

Filomena Serra
Paula André
Sofia Leal Rodrigues

Projectos editoriais e propaganda. Imagens e contra-imagens no Estado Novo

O livro *Projectos Editoriais e Propaganda. Imagens e Contra-Imagens no Estado Novo* é o resultado de um encontro científico realizado no âmbito das actividades de um projecto de investigação financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.¹ Nele estão reunidos alguns dos trabalhos apresentados onde se discutem exemplos de projectos editoriais nas suas várias vertentes conceptuais e gráficas, bem como enquanto objectos de mediação no campo cultural entre os seus autores, fotógrafos, *designers* e público. O período abrangido estende-se entre 1934 e princípios dos anos 70, pelo que os projectos editoriais aqui analisados se integram tanto na propaganda visual do regime como naquilo a que chamámos «contradiscursos e contra-imagens», termos que indicam a oposição ao regime.

Falamos em «projecto editorial», e não em «livro», porque pensamos que o primeiro termo é mais inclusivo e que, desse modo, pode incluir diversos registos artísticos, procedimentos técnicos, diferentes suportes e novas formas de editar, publicar e circular no mercado, amplificando a ideia de livro, enquanto forma autónoma. Existe na língua inglesa uma vasta terminologia e debate neste campo, desde os anos 60 e 70 do século passado, tendo-se vulgarizado o termo no vocabulário gráfico e artístico para designar tanto projectos editoriais impressos como digitais. Estes podem testemunhar a realização de um acontecimento efémero, como um *happening*, uma *performance*,

¹ Projecto FCT – *Fotografia Impressa. Imagem e Propaganda em Portugal (1934-1974)* (PTDC/CPC-HAT/4533/2014).

uma instalação ou uma exposição, para os quais os curadores exploram hoje em dia novos temas através dos textos e conferências associados (Wells 2012, 141-142).

Um projecto editorial pode incluir, assim, não só o processo de intenções, como também o carácter processual da obra e a sua materialização sob diversas formas, podendo dar lugar a uma «arte impressa» (Maderuelo 2018). Trata-se de um processo transmediático onde textos e imagens reencarnam noutras plataformas comunicacionais (Medeiros 2018, 29 e 30). É, pois, o resultado final de um processo de criação e de uma montagem que envolve uma conceptualização e um desenvolvimento de procedimentos tanto de estratégias clássicas de edição e publicação como de novos pontos de partida e de exploração fotográficos, *skills*, métodos, recursos e até de relações sócio-profissionais. No cerne desta nova percepção situa-se a montagem, que já se afirmou ser o princípio estrutural da modernidade e mesmo a sua «forma simbólica» (Baltzer e Stierli 2016, 4). Desde inícios do século xx, esse princípio da montagem tornou-se fundamental para o cinema e para todas as artes, incluindo o *design* gráfico, a arquitectura e a fotografia, tal como Nanni Baltzer e Martino Stierli mostram no seu livro *Before Publication. Montage in Art, Architecture and Book Design* (2016).

No âmbito da temática do projecto FCT, em que este livro se enquadra, concentrámos a nossa atenção sobre as edições do SPN/SNI, uma das vertentes de propaganda política daquele órgão, em que a fotografia pública impressa (Fernández 2000; Serra 2017) se destaca. Essas publicações, enquanto projectos editoriais, são preciosas fontes de informação e objectos de estudo sobre a imagética nacionalista do período na sua vertente de «espaço social complexo» (Medeiros 2009, 131-146).

Com efeito, os diferentes suportes de publicação (revistas, álbuns, catálogos, livros e fotolivros), muitos deles decorrentes de exposições, acabaram por se desenvolver como dispositivos visuais híbridos cujas retóricas e estratégias visuais assumem, simultaneamente, uma dimensão de propaganda e de arte.

Por exemplo, toda a produção documental da Exposição do Mundo Português (1940) é um enorme projecto editorial constituído por inúmeros catálogos, folhetos, mapas e desdobráveis, alguns dos quais constituem ensaios fotográficos que elaboram uma realidade montada do universo estético reconhecível da «Política do Espírito».

Um outro exemplo é o da exposição Quinze Anos de Obras Públicas 1932-1947 (1948), que originou centenas de suportes gráficos e visuais. Se um livro, um fotolivro ou um catálogo podem ser um projecto editorial, por maioria de razão o será uma revista, uma colecção ou a produção editorial de uma grande exposição. Uma revista, como a *Panorama*, que se estende por quatro séries num tempo longo, entre 1941 e 1973, é um projecto editorial de longa duração, tal como a revista *Almanaque* ou os *Cadernos de Poesia Experimental*, neste livro abordados.

Entre 1934 e 1947, por via do *Catálogo Geral das Edições SNI, 1933-1948* (Lisboa, Edições SNI, 1948), ficamos a saber que foram publicados 1355 títulos, desde a política à história, mas também aos monumentos, às obras públicas, às artes e à etnografia. Sem contar, como ali é mencionado, com as dezenas de cartazes, convites, prospectos, folhetos, programas e catálogos, «num total de cerca de 9 milhões de exemplares, alguns com mais de 500 páginas, totalizando 516 toneladas de peso». Mas será, face a estes números, que se pode falar, como ali se afirma, de uma «revolução nas artes gráficas» ou de uma indústria editorial, quando a maioria destas publicações não visava nem a venda nem o lucro?

