

Os Álbuns *Portugal 1934* e *Portugal 1940*

Dois Retratos do País no Estado Novo

Natasha Finz Machado Paulino Revez

Dissertação de Mestrado

em História da Arte

Setembro, 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários
à obtenção do grau de Mestre em História da Arte,
realizada sob a orientação científica da
Professora Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito
e a co-orientação da
Doutora Margarida Brito Alves

Ao David e à Emília

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Margarida Acciciauoli pela energia contagiante com que me orientou, pela forma hábil com que sempre me deixa a pensar sobre a História da Arte, pelas insónias, pelas críticas e pelos prazos apertados que me obrigaram a materializar algo que não passava de projecto.

À Doutora Margarida Brito Alves, co-orientadora desta dissertação, pelas suas críticas tenazes, pelas sugestões e pelos conhecimentos que me transmitiu.

À Fundação António Quadros, pelo acesso ao espólio de António Ferro e ajuda na sua consulta.

Ao Tiago Castela, pelas suas críticas pertinentes e pela troca de ideias, tão necessária no desenvolvimento e amadurecimento de um projecto como este, ao Afonso Cortez-Pinto, pela generosidade com que partilhou os seus elementos de estudo, e à Emília Tavares, pela disponibilidade e sugestões bibliográficas

À minha família, particularmente ao David e à Emília, que muito contribuíram, ainda que de forma indirecta, para o desenvolvimento deste trabalho.

OS ÁLBUNS *PORTUGAL 1934* E *PORTUGAL 1940*

DOIS RETRATOS DO PAÍS NO ESTADO NOVO

NATASHA FINZ MACHADO PAULINO REVEZ

RESUMO

Esta dissertação trata de dois álbuns fotográficos oficiais, *Portugal 1934* e *Portugal 1940*, que, apesar de apresentarem uma qualidade gráfica que não encontra paralelo no panorama nacional e de serem essenciais para tentar compreender o tipo de país se pretendeu construir na década de 30, estão até à presente data por estudar.

Do primeiro álbum é possível retirar um Portugal que se apresenta como um país combativo, importando por isso perceber as circunstâncias internas, externas, económicas ou políticas que potenciaram a criação desta imagem. Do segundo álbum retiramos, pelo contrário, um Portugal passivo e tranquilo, sendo por isso importante perceber que factores poderiam ter contribuído para a apresentação desta imagem mais passiva do país.

Os dois álbuns utilizam essencialmente a imagem fotográfica, veículo que, pouco tendo de transparente, ganha a sua força da convicção generalizada da sua transparência. Entendida como uma transcrição do real, a fotografia é particularmente eficaz na construção de um discurso e na tarefa de convencer alguém sobre um determinado ponto de vista. Por esse motivo, este trabalho procura demonstrar de que forma o mesmo corpo de imagens que veiculava um determinado ponto de vista pode ser utilizado para sustentar um ponto de vista diverso.

PALAVRAS-CHAVE: Álbuns Fotográficos, Portugal, Imagem, Estado Novo, Propaganda

ABSTRACT

The subject of this dissertation are two official photo albums - *Portugal 1934* and *Portugal 1940* – which have not yet been studied, despite their graphic quality, unparalleled in the national context, and their importance for someone who wants to have a clue on what kind of country was being built in the 30s.

In the first album we can see a Portugal that presents itself as a combative country. It was therefore important to understand the circumstances - internal, external, economic or political - that potentiated the creation of this image. On the second album, however, Portugal is presented as a passive, quiet country. It was then important to realize what factors might have contributed towards this more passive presentation of Portugal.

Both albums use, above all, the photographic image, which gains its strength from the widespread conviction of its transparency despite its lack thereof. Understood as a transcription from the real, photography is particularly effective in building a discourse and in the task of convincing someone about a particular point of view. Therefore, this work seeks to demonstrate how the same body of images that conveyed a certain point of view can be used to support a diverse one.

KEYWORDS: Photographic Albums, Portugal, Image, Estado Novo, Propaganda

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I: O SECRETARIADO DE PROPAGANDA NACIONAL E OS SEUS ÁLBUNS.....	13
I. 1. A Criação do Secretariado de Propaganda Nacional.....	13
I. 2. Fotografia “Objectiva” e Fotografia “Subjectiva”.....	23
I. 3. A imagem fotográfica e a imprensa ilustrada em Portugal nos anos 30.....	30
I. 4. As edições ilustradas do Secretariado de Propaganda Nacional.....	35
Capítulo II: PORTUGAL 1934.....	46
Capítulo III: PORTUGAL 1940.....	81
Capítulo IV: EM JEITO DE CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
Bibliografia	121
Índice Onomástico	137
Lista de Imagens	140

INTRODUÇÃO

A presente dissertação procura apresentar um estudo crítico sobre os álbuns *Portugal 1934* e *Portugal 1940*, duas publicações de imagens fotográficas mandadas produzir pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) - um organismo público criado em 1933 pelo governo de Salazar - que chamaria a si a propaganda política do Estado Novo. Tratando-se de uma dissertação em História da Arte, não é, todavia, uma dissertação de uma historiadora da arte mas sim de uma jurista que, paralelamente ou simultaneamente, desenvolve experiências no campo artístico, e que, por isso, não conta, à partida, com todos os instrumentos que uma licenciatura na área lhe poderia dar, mas que, por outro lado, lhe permite ensaiar outros pontos de vista, que acredita poderem enriquecer a disciplina.

