então “o maior navio de ferro construído em Portugal”; depois “ao fundo, sobre um portão e ocupando toda a altura da sala” destacava-se “uma enorme bandeira Nacional”; e, em frente, “assentes sobre duas colunas, como acontecimento primordial, grandes inscrições marcando a data da aprovação do Estatuto Constitucional e as bases da organização corporativa da Nação” (*Diário da Manhã*, 27.05.1934).
- 32 Recorrendo às técnicas cartazistas publicitárias, este discurso ideológico impunha-se como um sistema de representação configurador puramente temporal entre um passado e um presente (Figs. 6, 8, 9, 10 e 11). Todos os trabalhos que ali figuravam, assim como a decoração das salas, pertencia ao “grupo dos artistas novos”, onde pontuavam os nomes dos pintores modernistas, como Almada Negreiros (1893-1970), e a futura ‘equipa’ de António Ferro, como Bernardo Marques (1898-1962); o também pintor e decorador Paulo Ferreira (1911-1999), bem como o pintor Carlos Botelho (1899-1982) (*O Século*, 25.05.1934). Contudo, não faltavam os nomes daqueles que se iriam destacar no grafismo e na publicidade em Portugal nos anos seguintes, como o suíço Fred Kradolfer (1903-1968), a quem se deve a renovação do grafismo português, e de José Rocha (1907-1982), que viria a possuir a mais importante agência de publicidade portuguesa dos anos 40 (*O Século*, 25.05.1934)
- 33 Um dos painéis mais elogiados, onde se pode ver uma montagem gráfica publicitária, foi o dos telefones. Seria a imagem desse painel gráfico, em conjunto com uma das fotografias do salão nobre da exposição, que viria a ser aproveitada por Ferro e por Leitão de Barros para o álbum *Portugal 1934* (Figs. 8 e 9). Vem a propósito especificar que, nos anos 30 e depois 40, algumas entidades privadas empregavam também os artistas modernos, e uma

delas era a *Anglo Portuguese Telephone Company* (APT)²¹, que detinha a concessão dos telefones nas áreas de Lisboa e Porto. Por exemplo, em Fevereiro de 1934, o *Notícias Ilustrado* referia-se a uma campanha da APT cujos artistas eram, entre outros, Almada Negreiros e Carlos Botelho²² (Quintas, 2014: 200 - 203). Este, por exemplo, já tinha feito um cartaz para a campanha do milho do Ministério da Agricultura²³.

- 34 Em síntese, nas imagens dos cartazes que ‘forravam’ os grandes painéis da exposição e que foram reproduzidos no catálogo da União Nacional, verifica-se como as artes gráficas e a tipografia ganhavam também um novo estatuto e passavam a ser apreciadas na sua qualidade de imagem.

Considerações finais

- 35 A Exposição Documentária constituiu, pois, um dos momentos altos de propaganda do 28 de Maio, em 1934. Nela tratou-se de vender uma ideia, e é lícito estabelecer uma relação entre a propaganda política e o fenómeno publicitário então nascente. Constituiu, igualmente, uma espécie de balão de ensaio propagandístico para as futuras exposições onde se utilizou a fotografia. Antecipou em cerca de um mês a Exposição Colonial do Porto. E reuniu a futura equipa de pintores-decoradores e de publicitários que trabalhariam para o SPN e para as representações portuguesas em exposições internacionais e, em 1940, para a Exposição do Mundo Português, em Lisboa.
- 36 Primeira exposição da ditadura, fundamentou-se numa praxeologia que operou, não para reflectir a realidade, mas sim para a legitimar através de uma narrativa visual fotográfica e gráfica. Aí se apresentaram os heróis, mártires e símbolos, utilizando a fotografias impressas da *Ilustração Portuguesa* de novo impressas, montadas e recontextualizadas. Entre o passado e o presente, o caos e a ordem, não menos importante foi a encenação decorativa das salas onde se apresentava, em contraponto, a obra financeira da ditadura, espelho da organização do regime e do seu rigor, expresso em números.
- 37 Se os foto-murais de Ferro e da equipa que com ele colaborou na Documentária foram, pela primeira vez, uma inovação no panorama expositivo português, eles não abandonaram a visão linear e orgânica dos princípios tradicionais da visão central do espaço ilusionístico da pintura. Das descrições na imprensa e das poucas imagens que mostram a exposição, infere-se que, apesar de conhecidos os processos da fotomontagem soviética, esta não foi utilizada²⁴, preferindo-se a montagem fotográfica individualizada em conjuntos cronológicos que configuravam na sua função denotativa e conotativa um percurso pensado e desenhado para sublinhar o caos e a desordem da I República.
- 38 O impacto que constituiu essa nova narrativa visual que foi a Exposição, querendo dar a ver a “política de Verdade”, que era a obra financeira da ditadura e do seu “Chefe” (União Nacional, 1935: ix), levou-nos a comparar a factografia da exposição italiana aos objectivos e contexto da Exposição Documentária. Em ambas se adoptaram formas heroicas monumentais e simbólicas adaptadas ao espaço das salas e andares. Mas os termos em que o documental fotográfico português foi organizado – formal e imagético – não deixou de ser uma visão linear de factos isolados ou de grupos de factos legíveis em formato idealizado e sobre-estetizado de propaganda. Não existem, como na fotomontagem, mudanças de significado na representação visual e a exigência activa do observador. Os símbolos recepcionados, que estruturavam os sistemas de representação, apresentavam-se como verdadeiros (Bourdieu, 2011: 9-11) e pretendiam convencer os

visitantes que desempenhavam um papel dentro da narrativa fabricada. Do ponto de vista semiótico, integram o sistema simbólico produzido pelo poder para o fixar, manter e legitimar. Tudo o que ali se mostrava era autêntico e falso ao mesmo tempo. Os factos eram verdadeiros, mas os acontecimentos eram encadeados de modo a organizar uma narração de acordo com uma verdade oficial que se pretendia defender (Acciaiuoli, 2017: 74, 75)

- 39 Nos anos 30, a fotografia documental que é este “documentário” e o fotojornalismo apresentam-se intimamente ligados em virtude de ambos reivindicarem um carácter de autenticidade que lhes conferia credibilidade. Fazia-se crer que ambos validavam a verdade e mostravam uma autêntica visão do mundo. Contudo, se os factos eram reconhecidos como a sua componente básica, como documental fotográfico, as informações transmitidas por esses factos fotográficos podiam ser fortemente alteradas, mesmo totalmente transformadas pela sequência e pelo modo de apresentação das imagens (Parr e Badger, citando Tucker, 2010: 116, 117).
- 40 Neste sentido, apesar de mostrarem a “agonia” do parlamentarismo republicano, as imagens fotográficas exibidas, “sem propriamente falsificarem a realidade”, não deixavam de ser uma “ficção” instrumentalizada sobre a “dissolução” daquele mesmo poder²⁵ (Cabral, 1989: 7, 8).
- 41 Essa recriação dos factos, leva-nos a recordar as ideias do activista socialista John Grierson, fundador britânico do género no cinema, em 1926. Segundo ele, o documentário seria o “tratamento criativo da actualidade” (Fore, *New Minds Eye*, s/d). O historiador da arte Devin Fore interroga-se mesmo sobre se a concepção daquele cineasta britânico depois desenvolvida nos anos 30, com o objectivo de espalhar as suas posições sobre a sociedade industrial do seu tempo, não era efectivamente um sinónimo de propaganda (Fore, *New Minds Eye*, s/d). Também questiona se a factografia soviética não será simplesmente um outro termo para a palavra ‘documentário’, tal como era nessa época concebido. Do mesmo modo, podemos interpelar-nos sobre se o termo ‘documentária’ atribuído por Ferro à exposição que nos ocupa, mesmo sem utilizar a factografia, não poderá ser uma outra palavra para ‘propaganda’, na acepção ideológica dada por Grierson. Não será o “tratamento criativo da actualidade” feito pela montagem documental de António Ferro e da sua equipa, tal como afinal de toda a exposição, com a sua intencionalidade de persuasão, uma distorção dessa mesma actualidade? E se as suas ambições propagandísticas da exposição parecem não estar longe das da exposição italiana, na exaltação respectiva da figura de Salazar e do Duce, estão nos princípios e nos métodos da organização formal e da apresentação.
- 42 Vale a pena lembrar que a *fakto-grafia*, tal como foi entendida na União Soviética, em finais dos anos 20 e, tal como designam as raízes lexicais do neologismo, começou por designar uma certa prática estética preocupada com a inscrição dos ‘factos’ sem análise e sem mediações (Fore, 2006: 3), o que tornaria a arte mais real²⁶. Mas as técnicas factográficas produtivistas rapidamente deslizaram para o realismo socialista, numa passagem gradual de retorno ao culto da pintura, entre 1930 e 1932²⁷. À medida que as experiências vanguardistas factográficas iam sendo abandonadas, elas conviviam com as “mitografias”²⁸ construídas em torno do culto de Estaline (Tupitsyn, 2006: 126 -129). A publicidade, que então nascia, naturalizaria este tipo de relação com as imagens. Seria também nesse momento que o género do “documentário” ou “documental fotográfico” nasceria (Ribalta, 2008: 16).