Certamente nem uma coisa nem outra. Com tais números Ferro cumpriu o estipulado nas suas competências de «fomentar a edição de publicações» que se destinavam «a fazer conhecer a actividade do Estado e da nação portuguesa». É certo que foram criadas obras de arte gráfica, projectos editoriais significativos, mas, como Nuno Medeiros e outros textos aqui publicados demonstram, a acção do SPN/SNI ficou-se por uma acção propagandística à qual faltou uma visão editorial «agregadora e congruente». Tal diagnóstico, como Ferro reconheceu (Ferro 1948), torna-se mais nítido quando a ditadura estabelece e opta por uma lógica repressiva, desenvolvendo dispositivos normativos de controlo e vigilância e mesmo de confisco e prisão de editores e livreiros.

Como o autor assinala, o SPN e depois o SNI encontraram-se numa encruzilhada entre a propaganda e a política cultural, para a qual a actuação de Ferro não conseguiu cooptar os escritores (para a edição) e os livreiros (para a divulgação). Ferro não teve sobre estes igual controlo simbólico como aquele que teve com os artistas plásticos e gráficos, arquitectos e fotógrafos, com os quais se comprometeu.

tera e com os quais formaria equipas de trabalho. Ferro, mesmo antes de assumir o cargo de SPN, tivera um papel fundamental junto de Salazar para este inscrever uma verba no orçamento de 1933-1934 que visava uma série de medidas de apoio aos artistas.² A ideia de o Estado empregar os artistas, pedido que fazia parte das propostas da Comissão de Defesa do Trabalho dos Artistas, formada em 1933 (Teixeira 1967),³ iria transformá-los, salvo raras excepções, em artistas decoradores e funcionários do Estado.

O dispositivo montado para as artes plásticas atravessaria assim praticamente incólume a cena portuguesa até ao pós-guerra, tendo o SPN/SNI apoiado, para além dos prémios e salões de arte moderna, as solicitações para exposições de inúmeros artistas plásticos e fotógrafos nacionais e estrangeiros, através da cedência da sua própria galeria de exposições, da realização de catálogos e convites. Na verdade, foi dos escritores que surgiu em primeiro lugar a contestação, em virtude da censura, com a petição de Janeiro de 1935.⁴ Logo no mês seguinte, aquando da entrega dos prémios literários do SPN, Ferro foi particularmente violento e não se coibiu de anunciar veladamente que não toleraria desvios por parte dos escritores — e não tolerou.⁵

² Elevou-se a dotação do Museu de Arte Contemporânea, destinaram-se verbas para a decoração dos edifícios públicos, construídos ou a construir, criaram-se pensões no estrangeiro e chamaram-se os pintores a completar a galeria de retratos no Palácio de Belém (V. Acciaiuoli 2013, 118).

³ Com a formação na SNBA de uma Comissão de Defesa do Trabalho dos Artistas e com a campanha no *Diário da Manhã*, sob a forma de uma «cruzada do trabalho nacional», fez-se um apelo público a favor dos artistas e um grande inquérito que incluiu na estratégia dessa acção não só os artistas plásticos, mas também alguns escritores, dramaturgos, músicos e arquitectos [v. *Diário da Manhã* (Janeiro e Abril de 1933 e o de 20.04.1933); v. também Acciaiuoli (2013, 111-115)].

⁴ Sucede que a violência do seu discurso não era accidental. Em 31 de Janeiro de 1935, duzentos intelectuais e artistas exigiram ao poder político o fim da censura e fizeram uma petição assinada, talvez, segundo José Barreto, o primeiro documento colectivo do género que apareceu sob o Estado Novo. Como os jornais não pudessem divulgar a petição, ainda assim o *Diário de Lisboa* (1 de Fevereiro de 1935) dá conta do almoço de confraternização que reunira cem jornalistas, professores e homens de letras. Ferro organizou, logo em 24 de Fevereiro, depois da festa dos prémios literários, um encontro de «intelectuais nacionalistas», «com o objectivo expresso de negar aos duzentos a legitimidade para exigirem o fim da censura» (Barreto, 2010, 22).

⁵ Naquele mesmo ano, ao abrigo de nova legislação repressiva, foram expulsos dos seus empregos públicos dezenas de intelectuais e professores (Barreto 2010, 22).

Aquilo que decerto não teve consequências foi o documento que, com a data de 30 de Junho de 1934, António Ferro – denominando-se director, editor e proprietário – fez imprimir. Trata-se de dois anteprimeiros números de dois periódicos: um intitulava-se *Espírito*, uma revista de cultura, e o segundo, *Bandarra*, dizia-se um semanário literário. Cada um deles é composto por quatro páginas exactamente iguais na forma e no conteúdo, dedicadas à análise do estado das artes gráficas, do fabrico e do «mau aspecto do papel», da indústria gráfica e do livro em Portugal. Não sabemos se Ferro estava a fazer a propaganda da sua propaganda nesta espécie de manifesto programático. O certo é que, por essa altura, ele já era o responsável pela política cultural do Estado Novo. Sem continuação, o projecto editorial da *Espírito* seria abandonado a favor do jornal *Bandarra*, cujo primeiro número sairia em Março de 1935. No último número deste periódico, em Janeiro de 1936, ainda se anunciava a saída da revista mensal *Espírito*, mas tal nunca veio a acontecer.

Ferro apontava nessas páginas, à semelhança de outras vozes críticas (v. texto de Sofia Leal Rodrigues), a «pobreza e decadência» do livro, o «mau gosto» e os «hediondos desenhos», vulgarmente chamados «fantasia», explorados por «artistas compositores» sem uma escola. São considerações surpreendentes, pela sua posição de responsável do SPN, ao invocar no final «os actuais poderes públicos» do Estado Novo a fim de alterarem essa situação e apresentando um programa em dez pontos como solução para a «tormentosa crise». Tais medidas assentavam na criação de uma indústria gráfica portuguesa que, com um forte protecção, regulamentasse o sector e eliminasse a concorrência através de um grémio corporativo e outras medidas de protecção às artes gráficas, à publicidade, à criação de uma «escola profissional gráfica», aos editores e à indústria papelreira (*Espírito* e *Bandarra*, 1934).