Os álbuns em questão, não obstante apresentarem uma qualidade gráfica que não encontra paralelo no panorama nacional, estão por estudar até hoje. Claro que este facto, por si só, não constitui argumento suficiente para justificar o seu interesse actual. No entanto, esta justificação ganhará outro relevo quando nos apercebemos de que a falta de estudo sobre estes álbuns se insere num plano mais amplo de negação de relevância às produções artísticas associadas ao regime do Estado Novo. Esta falta de atribuição de relevância a algumas das suas obras pode ser justificada de várias formas: ou porque as produções desta época contrariam um entendimento dominante do que a arte deve ser e assim tudo o que não se lhe subsuma é colocado de parte como uma “não arte”, como uma excepção num movimento contínuo de progresso no sentido da autonomia e da auto-referencialidade em que o factor inovação desempenha o papel preponderante; ou porque o regime que as viu nascer findou há relativamente pouco tempo e existe ainda algum ressentimento latente (ou mesmo recalçamento) que nos conduz à negação de todo um período e à aplicação de um rótulo genérico de “propaganda” às suas produções mais díspares, facto que nos impede de ver para além dessa catalogação. De qualquer modo, a forma como percebemos as obras produzidas durante o Estado Novo tem vindo a impedir uma análise que vá mais fundo e que traga para o nível do consciente as condições que proporcionaram a sua realização. E é óbvio que temos todas as razões do mundo para

estarmos ressentidos e envergonhados depois de décadas de “venda a retalho da alma portuguesa” como refere Fernando Pessoa, em 1935, na sua carta ao Presidente da República de então¹. Findo o Estado Novo, já não existem razões para continuarmos a ter a nossa alma alienada. Sucede que, embora o neguemos insistentemente, somos ainda hoje profundamente salazaristas, não no sentido de fazermos a apologia do seu regime mas no sentido de não termos colocado em causa uma série de conceitos definidos ou redefinidos nesse momento.

Um dos exemplos é a definição de identidade nacional ou de “portugalidade”. Ainda recentemente (em Dezembro de 2011), uma galeria de arte patrocinada por uma conhecida instituição financeira portuguesa apresentou ao público uma exposição resultante de um concurso intitulado “Portugal em Imagens”. São temas dessa exposição: “os Transportes e Comunicações, as Pescas, Indústria e Agricultura, a Gastronomia, a Arquitectura, a Geografia, a Moeda Portuguesa, o Bem-estar, o Homem português, a Mulher portuguesa e as Marcas da nossa infância”. Começando pela categorização temática e acabando nas próprias imagens, perguntei-me como era possível que o Século XXI nos oferecesse uma imagem de Portugal ainda tão passiva e marcada pelo culto do passado. Mas, bem ou mal, as imagens dessa exposição revelam até que ponto certos *a priori* se encontram por questionar e de que forma a fotografia promove a sua manutenção.

De facto, a imagem fotográfica está presente em todo o lado. No seio da cultura ocidental, ela encontra-se presente nas nossas vidas familiares e nos nossos trabalhos, nos jornais, na publicidade, no sistema judiciário, nos arquivos, nos museus. Todos os aspectos e momentos da nossa vida contactam com a imagem fotográfica, desde o nascimento até à morte. Somos fotografados quando nascemos, para mais tarde recordar, depois vem o documento de identificação do cidadão, os livros da escola com imagens fotográficas, os trabalhos de casa, que também já quase não se fazem sem imagens, em cima da secretária temos molduras com fotografias, quando ligamos o computador no desktop temos uma imagem fotográfica, quando fazemos uma consulta na internet mais imagens fotográficas, os processos que se acumulam

¹ Fernando Pessoa, *Pessoa Inédito*. (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993, disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/1753>

para análise têm imagens fotográficas. Lemos um jornal e lá está a fotografia reproduzida, abrimos uma revista e é uma reprodução fotográfica que nos apresenta os candidatos ao governo e os novos ténis da Puma. Um passeio pela rua e mais fotografias que nos entram pelos olhos. De visita ao museu, em viagem, nos inventários, nos arquivos, no funeral e na campa. *Nós somos a fotografia*².