- 43 Nos anos 70, William Stott, na sua obra *Documentary Expression and Thirties America* (1973), afirmou a propósito do ‘movimento documental’ dos anos 30, que este era um género constituído pela persuasão, na sua habilidade de explorar a experiência vivida e a manipulação das emoções, com o fim de educar a opinião pública ou de produzir efeitos sociais. Constatara, então, que a força persuasiva (ou propagandística) desse tipo do ‘documental social’ tinha na ideologia da fotografia uma linguagem universal²⁹. E, por isso mesmo, ela seria a primeira das linguagens para as massas. Ora, fora também esta a condição do documental fotográfico (e fílmico) concebido pelos teóricos da fotografia soviética (Ribalta, 2008: 14-16) e depois pelo realismo socialista. Verificamos, assim, que a imagem fotográfica pode servir duas ideias ou sistemas ideológicos diferentes e, simultaneamente, caucionar o real.
- 44 Em síntese, quando reflectimos sobre o discurso de propaganda visual da exposição, somos levados a pensar que o nome que a qualifica [Documentária] se aproxima da concepção de Grierson e que Stott certificou no seu estudo quanto à natureza persuasiva da fotografia. Essa persuasão assenta quer no uso documental da fotografia, baseado na relação indicial com o mundo exterior, que lhe confere o carácter de verdade, quer no seu uso puramente simbólico, o qual responde a estereótipos que nada têm a ver com o conteúdo documental da imagem (Echagüe, 2010: 263)³⁰.
- 45 Afastando-se da experiência activa, física e psíquica da monumentalidade da exposição italiana, os organizadores da Exposição Documentária “sem pretensões de originalidade”, quiseram que a decoração fosse “sóbria” e que a “harmonia das cores, a expressão dos painéis” tudo proporcionasse “ao conjunto o ambiente, calmo, repousante, que forçava mais à meditação consciente do que a um grito de entusiasmo passageiro” (União Nacional, 1935: vol. VIII, VIII). A habilidade de *metteur-en-scène* de António Ferro e da sua equipa, bem como dos demais organizadores da Exposição Documentária planearam uma montagem de acordo com as ideias do Chefe já confirmado que era Salazar. Por tudo o que foi dito, não seriam já os termos em que foi organizado o ‘documental fotográfico’ de toda a Exposição Documentária, os da ficção nacionalista de uma ‘mitografia’ em construção?

BIBLIOGRAFIA

- Acciaiuoli, M. (2017). Abreviatura rústica de um país maneirinho. *Visão História*, (41) Maio:74-79.
- Acciaiuoli, M. (2013). *António Ferro, A Vertigem da Palavra, Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- Acciaiuoli, M. (1998). *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Acciaiuoli, M. (1986). As Capas das Revistas e Magazines. In: *O Grafismo e a Ilustração Portuguesa nos Anos 20*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/p.
- Adinolfi, G. (2007). *Ai Confini del Fascismo Propaganda e Consenso nel Portogallo Salazarista (1932-1944)*. Milano: FrancoAngeli.
- Barros, J. L. (2002). *Fotobiografias Século XX: Afonso Costa*. Lisboa: Círculo de Leitores.

- Barthes, R. (2015 [1980]). *A Câmara Clara. Nota sobre a Fotografia*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (1961). *Le message photographique*. (Persée, Ed.) [Internet] Disponível em <http://www.persee.fr/doc/com_0588-8018_1961_num_1_1_921> [Consult. 20 de Novembro de 2016]
- Benjamim, W. (1992 [1936]). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade Técnica. In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores: 71-113.
- Benoliel, J. (1933). *Arquivo Gráfico da Vida Portuguesa: 1903-1918*. Lisboa: Bertrand.
- [Internet] Disponível em <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Arquivo Grafico da Vida Portuguesa.pdf>> [Consult. 25 de Maio de 2017]
- Bourdieu, P. (2001). *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel Difusão Editorial
- Buhchloh, B. (1984). From faktura to factography. *October*, 30 Autumn: 82-119.
- Cabral, M. V. (1989). Imagem e Realidade do Parlamentarismo Português no Princípio do Século. In: Silva, Teresa Parra da (org.). *Joshua Benoliel Repórter Parlamentar*. Lisboa: Assembleia da República: 7-13.
- Cabral, M. V. (2015). Os Anos Incendiários uma Narrativa Cruzada. In: Dix, S. (org.). *1915. O Ano de Orpheu*. Lisboa: Tinta-da-China: 37 - 66.
- Correia, R. (2009). Ficha Histórica [da *Ilustração Portuguesa*]. [Internet] Disponível em <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/IlustracaoPortuguesa.pdf>> [Consult. 20 de Junho de 2017]
- Dix, S. (2015). O Ano de 1915 um Mundo em Fragmentos e a Normalização dos Extremos. In: Dix, S. (org.). *1915. O Ano de Orpheu*. Lisboa: Tinta-da-China: 15 - 34.
- Fernández, H. (2000). *Fotografía Pública: Photography in Print 1919-1939*. Madrid: Museu Nacional de Arte Reina Sofía.
- Ferro, A. (1978). *Salazar, o Homem e a sua Obra*. (Pref. de Oliveira Salazar). Aveiro: Edições do Templo.
- Fore, D. (2006). Introduction. (Special Issue Soviet Factography), *October* (118): 3-10.
- Fore, D. (s/d). Soviet actography: production art in an information age. What is the use of art, (1-25). [Internet] Disponível em <<https://chtodelat.org/b8-newspapers/12-48-1/soviet-factography-production-art-in-an-information-age/>> [Consult. 31 de Maio de 2017].
- Fore, D. (s/d). Was the work of John Grierson propaganda? [Internet] Disponível em <<https://newmindseye.wordpress.com/was-the-work-of-john-grierson-propaganda/>> [Consult. 25 de Setembro de 2017].
- França, J. A. (2010). *O Ano X Lisboa 1936. Estudos de Factos Socioculturais*. Lisboa: Editorial Presença.
- Freitas, M. H.; Nazaré, L. (2010). *Res Pública: 1910 e 2010 Face a Face (1910 and 2010 a Face Off)*. Lisboa: FCG e Comissão Nacional Comemorações do Centenário da República.
- Gori, A. (s/d). Una dittatura in mostra. Propaganda, rappresentazione e pedagogia nazionale nella esposizioni del 1934 e 1936 di Lisbona. *European History Quarterly*, (no prelo).
- Krauss, R. E. (1986). Photography's Discursive Spaces. In: *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. Cambridge Massachussetts; Londres: The MIT Press.
- Nogueira, F. (1977). *Salazar Os Tempos Áureos (1928-1936)*, vol. II. Coimbra: Atlântida Editora.