Cerca de um ano depois sai *Portugal 1934*, que Ferro incluía desde o início do SPN/SNI no seu plano de acção como uma das suas primeiras prioridades, conforme entrevista ao *Diário de Lisboa* de 11 de Outubro de 1933. Enquanto objecto visual e artístico, trata-se de um fotolivre, modelo dos anos 30, de grandes dimensões e com composições fotográficas monumentais, com sequências manipuladas de números e dados e no qual Leitão de Barros teve a orientação artística e gráfica. Os autores das fotografias, citados no álbum, são,

na sua maioria, fotorrepórteres provenientes d'O *Notícias Ilustrado*, tal como muitas das imagens. Gerry Badger coloca *Portugal 1934* ao lado de *Italia Imperiale* (1937), por ambos se situarem no extremo oposto do regime comunista, mas serem «os livros mais absolutos de propaganda» de regimes fascistas que seguem o modelo soviético, apesar dos sentimentos de aversão contra o sistema comunista (Badger [2017], s.p.). Este tipo de livros constituiu então uma enorme experiência visual e uma nova forma de percepção que indicava como o modernismo se reformulava (Heiting 2015, 7 e 8) da arte pela arte em favor da propaganda.

O fotolivro que se lhe seguiu, *Portugal 1940*, álbum «panorâmico» da Exposição do Mundo Português, onde quase todos os arquitectos e artistas-decoradores modernos (e académicos) trabalharam, também com direcção de Leitão de Barros, é uma monumental montagem documental e fotográfica, com muitas imagens provenientes d'O *Século Ilustrado*. As composições são, por vezes, fantasmagóricas; os homens transformam-se em esculturas de pedra, num modo de contar o passado que o mitifica e eterniza, amalgamando-o com o presente. Tal como *Portugal 1934*, ambos os projectos editoriais são momentos altos do discurso visual de propaganda. Os dois são projectos gráficos e fotográficos assinaláveis, documentos «exuberantes» (Sena 1998, 254), mas pontuais, que se podem integrar dentro da «arte impressa», como o são também os álbuns das viagens presidenciais de 1938, com um elevado padrão gráfico e artístico.

São testemunhos propagandísticos de acontecimentos oficiais, objectos de luxo do poder, que pretendem convencer os destinatários – diplomatas e elites – de como Portugal mudara. São diferentes dos projectos editoriais das colecções de promoção doutrinária e de divulgação ideológica, até para crianças, cujo grafismo utilitário e qualidade variava e é, na sua maioria, discutível, mas que serão talvez a maior expressão da actividade do SPN (Acciaiuoli 2013, 315).

Tratava-se de livrinhos que transmitiam informações de forma simples e eficaz, sem preocupações artísticas. No arquivo do SPN encontram-se informações sobre o modo como se ponderava oferecer estas colecções às populações, recomendando-se que fossem «escritas em linguagem acessível a pessoas cujo grau de instrução é medíocre, e por vezes quase nulo», pois a experiência tem demonstrado que a eficiência da actuação está directamente ligada à forma de exposição,

havendo imagens simples, histórias risonhas, comparações muito terra-a-terra, que impressionam profundamente a gente simples» (Quintas 2014, 534-535).

São exemplos disso, entre outros, as publicações dedicadas à política (doutrina e acção), à cultura popular e ao turismo, colecções como «Realizações do Estado Novo» e «Pensamento de Salazar», à «Pátria», «Grandes Portugueses» e «Grandes Portuguesas», «Cadernos da Revolução Nacional», «Atlântico», «Idearum», «Cadernos do Resurgimento Nacional», «Cadernos do Povo» ou «Política do Espírito». Criou-se então uma imagem gráfica nas edições do SPN/SNI, marcada por uma estética que as identifica (Accaiuoli 2013, 316), continuamente repetida, cuja responsabilidade recaiu no poeta e jornalista Augusto Ferreira Gomes (1892-1953), amigo de Fernando Pessoa, falecido em 1935, colaborador de Ferro, o «realizador gráfico» que orientou a maioria dessas edições até princípios dos anos 50, numa altura em que a «Política do Espírito» já tinha «envelhecido», como Ferro se dava conta no discurso da exposição *Catorze Anos da Política do Espírito* (Ferro 1948).

Se era dada à palavra a primazia do discurso propagandístico, a imagem fotográfica ganharia a pouco e pouco maior estatuto e visibilidade, sobretudo a partir de 1937, quando é criado o Salão Internacional de Arte Fotográfica, lançado pelo Grémio Português de Fotografia e pelo aparecimento de duas revistas: a *Objectiva* (1937-1945) e a *Foto-revista* (1937-1939). A imagem fotográfica foi reconhecida como determinante para documentar representações internacionais, como as exposições de Paris (1937), de Nova Iorque e de São Francisco (1939), ou registar iniciativas similares, como aquela que mostrou o trabalho dos fotógrafos durante a Exposição do Mundo Português na Sociedade Nacional de Belas-Artes (Accaiuoli 2013, 165). Estas exposições eram verdadeiros laboratórios gráficos, colocando à prova a capacidade dos artistas, mas tais experiências não foram suficientes.