Tendo a imagem fotográfica este dom da ubiquidade, quase não nos apercebemos do papel fulcral que desempenha nas nossas vidas e na manutenção de certos paradigmas. É pois essencial conhecer e estudar estas imagens se nos quisermos conhecer e compreender a nós próprios e, essencialmente, se não quisermos repetir, ainda que inconscientemente, os erros do passado. É que, embora seja maioritariamente entendida como um veículo transparente de factos que se limita a registar, (tema que será abordado, ainda que em traços largos, no primeiro capítulo desta dissertação), a fotografia pouco tem de transparente. De facto, esta surge essencialmente para responder aos anseios das pessoas que a fazem. E os motivos pelos quais se fazem fotografias são dos mais diversos: umas vezes, trata-se de uma incontável necessidade de documentar, de registar, de memorizar, outras, de influenciar, de criar. Qual camaleão, a fotografia assume tantas “cores” quantos os contextos com os quais se relaciona. Foi este facto que levou António Sena a procurar escrever não a História da Fotografia mas “Uma História de Fotografia”³, ou seja, uma visão entre tantas as que poderiam ser contadas.

De entre as histórias que têm sido contadas, uma das que tem vindo a merecer uma maior atenção por parte dos estudiosos é a dos álbuns de fotografia. Aparece assim, nomeadamente, a obra de Martha Langford⁴, na qual se sustenta uma continuidade e paralelismo entre o discurso oral e o discurso visual do álbum de fotografias na construção da identidade individual e colectiva. No entanto, o enfoque deste e de outros trabalhos anteriores tem sido colocado essencialmente na figura do

² A expressão, na primeira pessoa do singular, pertence ao pintor Fernando Lemos: “Eu sou a fotografia” (Lemos, 2009).

³ António Sena, *Uma História de Fotografia*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1991

⁴ Martha Langford, *Suspended Conversations, The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Quebec: McGill-Queen's University Press, 2001

álbum pessoal (com particular destaque para o álbum de família), ficando de parte outros tipos de álbuns, nomeadamente os de cariz oficial, que, aliás, talvez nem sejam tão distintos daqueles.

Em Martin Parr e Gerry Badger⁵ encontramos referências a outros tipos de álbum, que não os ditos “pessoais”. Embora os autores não autonomizem a figura do álbum, enquanto registo com características próprias, da do livro de fotografias, consideram-no (ao livro de fotografias em geral) como o registo que faz a ponte entre o romance e o cinema⁶. Mais recentemente, surge-nos a obra de Verna Posever Curtis⁷ que nos apresenta o álbum fotográfico como um objecto único (ou de edição limitada), cujo formato se autonomiza na medida em que oferece ao seu autor uma total liberdade criativa, desempenhando a fotografia o papel central na sua narrativa⁸. Num momento em que a experiência da imagem é cada vez mais virtual, a figura do álbum enquanto objecto único que liga imagens entre si ou com textos e que se apresenta não só à visão mas também ao tacto e mesmo ao olfacto começa, portanto, a ser alvo de uma atenção que anteriormente não teria, talvez por ter sido tão corrente que se considerou um dado adquirido, um *a priori*.

Conforme resulta da amostragem bibliográfica acima referenciada, a historiografia tem vindo a virar a sua atenção para a circunstância de a experiência da fotografia através de um livro que se folheia e cujas imagens funcionam numa série que constrói uma narrativa ser substancialmente diferente da experiência da fotografia através da galeria ou do museu⁹, a qual mereceu sempre o maior destaque historiográfico.

⁵ Martin Parr e Gerry Badger, *The Photobook: A History*. Londres: Phaidon, 2004

⁶ Martin Parr e Gerry Badger, *The Photobook: A History*. Londres: Phaidon, 2004, p. 6

⁷ Verna Posever Curtis, *Photographic Memory, The Album in the Age of Photography*, Nova Iorque: Aperture, 2011

⁸ Verna Posever Curtis, *Photographic Memory, The Album in the Age of Photography*, Nova Iorque: Aperture, 2011, p. 7

⁹ Não que a galeria e o museu não possam construir também narrativas através de séries de fotografias, como a lição de El Lissitzky nos mostra. Mas, mesmo aqui, foi o livro que deu o mote. A propósito da relação entre o livro e o design de exposições, veja-se *El Lissitzky: Para Além da Abstracção*, Catálogo da Exposição, Porto: Fundação de Serralves, 1999

Efectivamente, a relação que se estabelece com quem vê é substancialmente diferente: a fotografia no museu é distante, num livro torna-se íntima, talvez mesmo sensual, táctil. Por outro lado, a fotografia disposta num museu tende a conduzir-nos a uma apreciação essencialmente formal enquanto que, sendo apresentada num suporte que se folheia, nos dirige para um determinado significado que resulta da sua relação com o texto ou com as restantes imagens. Como aponta Carol Armstrong, enquanto no museu a informação verbal é mínima e separada das imagens, ocupando um domínio totalmente diferente do objecto fotográfico, no livro, a imagem fotográfica partilha o seu espaço com o texto e não pode ser entendida em separado do enquadramento gráfico que a emoldura¹⁰. No museu, a fotografia é despida da sua intencionalidade, é destacada, isolada e elevada a objecto de culto. No álbum ela sai do pedestal onde foi colocada para contemplação e desempenha um papel activo de intervenção na definição das nossas vidas.