- Ortiz Echagüe, J. (2010). 'Esto no es Guernica...'. *Fotografía y Propaganda de la destrucción de Guernika en la prensa durante la Guerra Civil Española*. *ZER*, 15 (28): 151-168.
- Parr, M.; Badger, G. (2010 [2004]). *The Photobook: A History*, 3 vols. Londres, New York: Phaidon Press.
- Pinto, Afonso C. (2015). *Portugal (1928-1968): Um Filme de J. Leitão de Barros*. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-Universidade Nova de Lisboa.
- Pohlmann, U. (1999). El Lissitzky Exhibition Designs: The influence of his work in Germany, Italy, and the United States, 1923-1943. In: Tupitsyn, M. (ed.). *El Lissitzky Beyond the Abstract Cabinet*. Barcelona e Lisboa: Museu de Arte Contemporânea e Museu de Arte Contemporânea de Serralves.
- Quintas, Ana M. da S. B. (2014). *Grafismo e Ilustração Portuguesa em Portugal nos Anos 40*. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Ribalta, J. (2008). *Jorge Espacios Fotográficos Públicos Exposiciones de Propaganda, de Prensa a The Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: MACBA.
- Salazar, A. O. (1935). Propaganda Nacional [Discurso de 26.10.1933, na inauguração do SPN]. In: *Discursos 1928-1934*. Coimbra: Coimbra Editora.
- Serra, F.; Torres, E. C. (2017). A Construção da Imagem do Chefe no Notícias Ilustrado. In: Garcia, J. L; Alves, T. e Léonard, Y. (coord.). *Salazar, o Estado Novo e os Media*. Lisboa: Edições 70: 201 -233.
- Silva, T. P. (1989). *Joshua Benoliel Repórter Parlamentar*. Lisboa: Assembleia da República.
- Sousa, M. L. (2016). *A Mobilidade Automóvel em Portugal 1920-1950* (prefácio de Frank Schiper). Lisboa: Chiado Editora.
- Stone, M. (1993) The exhibition of the fascist revoltution. *Journal of the Contemporary History*, 28 (2) Abril: 215-243.
- Stott, W. (1973). *Documentary Expression and Thirties in America*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press.
- Tavares, E. (2011). *Hibridismo e Superação: A fotografia e o Modernismo Português*. Catálogo da colecção do MNAC-MC. Lisboa: Leya/MNAC-MC.
- Tavares, E. (2010). «Disparando» a Revolução. [Internet] Disponível em <http://www.emiliatavares.com/uploads/5/7/8/9/5789024/disparando__a__revolu_emlia_tavares.pdf> [Consult. 20 de Agosto de 2017].
- Tavares, E. (2005). *Joshua Benoliel 1873-1932. Repórter Fotográfico*. Lisboa [Lisboa Photo].
- Tupitsyn, M. (2006). *The Soviet Photograph (1924-1937)*. New Haven e Londres: Yale University Press.
- Tupitsyn, M. (1999). *El Lissitzky Beyond the Abstract Cabinet*. Barcelona; Lisboa: Museu de Arte Contemporânea e Museu de Arte Contemporânea de Serralves.
- União Nacional (1935). *I Congresso da União Nacional, Discursos, Teses e Comunicações, Lisboa 26 e 28 de Maio de 1934* (Vol. VIII). Lisboa: União Nacional.
- Vieira, J. (1999). *Portugal Século XX-Crónica em Imagens 1910-1920*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Artigos em Jornais

A Voz

. "I Congresso da União Nacional", 27.05.1934.

Diário da Manhã

- . “Ano VIII União Nacional o I Congresso”, 25.05.1934.
- . “A Exposição Documentária da Obra da Ditadura foi inaugurada pelo Chefe de Estado e Presidente do Conselho”, 27.05.1934.
- . “Datas e Dados, 1910-1926 – Um ciclo de Desordem Nacional”, 05.06.1934.
- . Penna, Ruy de (1934). “Datas e Dados...1910-1926. Um ciclo de desordem. Comentários ao Documentário da Vida Portuguesa (...)”, 02.06.1934.

Diário de Lisboa

- . “Inaugurou-se hoje o I Congresso da União Nacional”, 26.05.1934.
- . “A Exposição Documentária da Ditadura no Parque Eduardo VII”, 25.05.1934.
- . As Comemorações do 28 de Maio O Chefe do Governo fez importantes afirmações”, 26.05.1934
- . Inaugurou-se hoje o 1º Congresso da UN, 26.05.1934.
- “As Comemorações do 28 de Maio. Nos cumprimentos ao chefe do Estado tomaram parte cerca de cinco mil pessoas”, 28.05.1934.

Diário de Notícias

- . “Inaugurou-se ontem o I Congresso da União Nacional”, 27.05.1934.
- . “A Exposição documentária da Ditadura que o Sr. Presidente inaugurou (...)”, 27.05.1934.

O Século

- . “ O Congresso da União Nacional e a Celebração” 27.05.1934.
- . Inaugurou-se ontem, de manhã, na Sociedade de Geografia o 1º Congresso da União Nacional, 27-05-1934.
- . “ Últimas Notícias. A sessão de encerramento do Congresso da União Nacional”, 27.05.1934.

Referência a imagens fotográficas da revista *Ilustração Portuguesa*, relacionadas com a 1ª secção da Exposição Documentária, onde se apresentavam os antecedentes do movimento militar do 28 de Maio de 1926***Ilustração Portuguesa*****nº 244, 24.10.1910**

. [A revolução republicana, os rombos das granadas da Artilharia de Queluz no quartel de Artilharia]

nº 245, 31.10.1910

. [O palacete de Henrique de Mendonça, durante a revolução republicana, alvo de projecteis durante o tiroteio da Artilharia de Queluz para a Rotunda; os destroços no sótão da casa]

nº 255, 9.01.1911

. A casa onde esteve instalado o consulado espanhol e onde explodiu a primeira bomba

n.º 244, 24.10.1910; nº 278, 19.06.1911

. [O ministro da Justiça, Afonso Costa, interroga uma religiosa estrangeira das congregações religiosas extintas pela República]

nº 265, 20.03.1911

- . [José de Azevedo Castelo Branco, último Ministro dos Negócios Estrangeiros da Monarquia, obrigado a sair do país],
- . Destituição do Bispo do Porto. Dom António Barroso desce do automóvel à porta do ministro da Justiça,
- nº 266, 27.03.1911**
- . [Greve dos operários da CUF - Companhia União Fabril]
- nº 267, 3.04.1911**
- . [Fragatas imobilizadas, greve dos fragateiros]
- nº 290, 11.09.1911**
- [Varinas e fragatas imobilizadas em virtude da greve dos fragateiros]
- nº 302, 4.12.1911**
- [A sucursal do jornal *O Século* no Rossio, vestígios dos tumultos ocasionados pela expulsão da chinesas milagrosas]
- nº 309, 22.01.1912**
- [Manifestação anticlerical]
- . [A manifestação anticlerical promovida pela Associação do Registo Civil]
- nº 311, 5.02.1912**
- . [Suspensão de garantias em Lisboa por ocasião da greve geral. Passagem de presos em Belém na direcção do forte de Monsanto]
- . [Greve de operários, promovidas pela União dos Sindicatos Operários]
- . [Pessoal da Carris em greve na antiga rua Vasco da Gama]
- . [Largo de São Domingos durante a greve geral]
- . [Greve do operariado de Lisboa, o Rossio depois de decretado o estado de sítio]
- nºs 311 e 312, de 5 e 12.02.1912**
- . [O pessoal dos eléctricos em greve na estação de Santo Amaro]
- . [Greve dos eléctricos]
- . [Casa Sindical, sede das associações operárias promotoras da greve]
- nº 321, 15.04.1912**
- . [Movimento popular durante a Semana Santa], nº 321, 15.04.1912
- . [Movimento popular durante a Semana Santa junto à igreja dos Mártires]
- nº 328, 3.06.1912**
- . [Incidentes entre populares, que se manifestavam contra os conspiradores e a Guarda Republicana]
- nº 329, 10.06.1912 e nº 331, 24.06.1912**
- . [Greve do pessoal dos eléctricos]
- nº 329, 330, 331 de 10, 17 e 24.06.1912**
- . [A greve dos estivadores]