É dentro deste quadro que o livro de fotografia, enquanto projecto editorial, iria adquirindo uma linguagem mais autónoma, no qual a imagem não é só mera ilustração do texto, mas em que o texto e a imagem fotográfica se tornam discursos paralelos e complementares, ilustrando um Portugal imóvel, arreigado às tradições, um Portugal encenado e teatralizado através de retratos, paisagens, monumentos e da proclamada «autenticidade» da vida rural, que recupera o folclore

e a etnografia, num naturalismo actualizado e na tentativa paradoxal de ligar a «pureza» de uma arte popular à arte moderna. É também na condição de documento fotográfico que se organizam inventários artísticos sistematizados, se fazem levantamentos etnográficos dos usos e costumes, se recolhe o folclore ou se desvenda a vida social do «outro», das comunidades africanas, dos domínios coloniais.

A esta via «culturalista» de um quotidiano cinematografado a propaganda política acrescentou em grande número imagens fotográficas impressas de realizações materiais, como foi o caso das grandes obras públicas, que, até à morte de Duarte Pacheco, em 1943, se enquadravam numa via pretensamente «progressista», mais ou menos cosmopolita, de ilustrar com imagens publicações para consumo interno.

Não cabe neste curto ensaio falar de toda a problemática e complexidade destas edições oficiais enquanto projectos editoriais onde, desde os anos 30, ganhou estatuto a fotografia impressa de propaganda. Tal como na fotografia autoral, amadora, exibida em salões e concursos, o contexto onde foram moldados é o de um ambiente sem sobressaltos. Emília Tavares já assinalou a continuidade destas práticas fotográficas do século XIX, mas com novos enunciados e com a emergência de dissonâncias estéticas, assim como a hibridação de referências, cujas tensões levarão à desagregação dessa fotografia nos anos 50 (Tavares 2011) com a geração neo-realista e surrealista, onde sobressai a fotografia de Fernando Lemos. Neste quadro, a censura, ao impor fortes limitações à liberdade de expressão, quase silenciou o debate artístico. A fotografia, considerada mais técnica do que arte, não teve direito sequer à instituição de prémios oficiais. Em contrapartida, no campo das contra-imagens e dos contradiscursos identificados depois do pós-guerra, com o impulso das Exposições Gerais de Artes Plásticas (1946-1956), marcando um antes e um depois, surgem alguns projectos editoriais notáveis onde o livro fotográfico de autor toma lugar, como é o caso de Maria Lamas e das suas mulheres de «carne e osso» ou do fotolivro de Victor Palla e Costa Martins, aqui discutidos.

Regressemos, porém, à questão central das revistas *Espírito* e *Bandarra*: será que Ferro realizou o programa de uma indústria gráfica e editorial proposto nessas revistas? Os mais recentes estudos sobre a edição e os editores no Estado Novo convergem para as nossas próprias interrogações e considerações. Para Nuno Medeiros, que tem

dedicado uma atenção especial à edição, aos editores e ao mundo do livro, a actuação dos serviços de propaganda do SPN/SNI manifesta, sob António Ferro, «um dinamismo que não conhecerá par na relação do Estado autoritário com o livro, a leitura e a edição» (Medeiros 2010, 59). Segundo este autor, o «condicionamento e a repressão do livro», através de legislação que desde 1926 se assume como determinante até à institucionalização do regime, à qual se acrescenta ao longo dos anos, «num movimento de aceleração», a promulgação de vários diplomas, mostram como se sistematizou a máquina censória com o objectivo de tudo incluir, abrindo um vasto espaço de ambiguidade e discricionariedade (Medeiros 2010, 73 a 89). À censura devemos acrescentar o analfabetismo e a baixa escolaridade, bem como a falta de hábitos de leitura, a reduzida extensão do mercado e o fraco poder de compra da população em geral. Passados 31 anos depois do programa corporativista de Ferro para as artes gráficas, em 1965, o então crítico, fotógrafo e cineclubista Ernesto de Sousa escreveria o texto «Artes gráficas. Veículo de intimidade», que foi considerado «uma das primeiras reflexões sobre uma arte ética com aspirações políticas e sociais na construção de uma arte colectiva» (Tavares 2017, 551). Segundo ele, as artes gráficas tendem a reunir num único objecto estético a experiência e a explicação das coisas e de nós próprios. Apontava-as como veículo de intimidade e de universalismo, para o que contribuíam as motivações estéticas que se confundiam com as motivações de liberdade. Tinham, além do mais, a particularidade, tal como o cinema, de precipitar o fim das divisões entre as diferentes formas de arte (Sousa 1965). Esse experimentalismo dos anos de 60 e 70 ficaria registado, como veremos, em *Lisboa: Cidade Triste e Alegre*, no projecto editorial da revista *Almanaque* ou ainda no da poesia experimental.

Os quinze capítulos deste livro foram distribuídos por quatro grandes temáticas: «fotolivros de propaganda»; «revistas de propaganda»; «meios de comunicação e estratégias de propaganda»; «contradiscursos e contra-imagens». Através dos textos apresentados é possível detectar a política editorial errática do Estado Novo, que chama a si alguns projectos editoriais que prendem a atenção pelo seu simultâneo valor artístico e ideológico-propagandístico.

É o caso de *Portugal 1934*, aqui analisado por Javier Ortiz Echagüe no capítulo 1, «Portugal in construction». O autor discute este projecto

editorial fotográfico colectivo como um dos inesperados herdeiros da publicação *USSR in Construction*, sublinhando o carácter internacional da nova linguagem visual gerada pelos fotolivros de influência soviética (v. o caso espanhol em Fernández 2014), concluindo que a fotomontagem, por volta de 1931, entra em «crise», perdendo o carácter experimental tanto à esquerda como à direita, para ser o resultado de um «estilo» internacional facilmente adaptável a propósitos propagandísticos.