Etimologicamente, a palavra “álbum” referia-se à superfície branca onde se publicavam os éditos dos magistrados no direito romano. Tratava-se pois de um espaço branco onde se apunha uma declaração pública. Esta superfície em branco onde se anotam declarações viria posteriormente assumir a forma de um livro em branco (mas não necessariamente branco) *onde colecionamos escritos ou anotações e, mais tarde, imagens*¹¹. No Dicionário Prático e Ilustrado de Jaime de Séguier¹², podemos encontrar os seguintes sentidos para a palavra:

Espécie de livro, cujas folhas são molduras de cartão, para guardar retratos. Livro cujas folhas são destinadas a desenhos, versos, lembranças de família e amigos.

O Álbum parece pois ser o local onde construímos as nossas narrativas a partir de fragmentos: de desenhos, de versos, de lembranças, de retratos que montamos e remontamos na construção das nossas histórias. À medida que as nossas vidas se

¹⁰ Carol Armstrong, *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*. MIT Press, 1998

¹¹ Verna Posever Curtis, *Photographic Memory, The Album in the Age of Photography*, Nova Iorque: Aperture, 2011, p. 7-8

¹² Jaime Séguier, *Dicionário Prático e Ilustrado*, Porto: Lello & Irmão, 1982

processam de forma cada vez mais rápida e que a nossa percepção se torna mais fragmentária, os álbuns permitem-nos ligar os excertos a que damos relevância e dar-lhes um sentido. De acordo com Martha Langford, em meados do século XIX, a ideia de álbum encontrava-se já bastante sedimentada¹³. Essencialmente, o que parece existir nesta época é um ímpeto de tudo coleccionar e classificar, oferecendo-se o álbum como a ferramenta que melhor permitia ordenar e dispor os espécimes coleccionados, como um deus que cria a ordem a partir do caos. A fotografia vai acabar por ser incorporada nesta prática e, poucos anos volvidos sobre o anúncio da invenção da fotografia, uma próspera indústria de venda de calotípias com paisagens, vistas e naturezas mortas floresce um pouco por todo o lado. Os primeiros álbuns concebidos especificamente para receber fotografias com formatos *standard* começam a ser comercializados a partir do momento em que aquelas se tornam acessíveis como *souvenir* ou objecto de colecção. O primeiro álbum comercial de fotografias destinava-se a armazenar as *cartes-de-visite* (bilhetes de visita) que se haviam popularizado nos anos de 1850¹⁴. Nas décadas seguintes, os álbuns seriam redesenhados para acompanhar as alterações da oferta no campo da fotografia, permitindo o armazenamento de diversos tamanhos. O álbum fotográfico passaria a assumir uma diversidade de propósitos, servindo não apenas o coleccionismo mas também como objecto *comemorativo* e *auxiliar de memória* nas narrativas pessoais e colectivas¹⁵. Assim, o álbum fotográfico parece dar corpo às narrativas pessoais e colectivas construídas a partir dos “vestígios” coleccionados da passagem das pessoas pelo mundo. Estes álbuns não são apenas fotografia, são também papel e são encadernação, são tipografia, composição, design gráfico e narrativa. Trata-se de

¹³ Martha Langford, *Suspended Conversations, The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Quebec: McGill-Queen's University Press, 2001, p. 23-24

¹⁴ Neste campo, Portugal não se parece ter constituído como excepção conforme atestam os testemunhos de P.K.Corentin no seu *Resumo Histórico da Photographia desde a sua Origem até Hoje*, publicado em 1852 (in: António Sena, *Uma História de Fotografia*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1991, p. 18) e de José António Bentes no seu Tratado Theórico e Prático de Fotografia, de 1866, onde acerca da importância da fotografia se refere: (...) e apesar de ser a aplicação do retrato nos bilhetes de visita, a menos importante pelas suas consequências, é hoje um ramo da indústria espantosamente desenvolvido. (in: António Sena, *Uma História de Fotografia*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1991, p. 20)