- . [Carro do Chora durante a greve dos eléctricos]
- . [Rua Vinte e Quatro de Julho, durante a greve dos eléctricos]
- . [Estação de Santo Amaro guardada pela Guarda Nacional Republicana durante a greve do pessoal dos eléctricos]
- . [Forças da Guarda Nacional Republicana no Rossio mantendo a ordem aquando da greve dos eléctricos]
- . [Greve dos eléctricos, manifestação na praça do Comércio]
- . [Estação dos eléctricos de Santo Amaro durante a greve dos eléctricos]
- . [A greve dos eléctricos, o povo espera pelos transportes]
- n.º 334, 15.07.1912**
- . [Prédio onde se deu uma explosão de dynamite]
- . [Efeitos da explosão de dinamite, traseiras do prédio]
- n.º 335, 22.07.1912**
- . [Estragos feitos por uma granada na casa do capitão Maia Magalhães]
- n.º 336, 29.07.1912**
- . [Aspectos das casas incendiadas] **n.º 356, 16.12.1912**. [Varinas manifestam-se pelo direito de comprar o peixe no mercado de Santos] **n.º 372, 7.04.1913**. [Varinas em greve pelo direito de comprar o peixe no novo mercado] **n.º 377, 12.05.1913**. [O complot de 27 de Abril de 1913, entrada de alguns presos no carro presidiário à porta do Governo Civil] **n.º 401, 27.10.1913**. [Efeitos do assalto ao jornal *A Nação*], **n.º 413, 414, 415, 420, 19 e 24.01.1914; 2.02.1914 e 9.02.1914**. [Greve dos ferroviários. Descarrilamento de comboio à saída do túnel de Xabregas] . [A greve dos ferroviários, na estação de Alcântara, a Guarda Nacional Republicana vigiando a linha] **n.º 429, 11.05.1914** . [Descarrilamento de comboio à saída do túnel de Xabregas] **n.º 480, 3.05.1915**. [Prisão do presidente da Comissão Executiva da Câmara Municipal de Lisboa, Levy Marques da Costa] **n.º 492, 26.07.1915**. [Marinheiros em manifestação de homenagem aos camaradas mortos na revolução de 14 de Maio] . [Manifestação de homenagem aos marinheiros falecidos na Revolução de 14 de Maio - o carro com flores e coroas] **n.º 617, 17.12.1917**. [A Revolução de Sidónio Pais, o acampamento no terrenos do Parque Eduardo VII]
- . [Revolução de Sidónio Pais: grupo militar]
- . [Sidónio Pais visita as tropas depois do triunfo da revolução]
- . [Sidónio Pais acompanhado do general Barnardiston, chefe da missão militar inglesa e de sua esposa, percorrem o acampamento revolucionário em Campolide]
- . [Acampamento revolucionário de Sidónio Pais, em Campolide]
- n.º 618, 24.12.1917**
- . [Revolução de Sidónio Pais]
- . Largo do Rato depois do combate ocorrido neste largo e na rua da Escola Politécnica, durante a Revolução de Sidónio Pais]
- n.º 670, 23.12.1918 (capa)**
- . [Sidónio Pais assassinado em 14.12. 1918]
- n.º 672, 6.01.1918**
- . [Sidónio Pais, funeral]

nº 819, 29.10.1921

. “Três portugueses” [Fotos de António Granjo, Machado dos Santos e José Carlos da Maia]

ANEXOS



Fig. 1 - Cartaz da Exposição Documentária de 1934. In: *Diário de Lisboa*, 28.05.1934

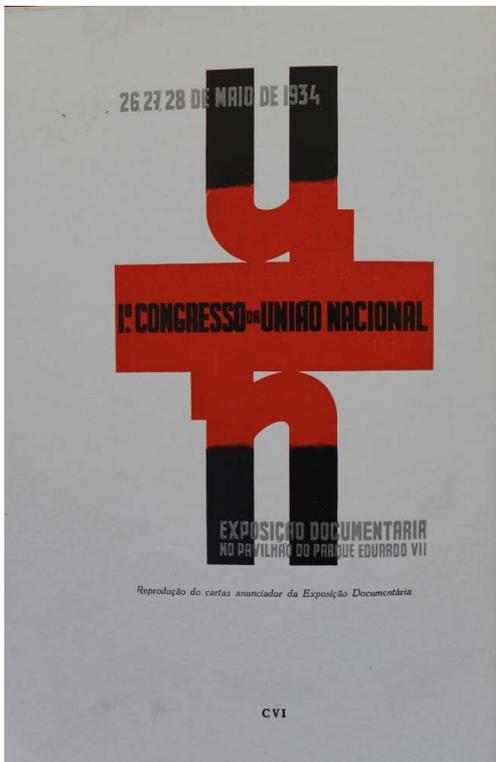


Fig. 2 – Cartaz de José Rocha (1934). In Catálogo do *I Congresso da União Nacional*, Lisboa, Edição da União Nacional, 1935

Inauguração da Exposição Documentária de 1934



Fig. 3 – “Na Exposição: o Chefe do Estado e o Sr. Presidente do Conselho, diante do retrato de Sidónio Pais”. *Jornal Novidades*, 27.05.1934.



Fig. 4 – CONGRESSO DA UNIÃO NACIONAL O CHEFE DO ESTADO, COM OS MEMBROS DO GOVERNO, NA EXPOSIÇÃO DOCUMENTAL DO CONGRESSO. [IDENTIFICADOS NO ÁLBUM:] DR. ALBINO DOS REIS; ENGENHEIRO CARLOS SANTOS; DR. ANTÓNIO DE OLIVEIRA SALAZAR; GENERAL ANTÓNIO ÓSCAR DE FRAGOSO CARMONA; DR. MANUEL RODRIGUES; ENGENHEIRO DUARTE PACHECO; MAJOR LUÍS ALBERTO DE OLIVEIRA; DR. CARNEIRO PACHECO; ENGENHEIRO MACHADO PINTO; PT/TT/EPJS/SF/001-001/0029/09471. DATA: 1934-05-06. "IMAGEM CEDIDA PELO ANTT"



Fig. 5 - Inauguração das novas salas da exposição documental da União Nacional. [Identificados no Álbum:] General Teófilo da trindade; capitão Gomes Pereira; engenheiro Duarte Pacheco; Albino dos Reis Júnior; dr. Carneiro Pacheco; engenheiro Francisco Nobre Guedes. ANTT PT/TT/EPJS/SF/001-001/0030/11571. Dara: 1934.06.09 "Imagem cedida pelo ANTT"



Fig. 6 – Um aspecto da inauguração da exposição documental do Congresso da União Nacional. PT/EPJS/SF/001-001/0029/09481. Data: 1934-05-26. "Imagem cedida pelo ANTT".



Fig. 7 - [A Exposição Documentária do Congresso da União Nacional, 26.05.1934], in ANTT, PT/TT/EPJS/SF/001-001/0029/09491.
Data: 1934-05-26. Imagem cedida pelo ANTT”.

Imagens do Álbum *Portugal 1934*

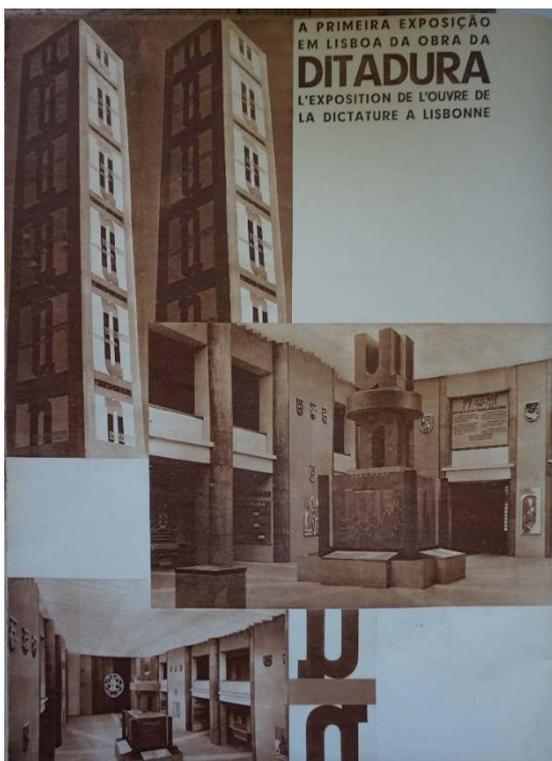


Fig. 8 – “A primeira Exposição em Lisboa da obra da Ditadura”, 1934, Álbum *Portugal 1934*.



Fig. 9 – “A rede dos Telefones do Estado Português aumentou 300% em quatro anos”, Álbum *Portugal 1934*.

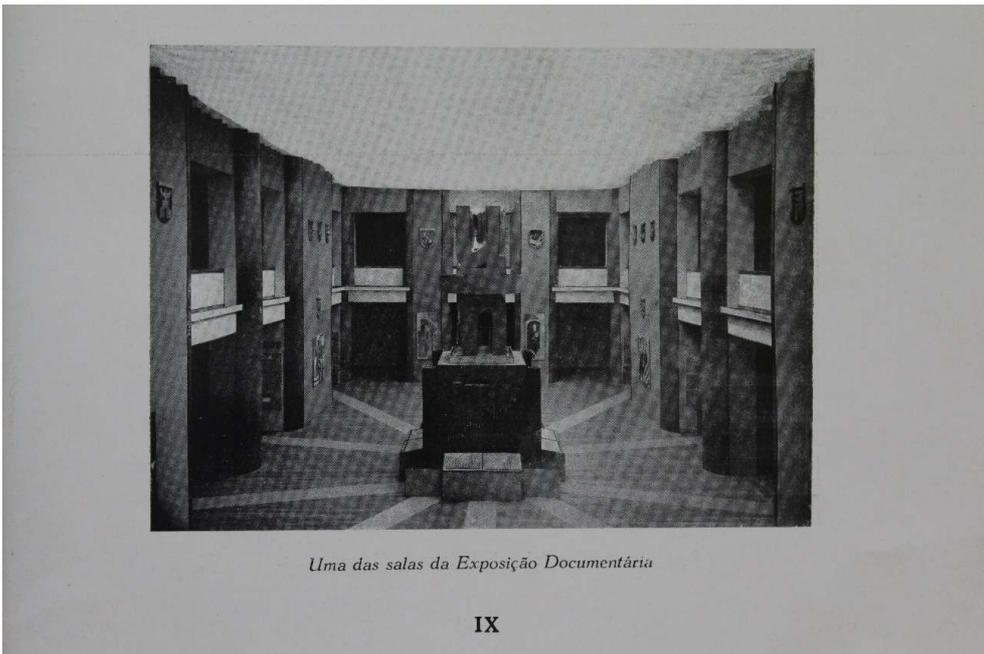


Fig. 10 - [Pormenor do Salão Central da Exposição Documentária]. Álbum *Portugal 1934*

Imagens do Catálogo do *I Congresso da União Nacional*, Lisboa, Edição da União Nacional, 1935



Fig. 11 – Exposição Documentária. Salão Central. In: Catálogo do *I Congresso da União Nacional*, Lisboa, Edição da União Nacional, 1935.