A análise de Natasha Revez (capítulo 2) discute numa perspectiva diferente *Portugal 1934* e outros fotolivros e álbuns publicados pelo SPN/SNI, mostrando como através do princípio da montagem se formou a ideia de um país e de uma identidade nacional, baseado num passado heróico, em monumentos, símbolos e na cultura popular e como este modelo seria repetidamente reformulado nas décadas seguintes.

Susana Lourenço Marques (capítulo 3) faz uma leitura comparativa dos álbuns fotográficos das visitas presidenciais às colónias em 1938, cujas fotografias são provenientes do trabalho de fotojornalistas, como Firmino Marques da Costa, bem como dos filmes de António Lopes Ribeiro e de Paulo Brito Aranha, mostrando de que modo se pretendeu fazer a afirmação e legitimação do império português.

Quanto a Eduardo Cintra Torres (capítulo 4), analisa a exposição itinerante nazi em Lisboa em 1941, bem como o fotolivro *Moderna Arquitectura Alemã* (em edição bilingue), aliás nunca mencionado na bibliografia internacional dos fotolivros. Durante a Segunda Guerra Mundial, quando a Alemanha ainda estava numa posição vencedora, esta exposição itinerante é comparada com a exposição inglesa equivalente, exibida em Lisboa no mês anterior, mostrando como as intenções de poder do regime nazi correspondem às características formais e imagéticas expressas naquela publicação.

A segunda parte do livro, «Revistas de propaganda», é dedicada às revistas enquanto projectos editoriais de propaganda. José Guilherme Vitorino (capítulo 5) discute a estratégia de lançamento de periódicos, como o semanário *Bandarra* (1934-1936), que, financiados pelo SPN sob uma aparente independência, procuraram responder à influência de periódicos críticos daquele organismo e fixar conceitos necessários à obtenção de consenso em torno do regime. Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial passou a prevalecer uma tónica mais

moderada, devido à opção do regime pela neutralidade, contexto em que se dá o lançamento da revista *Panorama* (1941-1974).

José Oliveira e Israel Guarda (capítulo 6) exploram na sua investigação sobre as quatro séries da revista *Panorama* a evolução da orientação editorial entre 1941 e 1973, sublinhando as permeabilidades das diferentes direcções da revista, destacam as temáticas dominantes durante os diferentes contextos políticos nacionais e internacionais e mostram como a adaptação aos vários contextos revelou a fraqueza da revista enquanto produção editorial de um regime cada vez mais isolado.

Ana Quintas (capítulo 7), por sua vez, salienta na abordagem que «existem vários Portugais» na *Panorama*, várias vistas de um país aparentemente incompatíveis, mas que fazem parte do mesmo discurso nacionalista, dando corpo a uma construção mental e iconográfica de Portugal que se torna realidade porque se confunde com ela.

No grupo da parte III, denominada «Meios de comunicação e estratégias de propaganda», Vasco Ribeiro (capítulo 8) aborda as relações, entre 1951 e 1962, da agência noticiosa norte-americana Georges Peabody com o regime de Salazar, mostrando como essa agência noticiosa desenvolveu um intenso e diversificado trabalho de promoção, destacando-se pela edição de guias e livros de viagem sobre Portugal. É possível, assim, verificar como a velha propaganda dos anos 30 e 40 se transformou depois do conflito mundial para ser substituída pelas relações públicas e agências noticiosas.

Quanto a Ana Fernandes, Maria Bacharel e Alexandra Alegre (capítulo 9), inquiram a evolução dos projectos editoriais de propaganda no campo da arquitectura escolar, uma actividade atribuída à Junta das Construções para o Ensino Técnico e Secundário do Ministério das Obras Públicas e Comunicações, entidade responsável pela construção de edifícios liceais e escolas técnicas entre 1934 e 1969. Através de álbuns, livros e folhetos, destacam os diversos *modus operandi* nos diferentes momentos do Estado Novo, que evoluem de um «experimentalismo» para um «pragmatismo».

Por sua vez, João Paulo Queiroz (capítulo 10) aborda a Telescola, que, utilizando sobretudo meios audiovisuais e uma equipa experimental multidisciplinar, constituiu uma vertente dissonante e inovadora no panorama visual e editorial do Estado Novo. O autor discute a sua novidade e os factores que favoreceram o relativo sucesso desta

estrutura pedagógica super-hierarquizada, que pareceu «concretizar o auge do ensino moderno».

A parte IV do livro centra-se nos «contradiscursos e na contra-propaganda» e é iniciada por Paul Melo e Castro (capítulo 11). O autor selecciona três importantes imagens do fotógrafo moçambicano Ricardo Rangel (1924-2009) publicadas na secção de fotografia «Perspectiva RR» na revista local *Tempo* antes da independência, em 1975, e ainda outras duas imagens das páginas da publicação *Ricardo Rangel: Photographe du Mozambique* (2004). Defendendo que as imagens na revista *Tempo* funcionam de forma indirecta, mas emotivamente, enquanto as outras funcionam directamente, mas com maior desapego, o autor conclui que essas «percepções expressivas» são todas equivalentes, revelando o Moçambique colonial como um espaço de separação geográfica, sofrimento corporificado e hierarquia racializada.