¹⁵ Verna Posever Curtis, *Photographic Memory, The Album in the Age of Photography*, Nova Iorque: Aperture, 2011, p. 7

objectos singulares para cuja compreensão se torna necessária uma abordagem interdisciplinar que tenha em linha de conta não só os percursos da fotografia, mas também nomeadamente os das técnicas de reprodução, os da tipografia, os do design gráfico, os da imprensa e os das mentalidades e interesses em jogo no palco da sua produção e recepção. Não pretendendo com isto reduzir os álbuns a um mero reflexo do seu tempo, pois que tal seria desconsiderar o seu papel motivador de mudanças, num processo dialéctico, não podemos deixar de considerar de extrema importância a percepção do seu contexto para a sua compreensão. No que concerne aos álbuns que aqui se analisam, é particularmente importante perceber o contexto com o qual se relacionam já que se trata de duas obras encomendadas a Leitão de Barros¹⁶ pelo Estado Novo, mais concretamente pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), sob a direcção de António Ferro¹⁷. Só o enunciado do problema já nos obriga a olhar para os álbuns sob diversos prismas: são dois álbuns encomendados pelo órgão do Estado a quem cabia fazer a propaganda do regime (SPN) a um realizador, dramaturgo, jornalista, cenógrafo, para um público determinado.

Mais, nestes álbuns as imagens fotográficas são coligidas, montadas e ligadas sob um tema – Portugal – em dois momentos – 1934 e 1940. Que Portugal (ou português) era este cuja imagem se pretendia gravar? Que mensagem pretendia o órgão de propaganda do Estado Novo fazer passar? Que meios são utilizados nos álbuns para o fazer? Estes álbuns recorrem a imagens fotográficas com origens muito diversificadas: fotografias de autores diversos contribuíram para a sua produção sob a realização de Leitão de Barros, nomeadamente de Alvão (1874-1946), J. Benoliel, H. Novaes (1930-1988) , M. Novaes (1899-1967), Salazar Dinis (1900-1955), Silva Nogueira (1892-1959), Denis Salgado (1895-1963), entre outros. Este facto suscita-nos desde logo a questão da sua autoria: quem é o autor deste álbum? Serão os fotógrafos? Saberiam eles de que forma as suas fotografias seriam utilizadas no

¹⁶ Leitão de Barros (n. em Lisboa em 1896, f. 1967) foi um pintor, cenógrafo e cineasta português.

¹⁷ António Ferro (n. em Lisboa em 1896, f. 1967) foi um escritor, jornalista e cronista ligado ao modernismo português. Entre 1933 e 1949 foi Director do SPN.

contexto do álbum? Será antes Leitão de Barros, o realizador, ou António Ferro, o seu encomendador?

Para perceber estes álbuns, seria ainda relevante conhecer os diversos percursos da fotografia em Portugal e este é talvez o principal problema que se nos coloca, visto que, dada a inexistência de fundos de fotógrafos ou de instituições ou, quando existentes, dada a sua indisponibilidade para consulta pelo público, são ainda relativamente poucos os estudos existentes nesta área. Assim se justifica que neste trabalho não se explorem mais os trabalhos desenvolvidos por cada um dos fotógrafos. Cada um deles daria uma tese que não teria espaço num trabalho com estas dimensões.

Ainda assim, uma obra existe que veio trazer alguma luz para alguns dos caminhos trilhados pela fotografia em Portugal, tornando-se numa incontornável e merecida referência. Trata-se de *Uma História da Fotografia* de António Sena, que tem o grande mérito de recolher e nos oferecer um conjunto de imagens e de textos que se foram produzindo sobre a fotografia em Portugal desde o momento do anúncio da sua descoberta em 1839 até ao momento da sua escrita em 1991. Não foi intenção do autor *fornecer modelos de leitura ou [de] sugerir hipotéticas conclusões*¹⁸. Mas, não oferecendo de facto conclusões sobre a sucessão de documentos que apresenta, não deixam de ser relevantes (e de algum modo conclusivas) as escolhas que faz e as preocupações que demonstra na organização desta antologia: desde os periódicos à medicina, passando pelas exposições e pela topografia, várias áreas e “operadores” (utilizando uma terminologia mais próxima da de Barthes¹⁹) são referenciados, fugindo a uma abordagem centrada exclusivamente num determinado tipo de prática.

No capítulo dedicado à época compreendida entre 1920 e 1945, António Sena identifica as duas práticas que mereceram maior destaque público: a prática oficial do Estado e a prática dos Salões de Fotografia, prática que, não sendo oficial, era oficializada na medida em que ia ao encontro dos ideais preconizados pelo Estado²⁰.

¹⁸ António Sena, *Uma História de Fotografia*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1991, p. 6

¹⁹ Barthes, Roland, *A Câmara Clara*, trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2006 (versão orig. 1980)

²⁰ António Sena, *Uma História de Fotografia*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1991, p. 79-92

Em 1998, Sena reeditou o seu trabalho, acrescentando-lhe uma quantidade considerável de imagens fotográficas e uma importante lista bibliográfica para servir de suporte a pesquisas futuras, para além de mais alguns considerandos, referindo, nomeadamente e a respeito da fotografia produzida durante o Estado Novo, que

*A fotografia era o hobby ideal. Estimulava o corporativismo e dava a sensação de aproximar a cultura dos cidadãos. Dava-se início a um longo e sinistro período de intermináveis participações em Salões e Concursos, nacionais e internacionais, centralizados no Grémio*²¹.