Uma das salas da Exposição Documentária

IX

Fig. 12 – Exposição Documentária. Salão Central. In: Catálogo do *I Congresso da União Nacional*, Lisboa, Edição da União Nacional, 1935.



Fig. 13 – Exposição Documentária. Aspecto de uma das salas. In: Catálogo do *I Congresso da União Nacional*, Lisboa, Edição da União Nacional, 1935.

MOSTRA DELLA RIVOLUZIONE FASCISTA (Roma, 1932)



Figure 3: Marcello Nizzoli, Dante Dini, *Mostra della rivoluzione fascista*, a wall of two rooms dedicated to 1919, Wolfsoniana (Genoa).

Fig. 14 - *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Roma, 1932, uma parede dedicada ao ano de 1919.



Fig. 15 – Sala O, de Giuseppe Terragni, Mostra *della Rivoluzione Fascista*, Roma, 1932; Cartaz de Gustave Klucis: "Vamos cumprir o plano dos Projectos" (1930)

Exemplos de imagens da *Ilustração Portuguesa* cujos acontecimentos são referidos nos jornais citados no texto



Fig. 16 - Joshua Benoliel, 1910, [Revolução Republicana de 5 de Outubro de 1910]; Revista *Occidente*. *Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, (1144) e (1145), 20.10.1910: 231.

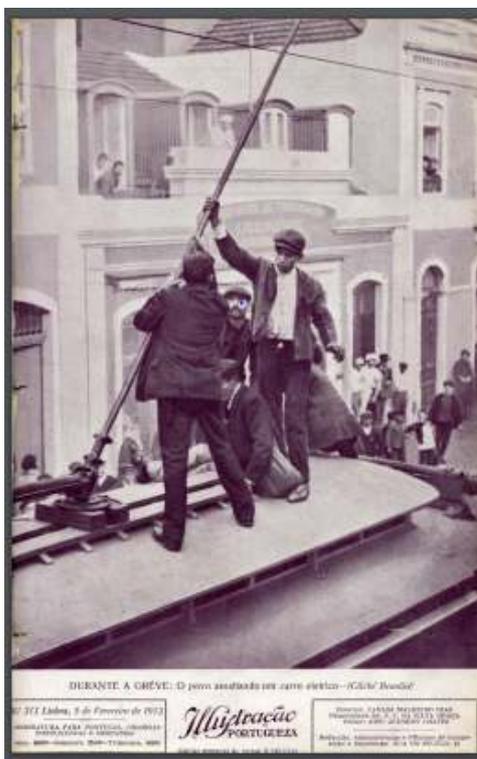


Fig. 18 - Joshua Benoiel, 1912, "O povo assaltando um carro eléctrico". Capa da *Ilustração Portuguesa*, (311), 1912.02.05



Fig. 19 - Joshua Benoiel, Janeiro de 1916, [Incêndio no depósito de fardamentos]; "Os bombeiros trabalhando no rescaldo", *Ilustração Portuguesa*, (518), 1916.01.24: 124; "Um pavoroso incêndio", *Ilustração Portuguesa*, (518), 1916.01.26: 124



Fig. 20 - Joshua Benoliel, Abril de 1916, "Pavoroso Incêndio no Arsenal da Marinha", *Ilustração Portuguesa*, (531), 1916.04.24:313, 314.

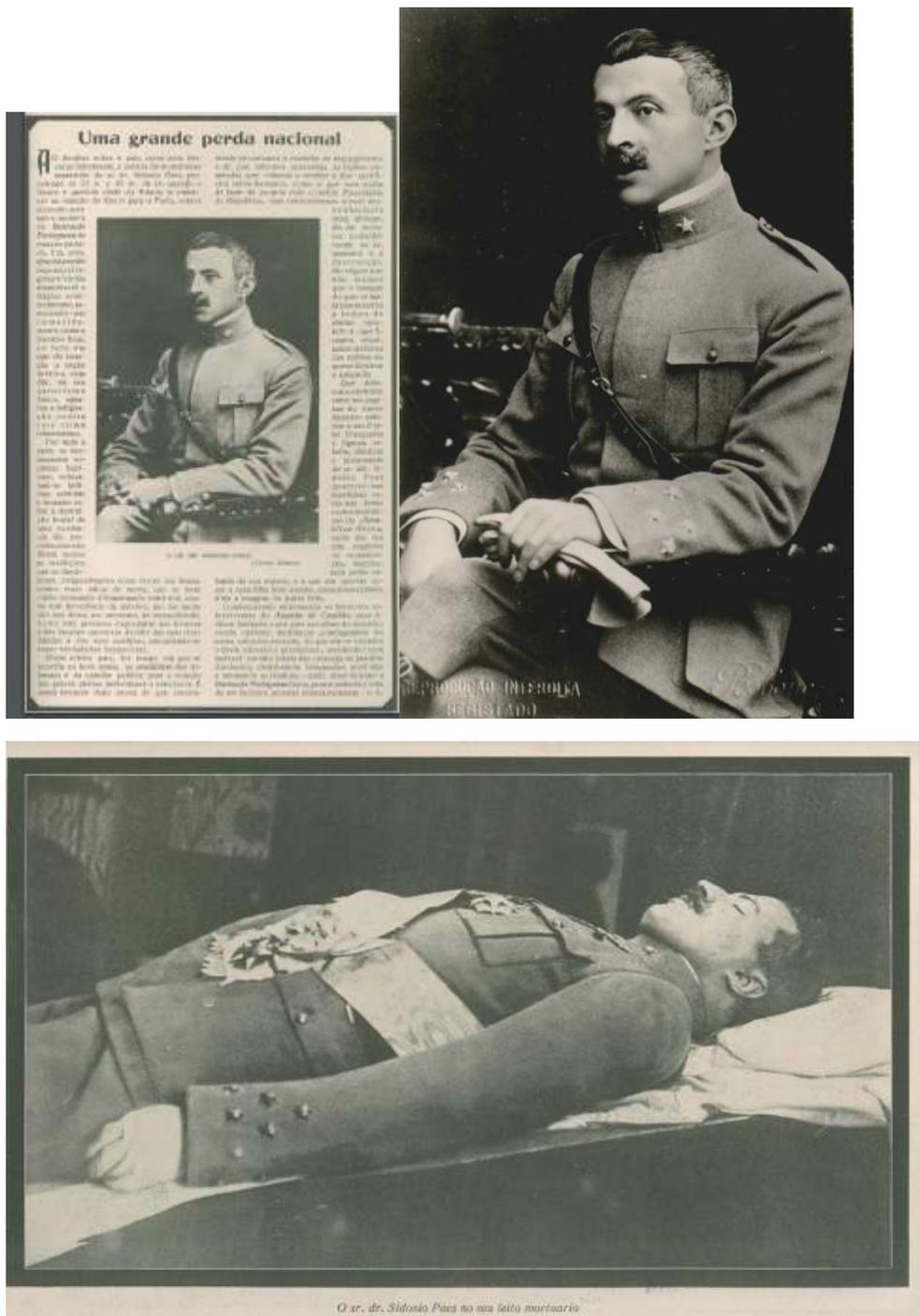


Fig. 21 - Cliché Bobone, Dezembro 1918, Retrato fotográfico no Museu da Presidência da República; Cliché Anselmo Franco, Dezembro 1918, "Uma grande perda nacional", *Ilustração Portuguesa*, (670), 1918.12.23:603.



Fig. 22 – Cliché Anselmo Franco, Dezembro 1918, “O funeral do Sr. Sidónio Pais”. *Ilustração Portuguesa*, Capa, (671), 1918.12.30.