Manuel Villaverde Cabral (capítulo 12) mostra-nos como um conjunto de três projectos editoriais, primeiramente editados em fascículos e combinando texto e fotografia – *Mulheres do Meu País*, de Maria Lamas, *Lisboa: Cidade Triste e Alegre*, da dupla Costa Martins e Victor Palla, e *Arquitectura Popular em Portugal*, do Sindicato Nacional dos Arquitectos –, se manifestam como contradiscursos críticos do discurso do regime ditatorial. O autor discute ainda, numa perspectiva histórico-sociológica, conceitos como «elitismo cultural», «*ethos* arquitectónico», «tradição e vanguarda», questões fundamentais para a compreensão de uma fotografia que, nos seus propósitos expressivos, apresenta tensões estéticas entre o neo-realismo e os modelos da fotografia humanista internacional.

Por sua vez, Sofia Leal Rodrigues (capítulo 13) examina o projecto da revista *Almanaque*, cujo orientador gráfico foi Sebastião Rodrigues (1929-1997), apontando como esta se distancia da produção editorial do regime pela sua originalidade, através de estratégias gráficas, como a «nova tipografia» e a edição e justaposição de imagens na página, entre outras, e sublinhando o papel de Eduardo Gageiro, o primeiro fotógrafo a assumir a autoria das suas fotografias no *Almanaque*. O tratamento dos conteúdos editoriais desta revista acabaram por resultar numa criação invulgar de resistência política ao Estado Novo.

Em seguida, Mariana Gaspar, no capítulo 14, convoca os processos que revolucionam a linguagem da poesia experimental

portuguesa – PO.EX. –, bem como as suas edições, enquanto formas de protesto. Por fim, Jorge dos Reis (capítulo 15), numa outra perspectiva, aborda os contributos da obra impressa de Salette Tavares e de Ernesto Melo e Castro, propondo para a poesia experimental portuguesa destes dois criadores a designação de «poesia tipográfica», discutindo como este último conceito se adequa melhor à categorização das estratégias linguísticas e visuais de subversão ideológica dos projectos editoriais da poesia experimental.

Ficam, assim, registadas muitas das experiências de projectos editoriais de propaganda, mas também de «protesto». Os *primeiros* revelam de forma clara a «engenharia» da cultura visual no Estado Novo como forma de construção e de sedimentação de uma alegada memória colectiva através da qual se constrói um presente a partir da reconstrução do passado. Os segundos são projectos editoriais de resistência por parte daqueles que se opõem ao regime e querem transformar o *status quo*. Cada um, a seu modo, tem intenções propagandísticas.

Para finalizar, podemos afirmar que o exercício de organização deste livro foi um entre muitos itinerários possíveis, ficando por discutir muitos outros projectos editoriais da época.

Resta-nos agradecer a todos os que contribuíram para este livro. Em especial a todos os autores, mas também a todos os avaliadores, ao Doutor Nuno Medeiros, pela generosa e pronta contribuição e ainda à Editora Imprensa de Ciências Sociais, em especial ao Professor José Machado Pais, que tão prontamente acolheu com entusiasmo este projecto editorial.

Bibliografia

- Acciaiuoli, Margarida. 2013. *António Ferro, a Vertigem da Palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo*. Lisboa: Bizâncio.
- Anónimo. 1933. «O director do Secretariado da Propaganda Nacional expõe-nos o seu plano de acção para dar cumprimento ao recente decreto-lei que criou aquele organismo». *Diário de Lisboa*, 11 de Outubro.
- Badger, Gerry. [2017]. «Libros de propaganda *versus* libros de protesta». In *Fenómeno Fotolibro*, eds. M. Shaden e F. Lezmi *et al.* Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, s. p.
- Baltzer, Nanni, e Martino Stierli. 2016. «Montage reader». In *Before Publication. Montage in Art, Architecture, and Book Design*, eds. Nanni Baltzer e Martino Stierli. Zurique: Park Books, 4-8.

- Barreto, José. 2010. «Fernando Pessoa e António Ferro: do espírito do *Orpheu* à Política do Espírito». In *Comunicação ao II Congresso Internacional Fernando Pessoa* (versão revista). Lisboa: Casa Fernando Pessoa e Câmara Municipal de Lisboa, 23 a 25 de Novembro, 1-24 https://www.academia.edu/6765671/Fernando_Pessoa_e_Ant%C3%B3nio_Ferro?auto=download
- Fernández, H. 2000. *Fotografía Pública: Photography in Print 1919-1939*. Madrid: Museu Nacional de Arte Reina Sofia.
- Fernández, H. 2014. *Fotos & Libros, España 1905-1977*. Madrid: Museu Nacional de Arte Reina Sofia, Acción Cultural Española e Editorial RM.
- Ferro, António. 1934. *Espírito*. *Revista de Cultura/Bandarra: Semanário Literário*. Lisboa, antepimeiro número (30 de Junho): 1-4.
- Ferro, António. 1948. *Catálogo Geral das Edições SNI*. Lisboa: Secretariado Nacional da Informação.
- Ferro, António. 1948. *Catorze Anos da Política do Espírito*. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional.
- Karasik, Mikhail, e Manfred Heiting, eds. 2015. *The Soviet Photo-Book*. S. l.: Steidl.
- Maderuelo, Javier. 2018. *Arte Impreso*. Heras: Ediciones Bahía.
- Medeiros, Nuno. 2009. «Ações prescritivas e estratégicas: a edição como espaço social». *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 85: 131-146.
- Medeiros, Nuno. 2010. *Edição e Editores. O Mundo do Livro em Portugal, 1940-1970*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- Medeiros, Nuno. 2018. «Mediação cultural, migração textual e transmediatização: o caso dos cine-romances da editora Romano Torres». *Dossiê Práticas Editoriais e Intermediações da Cultura. Arquivos do CMD*, vol. 7, n.º 1: 29-48.
- Ó, Jorge Ramos do. 1999. *Os Anos de Ferro. O Dispositivo Cultural durante a «Política do Espírito» 1933-1940*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Oliveira, José, e Israel Guarda. 2017. «A fotografia e os fotógrafos na revista *Panorama* (1941-1973): 30 anos de propaganda?». *Comunicação Pública*, vol. 12, n.º 23, 2017: 1-95, <https://journals.openedition.org/cp/1927>.
- Quintas, Ana M. S. Barros. 2016. «Grafismo e ilustração em Portugal nos anos 40». Tese de doutoramento, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Revez, Natasha Paulino. 2012. «Os álbuns *Portugal 1934* e *Portugal 1940*, dois retratos do país no Estado Novo». Tese de mestrado, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Sena, António. 1998. *História da Imagem Fotográfica em Portugal*. Porto: Porto Editora.
- Serra, Filomena. 2017. «Introdução». *Comunicação Pública*, vol. 12, n.º 23, 2017: 1-34, <http://journals.openedition.org/cp/1961>
- Sousa, Ernesto de. 1965. «Artes gráficas. Veículo de intimidade». In Armando Alves. Porto: Inova.
- Tavares. Emília. 2011. «Hibridismo e superação. A fotografia e o modernismo português». In *Arte Portuguesa no Século XX. 1910-1960*. 2.º vol. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado e Leya, CXXVII-CXXXVI.