As exposições individuais ou fora destes circuitos eram pois raras. Com este trabalho, Sena oferece-nos já uma pista no caminho da percepção do modo como se podia fazer fotografia nesta época. Nesta obra, encontramos também uma referência aos álbuns, que o autor considera como “documentos fotográficos exuberantes”²².

Destacam-se depois, ainda no campo da fotografia, algumas teses e monografias sobre a obra fotográfica de Carlos Relvas (1838-1894)²³, de Joshua Benoliel (1873-1932)²⁴, da Casa Biel²⁵, de Domingos Alvão²⁶ e de João Martins (1898-1972)²⁷. Neste último trabalho encontramos já uma referência e análise um pouco

²¹ António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal - 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998, p. 239

²² António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal - 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998, p. 254

²³ António Pedro Vicente, *Carlos Relvas, fotógrafo (1838-1894): contribuição para a história da fotografia em Portugal no século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984

²⁴ José P Borges, *Joshua Benoliel: o rei dos fotógrafos*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (Policopiado), 1984

²⁵ Paulo Artur Ribeiro Baptista, *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (Policopiado), 1994

²⁶ Filipe Figueiredo, *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1ª metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (Policopiado), 2000

²⁷ Emília Tavares, *A Fotografia Ideológica de João Martins (1898-1972)*. Porto: Mimesis, 2002

mais detalhada de um dos álbuns em estudo, o de 1940, mas sempre e naturalmente do ponto de vista e no contexto da fotografia ideológica de João Martins.

Não obstante o inegável contributo destas obras para o conhecimento do papel desempenhado pela imagem fotográfica em Portugal, é ainda necessário aprofundar de que forma os percursos da fotografia se cruzam com os discursos e ideologias, reflectindo ou reforçando pré-conceitos.

A respeito da relação entre a fotografia e o jornalismo, a obra de Jorge Pedro Sousa²⁸ é de consulta obrigatória, na medida em que identifica as “amarras da normalidade realística e ‘objectivante’” que ainda hoje dominam a produção fotojornalística, nomeando um conjunto de forças que crê serem determinantes na forma como se tem desenvolvido o fotojornalismo e como este é entendido ainda hoje: a acção pessoal de alguns fotógrafos, fotojornalistas, editores e empresários, combinada com a acção social, produto das interacções entre as pessoas em sociedade, a acção ideológica, cultural e tecnológica.

A obra que, no entanto, nos oferece uma visão mais ampla sobre o palco no qual os álbuns se forjaram (ampla na medida em que integra os diversos registos, da fotografia ao design gráfico) e expõe a forma como estes se entrelaçam e serão determinantes na definição da política cultural do Estado Novo é a de Margarida Acciaiuoli²⁹, onde encontramos as primeiras referências aos álbuns que aqui se pretende estudar.

Tendo as obras acima referenciadas como ponto de partida para uma adequada contextualização do assunto, este trabalho organizou-se da seguinte forma:

Num primeiro capítulo, procurou-se perceber em que contexto surgem estes álbuns, de que forma se pensavam as imagens, como estas entram no quotidiano das pessoas, a forma como foram utilizadas nas edições ilustradas do SPN e como se relacionavam com os textos que as acompanhavam. Num segundo capítulo, entrou-se

²⁸ Jorge Pedro Sousa, *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*, Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998 [on-line]. Disponível em: http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-historia_fotojorn1.html [consult. 22.08.2011]

²⁹ Margarida Acciaiuoli, *Os anos 40 em Portugal, o País, o regime e as Artes, "Celebração" e "Restauração"*. Tese de Doutoramento. Lisboa: F.C.S.H./U.N.L. (Policopiado), 1991

na análise do álbum *Portugal 1934*, tentando perceber que circunstâncias internas, externas, económicas ou políticas poderiam estar por trás de uma imagem tão combativa. No terceiro capítulo, tentou-se perceber por que motivo se alterou a imagem do país no álbum de 1940 e que ligação essa imagem poderia ter com as anteriores. Num quarto e último capítulo, no lugar em que tradicionalmente figuram as considerações finais, procurou ocupar-se esse espaço trabalhando uma sequência de imagens retiradas dos álbuns e de dois periódicos ilustrados, numa tentativa de fazer essas mesmas considerações finais de um modo mais adequado ao centramento da dissertação. No final, este trabalho deverá ser percebido como o início de um trabalho de investigação que a autora procurará realizar sobre as problemáticas que envolvem a utilização da imagem fotográfica.