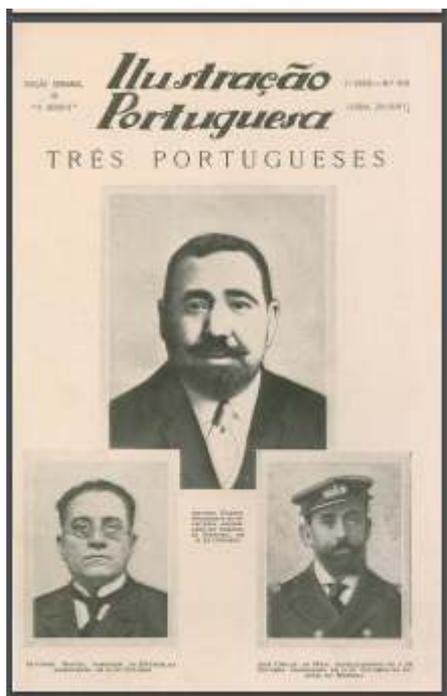


Fig. 23 - Fotografia não identificada, s/d. [Noite Sangrenta.] 1. “António Granjo, Presidente do Ministério. Assassinado no Arsenal da Marinha, em 19 de Outubro”; 2. “Machado dos Santos, fundador da República assassinado em 19 de Outubro”; 3. José Carlos da Maia, revolucionário de 5 de Outubro, assassinado em 19 de Outubro no Arsenal da Marinha; “Três Portugueses”, *Ilustração Portuguesa*, (819), 1921.10.29: 318.



Fig. 24 - Cliché Salgado, Outubro 1921 [Funeral de Machado dos Santos, fundador da República], *Ilustração Portuguesa*, (819), 1921.10.29: 318.



Fig. 25 - Clichés Garcês e Salgado, Outubro 1921 [O Funeral de António Granjo], *In Ilustração Portuguesa*, "Três Portugueses", (819), 1921.10.29: 320.



Fig. 26 - Clichés Salgado, Setembro 1923, *Ilustração Portuguesa*, "Ecos da última greve em Lisboa" (915), 1923.09.01: 282

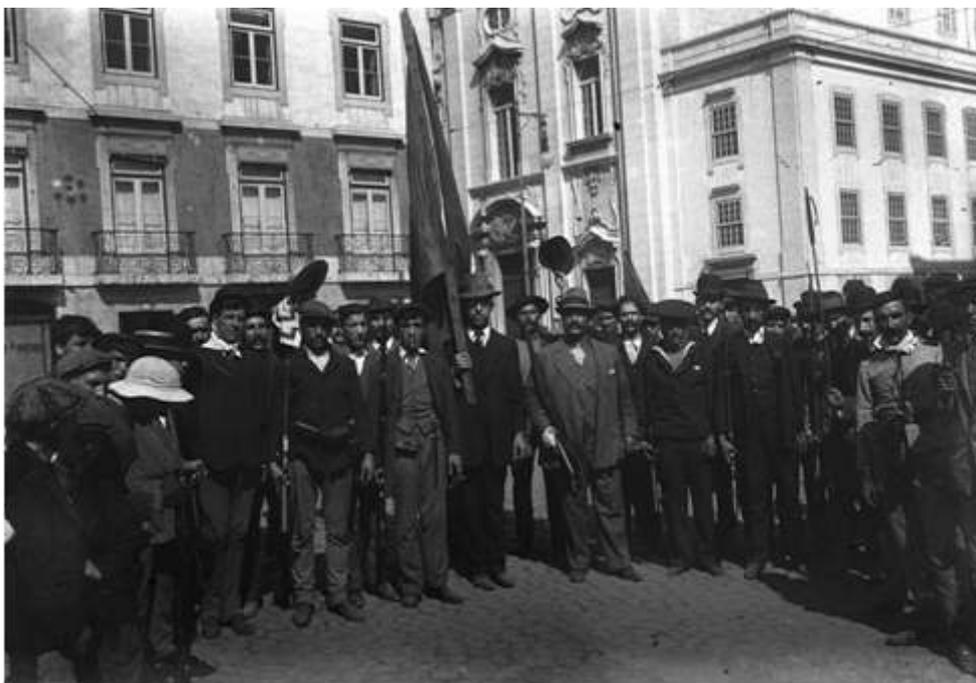


Fig. 27 - Joshua Benoliel, "A revolução Republicana, soldados e civis armados", in *Ilustração Portuguesa* (243) 17.10.1910: 500; Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico. Referência: PT/AMLSB/JBN/002699.



Fig. 28 - Joshua Benoiel, 1910 [violências contra o claro]. In Maria Helena de Freitas, Leonor Nazaré et al, *Res Pública: 1910 e 2010 Face a Face = 1910 and 2010 a Face off*, Lisboa, FCG e Comissão Nacional Para as Comemorações do Centenário da República, 2010.



Fig. 29 - Joshua Benoiel, 1910, Nota manuscrita por Benoiel no verso: "No forte de Caxias todos os jesuítas foram medidos pelo empregado do Posto antropométrico das prisões de Lisboa; tirando as medidas da orelha ao padre Gomes, Novembro 1910". Ver *Ilustração Portuguesa* (246), 1910.11.07: 220.



Fig. 30 - Joshua Benoiel, 1910, Legenda manuscrita de Benoiel no verso: " A medição do padre jesuíta Cordeiro!", Nov. 1910. ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA – FOTOGRÁFICO, nº 120 no catálogo, pág. 218. Ver *Ilustração Portuguesa*, (246), 1910. 11. 07: 221



Fig. 31 - Joshua Benoiel, 1910, [O ministro da Justiça Afonso Costa, interroga uma religiosa estrangeira que fazia parte das congregações religiosas extintas pela República]. ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA – FOTOGRÁFICO, Código de referência: PT/AMLSB/JBN/002744. Ver *Ilustração Portuguesa* (244), 24.10.1910 e também sobre o mesmo assunto o número (278), 1911, 19.06.1911.



Fig. 32- Joshua Benoliel, 1911, [Detenção de um padre]. In Vieira, Joaquim (1999), *Portugal século XX- Crónica em Imagens 1910-1920*, Lisboa, Círculo de Leitores : 65.



Fig. 33 - Joshua Benoliel, 1910, "Os Jesuítas do convento do Barro, Torres Vedras e Campolide, em Lisboa, partem para a Holanda"; In *Ilustração Portuguesa* (247), 1910.11.07: 221



Fig. 34 - Joshua Benoiel, 1910, [A revolução republicana, rombos feitos pelo regimento de artilharia de Queluz no prédio nº 157]; ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA – FOTOGRÁFICO. Referência: PT/AMLSB/JBN/001190. Ver *Ilustração Portuguesa*, 24.10.1910: 538.



Fig. 35 - Joshua Benoiel, 1910-11-14, [Greve da carris]; ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA – FOTOGRÁFICO. Referência: PT/AMLSB/JBN/001685; Ver *Ilustração Portuguesa* (248), 1910.11. 21.



Fig. 36 - Joshua Benoliel, 1911, [Greve dos padeiros. Populares enfrentando a autoridade junto a uma padaria]; ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA – FOTOGRÁFICO. Referência: PT/AMLSB/JBN/000912



Fig. 37 - Joshua Benoliel, 1911 [Greve dos Eléctricos. Forças da GNR no Rossio]. Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico.

Referência: PT/AMLSB/JBN/000912. *Ilustração Portuguesa* (329), 1912. 06.10. Ver outras fotos sobre o mesmo assunto nos seguintes números da mesma revista: (330), 1912.06.17; (331), 1912.06.24.



Fig. 38 - Joshua Benoliel, 1912 [Greve de operários, promovida pela União dos Sindicatos. Os grevistas junto da redacção d'O Século em direcção à Câmara Municipal de Lisboa]; Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico. Referência: PT/AMLSB/JBN/001479. Ver *Ilustração Portuguesa* (250), 1912. 02.05



Greve Geral

Duante o período da propaganda republicana, foram aos operários feitas as mais raras promessas, dando-lhes quasi a certeza de que após o advento do novo regime entrariam numa época de

Fig. 39 - Joshua Benoliel (?), 1912 "Greve Geral". In *Occidente. Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro* (1192), 1912.02.10, atribuída a "Mala da Europa".



Fig. 40 - Joshua Benoiel, Janeiro 1912, [A manifestação anticlerical promovida pela Associação do Registo Civil de apoio ao ministro da Justiça, António Maceira]; ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA – FOTOGRÁFICO, nº catálogo 134, p. 228.