- Tavares, Emília. 2017. «The history of Portuguese photography». In *1970-2000, The History of European Photography*, ed. Václav Macek. Vol. 3. Vienna: Department for Cultural Affairs of the City of Vienna.
- Teixeira, Luiz. 1967. «Em louvor e defesa dos artistas». *Diário de Notícias*, 7 de Dezembro.
- Wells, Liz. 2012. «Beyond the exhibition – from catalogue to photobook». In *The Photobook: from Talbot to Ruscha and Beyond*. London, New York, I. B. Tauris & Co., Ltd., 129-144.

ESPÍRITO

Revista de cultura

Redacção e Administração
Calçada dos Caetanos, 6, I.º
LISBOA

Director Editor e Proprietário
ANTONIO FERRO

Composto e impresso
OFICINA GRAFICA, LTD.
Rua da Oliveira, de Caires, 4 - LISBOA

Desde a introdução da «Impressa» em Portugal no meado do século XV, logo após a sua invenção por Gutenberg, as «Artes Gráficas» tem constituído sempre neste País uma brilhante manifestação industrial, artística e intelectual, das mais belas e nobres tradições. Progredindo sempre, desde o seu início, tiveram no seu longo passado, períodos notabilíssimos, em que se produziram os mais belos exemplares de livraria, muito apreciados pelo encanto da sua confecção artística e compostos dentro das melhores e mais correctas normas de tipografia.

Estes exemplares revelam-nos a metódica e calma paciência dos artífices que os executaram, a sua scrupulosa observância da tradição das regras já estabelecidas e o seu desejo de tornar a apresentação do livro cada vez mais agradável e atraente, pela criação de novos desenhos e de uma técnica original, a que ainda muito ligada o seu gosto pessoal.

Por estas circunstâncias o livro chegou a tornar-se uma peça delicada de luxo, coleccionado com o maior carinho e cuidado, protegido por belas e ricas encadernações, constituindo, aos milhares, preciosas bibliotecas, dispersas pelo País, que sendo um valioso patrimonio, *não é*, que tão desalçado estado já, com o muito que se tem vendido para o Estrangeiro.

O apreço consagrado ao livro confirma-nos a extraordinária importância da indústria gráfica, do grande prestigio que sempre tem gozado, *necessariamente* protegida pelo Estado, pois o livro é o transmissor e depositário do pensamento humano. E' o severo indicador do adiantamento e civilização de um Povo, não só pelo que encerra, como pela sua apresentação e expressão perfeita do pensamento, da cultura, do bom gosto artístico, da indústria do papel, das indústrias química e mecânica e finalmente do comércio, através da sua venda e expansão.

O livro marca-nos a feição mais característica de cada País: o livro inglês indica-nos perfeitamente o espirito pratico deste Povo detentor do grande comercio mundial; o francês transmittê-nos a literatura, mais vulgarizada do mundo; o alemão encerra a mais progressiva sciencia e mais profunda cultura de uma grande Nação; o português, indelintemente, neste ponto, só nos revela agora, pobreza e decadencia.

O livro português executado e impresso até ao fim do século XIX é procurado e muito apreciado; desde então, pela sua detestavel apresentação e deasastrosa composição, raras são os que possam merecidamente figurar numa biblioteca.

A introdução dos processos mecanicos na tipografia, não prejudicou o valor artistico do livro. Em Portugal na segunda metade do século XIX fizeram-se as mais formosas offiças, que muito honram a sua industria grafica e as colocam a par das melhores produções do estrangeiro. A boa tecnica, e o bom gosto, tanto no aspecto grafico, como na encadernação, caracterizaram distintamente, nessa época, o livro em Portugal.

Posteriormente, no principio deste século, o aparecimento deploravel d'uma nova manifestação artistica e de muito mau gosto, denominada «Arte Nova», veio prejudicar vivamente a industria gra-

fica portuguesa, ocasionando a substituição do bom desenho classico, até então respeitado e seguido pelos principais fabricantes de tipo, pela fundição de novos tipos de pessimo e hediondo desenho, vulgarmente chamados de «fantasia», que obrigaram os artistas graficos a procurar dar aos seus trabalhos nova forma e novos efeitos, fora da tecnica usada e com o desprezo absoluto dos nos e classicismo até então adoptado.