Imagem 1: Capa e Frontispício das Edições do SPN *Quelques Images de L'Art Populaire Portugais* e *Vida e Arte do Povo Português*

CAPÍTULO I

O SECRETARIADO DE PROPAGANDA NACIONAL E OS SEUS ÁLBUNS

1.1 A criação do Secretariado de Propaganda Nacional

Em 1933, é aprovada em Portugal uma nova Constituição Política que oficializa a passagem de uma ditadura militar, instaurada em 28 de Maio de 1926, para uma República Corporativa, que, na prática, se consubstanciaria num regime autoritário e conservador inspirado na doutrina social da Igreja e nos exemplos totalitários que nos chegavam de Itália e da Alemanha. Com o Estado Novo nasce também o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), organismo encarregado da propaganda do regime. O órgão é criado através do Decreto-Lei n.º 23.054 de 25.09.1933, em cujo preâmbulo se dá conta da urgência de, “para complemento da indiscutível obra de ressurgimento já realizada, integrar os portugueses no pensamento moral que deve dirigir a Nação”³⁰. De acordo com a documentação preliminar à sua criação, colocava-se a hipótese de o SPN funcionar ou junto da Presidência do Conselho, ou junto do Ministério dos Negócios Estrangeiros, tendo-se optado pela primeira hipótese, provavelmente para que Salazar pudesse ter um maior controlo sobre esta matéria. De entre a actividade que o novo organismo deveria desempenhar, apontavam-se nos esboços preparatórios:

Serviços Internos:

Acção sobre a imprensa governamental e orientação possível da restante.

Utilização permanente do cinema e da Radiotelefonia como elemento de propaganda nacional e política:

- Influência nos filmes portugueses de actualidade*
- Propaganda pela imagem das obras do Estado e Municípios – estradas, portos, escolas, navios de guerra, etc...*
- Intervenção nos programas da emissora nacional (...)*

³⁰ Decreto-Lei n.º 23.054, Diário do Governo, N.º 218, Série I de 25.09.1933

Publicação metódica de folhetos, brochuras, cartazes, etc., tendente a fixar doutrina e divulgar a obra realizada

Organização de manifestações públicas que levantem e animem, em determinados momentos, o espírito nacional

Propaganda dirigida à mulher e à criança

Serviços Externos:

Criação de uma rede internacional de propaganda portuguesa através de vários órgãos da Imprensa Estrangeira e, individualmente, de alguns escritores e jornalistas que tenham ligações com Portugal

- Penetração da Imprensa Espanhola

- Acção sobre a Imprensa brasileira

-Estabelecimento de uma opinião internacional sobre as nossas províncias ultramarinas

Realização de Conferências em vários centros estrangeiros por escritores portugueses e estrangeiros

Fortalecimento do intercâmbio pela vinda a Portugal de jornalistas de nomeada internacional

Congressos e reuniões internacionais que interesse trazer a Portugal ou levar-lhes a nossa representação

Propaganda pelo Cinema e pela Radiotelefonia

Influência sobre as agências telegráficas estrangeiras

Estudo para a criação de uma agência telegráfica nacional

Expansão nos grandes centros de Arte, Literatura, Música e Bailados Nacionais.³¹

O projecto era pois ambicioso e ficaria fixado, como convinha, em termos mais abstractos no diploma legal, cujo texto deverá ter sido da autoria de Ferro, ainda que sujeito às necessárias revisões e correcções do Presidente do Conselho. Os rascunhos efectuados até se chegar ao texto final do decreto-lei, existentes no arquivo pessoal deste³² e no de António Ferro³³, denunciam uma importante influência da propaganda

³¹ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Salazar, Correspondência Oficial, Presidência do Conselho, SNI - 1943/1959, AOS/CO/PC-19

³² Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Salazar, Correspondência Oficial, Presidência do Conselho, SNI - 1943/1959, AOS/CO/PC-19

alemã no processo de criação do SPN em Portugal. De facto, embora na versão final que foi publicada no Diário do Governo esta alusão explícita não seja efectuada, no primeiro rascunho podia-se ler:

Considerando que os serviços d[a] propaganda, nos estados modernos, são tam necessários e fundamentais que chegam, como aconteceu recentemente na Alemanha, a formar um Ministério que a eles exclusivamente se dedica.

Por outro lado, na entrevista que António Ferro concede ao *Diário de Lisboa*, em 11 de Outubro de 1933³⁴, reproduzida no dia seguinte na primeira página do *Diário de Notícias*³⁵, data em que é igualmente oficializada a sua nomeação como director do SPN³⁶, de entre as primeiras resoluções que deseja tomar assim que começasse a desempenhar funções, indica que pretende:

Empreender uma grande campanha, como o fez Goebbels recentemente a favor da pobreza e, sobretudo, da pobreza envergonhada, convencendo os ricos, os felizes, a sacrificarem um pouco da sua opulência...