Fig. 41 - Joshua Benoiel, 1912-05-27, [Incidentes entre populares, que se manifestavam contra os conspiradores e a Guarda Republicana]; ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA – FOTOGRÁFICO, Referência: T/AMLSB/JBN/001979.



Fig. 42 - Joshua Benoiel, 1912, [Efeitos da explosão de dinamite, vista das traseiras do prédio]. ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA – FOTOGRÁFICO, Referência: PT/AMLSB/JBN/001690; Ver *Ilustração Portuguesa* (334) 1912.07.15.



Fig. 43 - Joshua Benoiel, 1913.10.21 [Efeitos do assalto ao jornal A Nação], ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA – FOTOGRÁFICO. Referência: PT/AMLSB/JBN/001952; Ver *Ilustração Portuguesa*, "O movimento revolucionário do 21 de Outubro" (401), 1913.10.27: 469.



Fig. 44 – Foto atribuída a António Novais, [Quióscue do Bóia, no Rossio, incendiado em 1913.06.10]. ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA – FOTOGRÁFICO. Referência: PT/AMLSB/ANV/000823



Fig. 45 - Joshua Benoliel, Janeiro de 1914, [Greve dos ferroviários. Descarrilamento de comboio à saída do túnel de Xabregas], ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA – FOTOGRÁFICO. Referência: PT/AMLSB/EFC/000081; Ver *Ilustração Portuguesa*, (413), 1914.01.19 e outras fotos sobre o mesmo assunto nos seguintes números da mesma revista: (414), 1914.01.24; (415), 1914.02.02; (419), 1914.03.02; (420), 1914.03.09.



Fig. 46 - Joshua Benoliel, 1914 [Café A Brasileira do Rossio com os vidros furados por balas]. ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA – FOTOGRÁFICO. Referência: PT/AMLSB/JBN/001141. Ver *Ilustração Portuguesa*, (413), 1914.01.19 e outras fotos sobre o mesmo assunto nos seguintes números da mesma revista: (414), 1914.01.24; (415), 1914.02.02; (419), 1914. 03.02.



Fig. 47 - Joshua Benoliel, Maio de 1915 [Manifestação de Marinheiros. Homenagem aos camaradas mortos na revolução de 14 de Maio]. ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA – FOTOGRÁFICO. Referência: PT/AMLSB/JBN/001491.



Fig. 48 - Joshua Benoliel, 1917 [A Revolução de Sidónio Pais, o acampamento no terrenos da rotunda junto ao Parque Eduardo VII]. ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA – FOTOGRÁFICO. Referência: PT/AMLSB/JBN/001721. Ver *Ilustração Portuguesa*, (617), 1917. 12. 17, p.483.



Fig. 49 - Anselmo Franco, Dezembro de 1917 [Revolução de Sidónio Pais]. ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA – FOTOGRÁFICO. Referência: PT/AMLSB/JBN/000035. Ver *Ilustração Portuguesa* (617) 1917.12.17: 483.



Fig. 50 - Anselmo Franco, 1918 [Proclamação de Sidónio Pais], ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA – FOTOGRÁFICO. Referência: PT/AMLSB/JBN/000038. PORTUGAL.



Fig. 51 – Um exemplo da propaganda na imprensa: o *Diário da Manhã*, 2 de Junho de 1934

NOTAS

1. A singularidade deste conceito, tal como Horacio Fernández defende, reside no modo como se produz e como é, consequentemente, recepcionada a fotografia impressa de massas. Nos anos 30, o leitor destas imagens em periódicos, revistas ou livros fotográficos – ou seu intérprete – deixa de poder olhá-las como elementos autónomos ou obras individuais do fotógrafo, para as considerar, no *médium* onde foram publicadas, como um resultado colectivo que implica, além do fotógrafo, também o editor, o desenhador e o pintor e/ou o retocador, bem como o gráfico.
2. A *Ilustração Portuguesa* foi lançada pelo jornal *O Século*, em Novembro de 1903, e foi sendo publicada até 1993. A partir de 1931, verifica-se apenas a edição de um ou dois números por ano, com poucas páginas.
3. O *Notícias Ilustrado* não foi a primeira revista a publicar montagens e fotomontagens. Por exemplo, uma outra revista – a *Ilustração* –, editada pela livraria Bertrand, Lda. (1926-1975), publicou entre o n.º 136 (15 de Agosto de 1931) e o n.º 139 (1 de Outubro de 1931) inúmeras montagens e fotomontagens. Tal como acontecera nos anos 20 com a *Ilustração Portuguesa*, a direcção de António Ferro imprimiu, durante esses escassos números, alterações nos conteúdos da revista.
4. No Arquivo Nacional da Torre do Tombo, foi possível ver cerca de 500 entradas catalogadas no arquivo fotográfico d'*O Século*, em 10349 documentos fotográficos da série 'Joshua Benoliel'. De sublinhar que o arquivo deste fotógrafo se encontra espalhado por várias instituições.
5. Encontrámos também *clichés* nas revistas *Mala da Europa* e *Occidente*, onde Benoliel foi colaborador.
6. Entre outros, os seguintes catálogos: Teresa Parra da Silva (compil.) (1989); de Emília Tavares (2005); o de Joaquim Vieira (1999).
7. Nomeadamente no Arquivo do SPN/SNI, Caixa 735, Dossier 22.
8. O *Arquivo Gráfico da Vida Portuguesa 1903-1918*, publicado por Rocha Martins, reúne postumamente trabalhos da colecção do fotógrafo. Porém, o título não corresponde ao período que vai de 1903 a 1907, pois dos doze fascículos programados apenas se editaram 6.
9. Agradecemos a Annarita Gori a gentileza de nos ter dado a ler o seu texto no prelo *Una dittatura in mostra. Propaganda, rappresentazione e pedagogia nazionale nell' esposizioni del 1934 e 1936 di Lisbona*, onde analisa, do ponto de vista histórico, a “gestão da propaganda salazarista” na Exposição Documentária, de 1934, e na Exposição Comemorativa do Ano X da Revolução Nacional, em 1936.
10. A Exposição Documentária decorre num momento em que se multiplicam exposições com fins propagandísticos em diversas áreas, como: a Exposição de Fotografia Alemã; a Exposição de Documentários e Trabalhos Regionais; o Documentário Gráfico e Estatístico (Palácio de Exposições, Parque Eduardo VII); a Exposição Colecção de Fotografias dos Trabalhos Regionais; a Exposição Quadros de Recorte Modernista... Perspectiva Horrível da Marcha do Ódio na Rússia ou a Exposição de Lances Femininos; a Exposição da Juventude Católica Feminina; a Exposição Camoniana, nos Paços do Concelho de Lisboa; a Exposição de Arte Francesa, na Sociedade Nacional de Belas Artes; a Exposição Triunfal do Desporto, na sede do Automóvel Clube de Portugal; e a Exposição Colonial do Porto.
11. Um dos organizadores enumeraria, entre os impedimentos que a atrasaram: a decisão de fazer o Congresso da União Nacional dois meses antes; o Congresso das Juventude Católica Feminina; a “falta de artistas contratados para a exposição colonial”; e a preparação para as Festas da Cidade de Lisboa, iniciadas nesse ano (*Diário da Manhã*, 25.05.1934).
12. O Congresso dividia-se em quatro grandes secções ou temas, cujas teses finais seriam publicadas: Política geral e vida interna da União Nacional; Administração pública; Educação nacional e acção social; e Documentação.