Por esta forma, os artistas compositores, completamente influenciados pela abusiva utilização dos tipos de fantasia, e sem uma escola que os habilitasse a conhecer as boas regras estabelecidas, caíam actualmente educados numa tecnica má e dentro de um principio de mau gosto, o que torna o livro português de hoje de um aspecto pouco atraente e de fabricação muito deficiente.

Em toda a parte do mundo, as «Artes graficas» constituem uma industria rica, em que estão collocados enormes somas de capitais, por isso que as instalações das suas offiças, são dispendiosissimas, pelo alto custo dos seus maquinismos perfectos e complicados, verdadeiras maravilhas da industria mecanica.

A industria grafica em Portugal, apesar do enorme valor do seu activo, atravessa actualmente uma crise grave. Os capitais nela empregados podem computar-se em quantia superior a 150 mil contos, divididos por innumeras offiças, grandes e pequenas, lutando quasi todas com as maiores difficuldades, não só pelo seu numero excessivo, como principalmente pela mal-íntelligencia administração dos seus dirigentes comerciais, que adoptam processos de desordenação e pouco criteriosa concorrência. Para muitas offiças o seu ambiente actual é verdadeiramente angustioso.

Qual a razão?

Em 1928 haveria em Lisboa 50 offiças graficas; pois de então para cá, tem-se instalado, só nesta cidade, mais de 100 pequenas offiças. A origem deste facto provém em parte dos agentes de venda que os fabricantes de material grafico, espalharam por toda a parte depois da guerra, especialmente os alemães, com o intuito de rapidamente collocarem as suas mercadorias e realizarem os seus capitais. Em Portugal esses agentes adoptaram na sua missão, o processo de induzir os encarregados das offiças existentes a instalarem-se por conta propria, facilitando-lhes os pagamentos na aquisição do material e procurando convencê-los, de que sendo eles os que estavam permanentemente em contacto com a clientela, facilmente a desviaríam para a sua propria offiça.

Assim se instalaram tantas dezenas de novas tipografias, que vieram enfraquecer extraordinariamente os negocios das casas já existentes e que, não dispondo dos capitais necessários para o estabelecimento da sua industria, e não tendo os seus dirigentes ou proprietários a devida competência commercial, foram forçados a uma desastrosa concorrência de preços, para assim obterem o dinheiro indispensavel para o pagamento das feras dos seus operários.

A industria grafica portuguesa, pelo estado de desorientação em que vive, representa hoje um desprestigio publico e ao governo compete reorganisa-la, pois é esta industria a condutora e transmissora da ideia, do pensamento e da propaganda da

Nação Portuguesa, através de todo o mundo.

Na boa apresentação grafica de um livro, de um folheto ou de um prospecto vae em grande parte o exito que se pretende obter e agora que em Portugal tanto se cuida em desenvolver o «Turismo», será justo não esquecer que, para a sua propaganda, as produções graficas, como livros, revistas, cartazes, etc. só se poderão obter de boa fabricação em offiças bem apetrechadas, de forma a chamar a atenção do «leitorado» e a despertar-lhe o interesse da sua visita a Portugal, o que certamente se não conseguirá se os cartazes, prospectos ou outras publicações, forem executados por processos graficos antiquados, com má reprodução de gravuras e illustrações e impressos em papel de má qualidade, visto que essa propaganda vae fazer-se em paizes onde a industria grafica, tão ligada a todos os assuntos de publicidade, tem atingido uma grau de perfeição extraordinaria.

E' da mais urgente necessidade a criação immediata duma escola profissional em Lisboa, a que tem evidentemente jaa sua industria que representa um capital colectivo de tão consideravel importancia, que melhor exprime o estado de cultura de um povo e que por isso mereca que aos seus operários se ofereça a possibilidade de tecnicamente se educarem na sua especialidade.

Qualquer ramo da industria grafica nos patenteia constantemente a sua grande importancia, pois da é o reflexo mais demonstrativo do estado de progresso e cultura do lugar onde foi executado qualquer trabalho grafico. Mesmo o impresso mais vulgar tem um significado muito expressivo na vida e costumes duma localidade. O simples bilhete de visita, gravado em chapa de cobre a «talhe doce», em correcto desenho de letra, estancado em bom cartão, coloca o particular que o usa numa situação de maior destaque do que áquêle que nas suas relações pessoas se serve do bilhete de visita vulgar, tipografado em letra de «fantasia» e impresso em uma cartolina de 2.ª classe.

Este pequeno detalhe na vida particular de cada um, a que em geral se não liga maior importancia, tem-na todavia com muita frequencia, pois que infinitivamente, quando recebemos um bilhete de visita, avaliamos por ele muitas vezes a qualidade do visitante.

Um banco, uma companhia, uma empresa commercial ou industrial revelam-nos as suas condições e até a sua situação de credito, pelo papel que usam na sua correspondencia. Uma carta, com um timbre bem apetrechado, impresso em bom papel e datilograficamente bem disposto, tem a maior importancia para a casa que emite esse documento.

Pouca atenção se liga em Portugal a estes detalhes e por espirito de economia, o mau papel de correspondência está generalizado ao maximo, com a aprovação das direcções comerciais das mais categorizadas empresas, mas todavia, todos estes dirigentes julgam á primeira vista o estado de importancia, de organização e até de credito das casas com quem negociam, pelo papel da correspondência e esquecem a maior parte das vezes que os outros, julgam da mesma maneira e que pela mesma razão não podem ter uma boa impressão das casas que

1934. *Espírito. Revista de Cultura*. Créditos fotográficos Biblioteca Nacional de Portugal.



1934. *Bandarra: Semanário Literário*. Créditos fotográficos Biblioteca Nacional de Portugal.