13. Alguns meses antes, em Outubro de 1933, teve lugar a primeira exposição nacional-socialista na Alemanha, *Die Kamera*.
14. Antes desta exposição, El Lissitzky já tinha realizado importantes exposições na Alemanha e nelas desenvolvera características arquitecturais com elementos móveis nas paredes e o envolvimento dos visitantes numa experiência opticamente dinâmica, nomeadamente a 'Sala Proun', na Galeria *Grosse Kunstausstellung* (Exposição da Grande Arte), em Berlim, em 1923 (Pohlmann, 1999).
15. Projecto dos arquitectos Carlos Rebelo de Andrade (1887-1971) e Guilherme Rebelo de Andrade (1891-1969), para a Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922. Foi reconstruído entre 1929 e 1931 e re-inaugurado em 1932, por ocasião da Exposição Industrial Portuguesa.
16. Na Exposição Documentária de 1934, optou-se por esta solução. Na Exposição Comemorativa do Ano X de 1936 da Revolução Nacional, também realizada no Parque Eduardo VII, a solução adoptada pelo arquitecto Paulino Montês foi a de esconder a fachada joanina, através de uma solução semelhante à da exposição italiana de 1932, mas de feição mais modesta (França, 2010).
17. O caso dos painéis gráficos e do discurso visual ideológico neles contido requer só por si um outro estudo atento que aqui não cabe. Por essa razão, a análise que aqui apresentamos é sucinta, tentando integrar a montagem fotográfica das salas da responsabilidade de António Ferro no contexto de toda a exposição.
18. Tomamos esta afirmação do jornalista como um indicador ideológico.
19. *Plastica murale*, expressão utilizada pelos Futuristas, designava as inovações do espaço expositivo onde uma concepção tridimensional e de projecção multimédia tornava as paredes 'plásticas' e dinâmicas. Através do uso de numerosos materiais e técnicas, esta oferecia inúmeras possibilidades (Stone, 1993).
20. Ver Nota 32.
21. E também a Companhia Radio Marconi, a Companhia de Gaz e Electricidade e instituições como as comissões de turismo, as juntas de freguesia e, depois de 1933, o Secretariado da Propaganda Nacional.
22. E também Jorge Barradas, Stuart de Carvalhais e Tom, assim como Cunha Barros e Francisco Valença.
23. Esse cartaz de Carlos Botelho aparece no artigo de Armando Ferreira, "Sua Excelência o Cartaz" (*Civilização*, Julho: 1932), onde o autor cita a figura de El Lissitzky, mencionando a originalidade da utilização da fotografia e da tipografia e de outros elementos gráficos vistos na participação soviética nas exposições de Colónia e Dresden. O interior desta exposição aparece reproduzido neste artigo, sendo talvez a primeira referência em Portugal ao trabalho dos soviéticos. Também se menciona o alemão Jan Tschichold como um dos grandes nomes do *design* alemão. Como assinala Ana Barros Quintas, tudo indica que Armando Ferreira conhecia o movimento da Nova Tipografia (Quintas, 2015: 196, n628).
24. De sublinhar que, nesse mesmo ano de 1934, foi publicado o álbum de luxo *Portugal 1934*, da responsabilidade de Leitão de Barros, destinado à propaganda de Portugal no exterior, onde foi largamente utilizada a fotomontagem de inspiração soviética. Contrariamente a esta publicação, na Exposição Documentária, trata-se de uma premeditada não utilização da fotomontagem em contexto interno, de acordo com as exigências conservadoras de Salazar. Além desta limitação, podemos dizer que também os processos de fotomontagem nas revistas de massas eram titubeantes e bastante devedores da pintura. Numa entrevista à revista *Objectiva* (Ano III, n.º 25, Julho de 1941), o fotógrafo Mário Novais conta como se processava todo o trabalho de fotomontagem onde os pintores retocadores tinham um papel activo.
25. A propósito das fotografias de Benoliel, a colecção da Assembleia da República foi objecto de um catálogo em 1989. Na altura, sublinhou-se a importância do documento fotográfico para efeitos de reconstituição e interpretação históricas. Ao escrever sobre as fotografias da série dessa colecção, Manuel Villaverde Cabral, deu-se conta da "função legitimadora (...) como

eminentemente ocultadora” dessas fotografias. A sua sequência e encadeamento transmitem uma falsa aparência de ordem, “imagens onde em vão, se procurará qualquer coisa de subversivo pois magnificam os oradores de chapéu-de-coco e apenas mostram a audiência de costas voltadas para nós...”. Nesta ordem de ideias, afirma que essas fotografias publicadas do parlamentarismo português da I República, “sem propriamente falsificarem a realidade”, nem por isso deixam de criar uma espécie de ficção, que só a vastíssima documentação da época permite corrigir. É que elas apresentaram uma banalização arditamente exaltadora do poder, quando o período é “o da agonia e estertor do antigo parlamentarismo português” (Cabral, 1989: 7, 8). As imagens de que falamos no nosso texto apresentam uma visão oposta – a de caos –, não deixando de construir uma outra ficção para caucionar o real.

26. As questões relacionadas com a factografia são bastante complexas, dados os debates e as posições dos artistas construtivistas e fotomontadores produtivistas e o contexto em que tais debates ocorreram dos anos 20 aos anos 30. De modo sintético, afluamos unicamente a sua designação na sua homologia e relação com ‘documental’ e ‘propaganda’.

27. Para Sergei Tretiakov, a mais importante figura no debate do movimento produtivista, a ‘operatividade’ praxeológica da realidade não se devia reflectir no trabalho realizado, mas transformar activamente essa mesma realidade. O objectivismo de um documentário indiferente não tinha lugar nas práticas dos factógrafos soviéticos (Fore, 2006: 3, 4).

28. Agradeço a Javier Ortiz Echagüe a chamada de atenção para este aspecto, sublinhado por Marguerita Tupitsyn (*The soviet photograph*, 1996), segundo a qual, na obra de Rodchenko e de El Lissitzk, a ‘mitografia’ constitui um modelo intermédio entre a factografia e o realismo socialista, expresso por exemplo na revista *URSS em Construção*.

29. Ideia que atravessa os críticos e fotógrafos pioneiros do século XIX, como Oliver Windell Holmes ou Francis Hey; ou do século XX, como Lewis Hine ou André Malraux, com o seu “museu imaginário”; bem como os soviéticos dos anos 20 e 30 do século passado (Ribalta, 2008: 14).

30. Essa dupla possibilidade documental e simbólica, que permite que as imagens fotográficas possam servir usos propagandísticos ideologicamente opostos, é discutida, por exemplo, com muita propriedade, por Javier Ortiz Echagüe, a propósito da Guerra Civil de Espanha em *Esto no es Guernica... Fotografía y propaganda de la destrucción de Gernika en la prensa durante la Guerra Civil española*. Ver a bibliografía citada.

RESUMOS

Este artigo discute os usos e funções da fotografia impressa de massas no contexto do espaço discursivo público da Exposição Documentária de 1934, inaugurada no Palácio de Exposições do Parque Eduardo VII, durante o I Congresso da União Nacional, na Sociedade de Geografia. Apresentam-se os antecedentes e o contexto histórico do regime autoritário português em que a exposição ocorreu, discutindo-se as práticas expositivas nela desenvolvidas, tendo em conta o modelo propagandístico invocado que a inspirou, a *Mostra della Rivoluzione Fascista*, de Roma, em 1932. No final do artigo, discute-se e analisa-se a exposição como ‘documentário’, propaganda e ‘factografia’, problematizando-se a impossibilidade de aplicar à mostra portuguesa este último conceito. A primeira secção, sob a responsabilidade de António Ferro apresentava os antecedentes do movimento militar do 28 de Maio de 1926, enquanto a segunda exibia a obra da ditadura e do seu chefe depois do golpe militar. O êxito da exposição deveu-se em grande parte ao modo como António Ferro e a sua equipa reutilizaram e recontextualizaram a fotografia do

período republicano anterior a 1926, recorrendo para isso ao arquivo da revista *Ilustração Portuguesa*. Igualmente importante foi a decoração das salas e dos andares do pavilhão, onde se apresentava em contraponto a obra da ditadura e do seu chefe, entre o passado e o presente, o caos e a ordem.

This article discusses the uses and functions of mass printed photography in the context of the discursive public space exhibition of 1934 “Documentary Exhibition”, which took place in Lisbon during the 1st Congress of the National Union single party. The background and the history of the Portuguese authoritarian regime presiding over this Exhibition are addressed, as well as the exhibitions practices used, while taking into account the propaganda model that inspired it, namely the *Mostra della Rivoluzione Fascista* (Rome, 1932). Finally, we discuss and analyze the exhibition as ‘documentary’, propaganda and ‘factography’, questioning the possibility of applying the latter concept to the portuguese exhibition. The first section, under the responsibility of António Ferro, presented the political background of the military movement of May 28, 1926, while the second one showed the accomplishments of the dictatorship and its leader after the military coup. The success of the exhibition was mainly due to the way Ferro and his team re-used and re-contextualized the printed photography of the republican period prior to 1926, using for that purpose the archive of the magazine *Ilustração Portuguesa*. Equally important was the decoration of the show-rooms of the pavilion where the dictatorship’s accomplishments were presented as a counterpoint between the past and the present, chaos and order.

ÍNDICE

Keywords: exhibition, 1934, Portugal, documentary photography, printed photography, propaganda

Palavras-chave: exposição, Portugal, 1934, fotografia impressa, fotografia documental, propaganda

AUTORES

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@fcsh.unl.pt

JOÃO PARREIRA

Departamento de História da Arte,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, FCSH,
Universidade Nova de Lisboa
jooparreira@artstation.pt