A influência da acção de Joseph Goebbels (1897-1945), editor do Jornal de propaganda nazi *Der Angriff*³⁷ (1927-1945,) nomeado em 1933 Ministro da Informação Popular e Propaganda (Volksaufklärung und Propaganda), sobre António Ferro deverá pois ter sido notável. De facto, quando o jornalista entrevistara Hitler em 1930³⁸, a impressão com que ficara não havia sido positiva, tendo classificado o seu regime como um “fascismo infantil” “made in Munich” que dava a impressão de um

³³ Fundação António Quadros, Fundo António Ferro, Escritos de António Ferro, Caixa 015A

³⁴ “O Director do Secretariado de Propaganda Nacional expõe-nos o seu plano de acção para dar cumprimento ao recente decreto que criou aquele organismo”, in: *Diário de Lisboa*, 11/10/1933. Agradeço esta referência à Prof. Margarida Acciaiuoli.

³⁵ “Uma Entrevista Oportuna”, in: *Diário de Notícias*, 12/10/1933

³⁶ Cfr. Decreto 23.055, de 12/10/1933, *Diário do Governo*, II Série

³⁷ Tr.: “O Ataque”

³⁸ António Ferro, “Agitada e sensacional entrevista com Adolfo Hitler, chefe dos Nacional-Sindicalistas”, in: *Diário de Notícias*, 23/11/1930. Agradeço à Prof. Margarida Acciaiuoli esta referência.

“teatrinho de ‘marionettes’, de fantoches articulados”. No entanto, a campanha de Goebbels atribuiu um rosto mais humanizado e atraente ao regime, facto que poderá ter feito o futuro director do SPN reflectir acerca da importância de um eficaz aparelho propagandístico na projecção de um país. Também Salazar parece reconhecer, tal como o haviam feito e fariam outros chefes de governo ditatoriais europeus³⁹, a necessidade de designar um órgão agregador que encarrega de unificar os discursos do regime, traduzidos nomeadamente nas suas publicações, imagens e festas públicas. Para esse reconhecimento, muito contribuíram, também as chamadas de atenção e desafios lançados pelo próprio António Ferro no *Diário de Notícias*, onde, em Maio de 1932, adverte que fazia falta um realizador, um “metteur-en-scène”, alguém que “juntasse os elementos dispersos”⁴⁰. Em Outubro desse mesmo ano, vai mais longe e defende:

*Os povos (...) não se contentam com os melhoramentos materiais, com a certeza do seu progresso. Gostam, por instinto, de se sentir viver espiritualmente, com uma finalidade, com uma bandeira.*⁴¹

E em Novembro desse ano acrescenta:

Enganam-se os homens de acção, os orientadores, os governantes, que desprezam ou esquecem as belas-artes e a literatura, atribuindo-lhes uma função meramente decorativa, um papel supérfluo, reduzindo-as a uma espécie de sobremesa da vida social. O desenvolvimento premeditado, consciente, da Arte e da Literatura é tão necessário, afinal, ao progresso de uma nação como o desenvolvimento das suas ciências, das suas obras públicas, da sua indústria, do seu comércio, da sua agricultura. As nações podem viver, interiormente, sem dúvida, dessas necessárias actividades, mas vivem exteriormente, acima de tudo, na projecção da sua alma (...) A Política do Espírito não é apenas necessária, se bem que indispensável em tal aspecto, ao prestígio exterior da

³⁹ Na Alemanha, como se referiu, Goebbels foi nomeado ministro da informação popular e propaganda (*Volksaufklärung und Propaganda*) em 1933 e, na Itália, Galeazzo Ciano (1903-1944), veterano da Grande Guerra e genro de Mussolini, seria apontado ministro da imprensa e propaganda (*Ministero per la Stampa e la Propaganda*) em 1935

⁴⁰ António Ferro, “Faz Falta um Realizador”, in: *Diário de Notícias*, 14.05.1932.

⁴¹ António Ferro, “O Ditador e a Multidão”, in: *Diário de Notícias*, 31.10.1932.

*nação. Ela é também necessária ao seu prestígio interior, à sua razão de existir.*⁴²

Ferro parece pois perceber esta necessidade de transcendência que nos é inerente, esta necessidade que as pessoas sentem de atribuírem um sentido às suas vidas que ultrapasse o da existência individual, esta necessidade de um sentido de missão. E atribui à Cultura a função constitutiva dessa missão, a formulação do objectivo a alcançar. Percebe que qualquer construção de facto é precedida por uma construção na alma, que antecipa e formula o que há-de ser. E pretende participar activamente nessa construção de um novo Portugal que fosse moderno mas ainda “português”. Vê, enfim, uma brecha, uma oportunidade para realizar o seu projecto de “integrar Portugal na Hora que passa”⁴³ que havia defendido com o manifesto “Nós”⁴⁴.

Em Dezembro de 1932, Salazar aceita o repto e concede-lhe finalmente uma entrevista como que a testá-lo para o cargo. E Ferro é aprovado. É pois deste modo que o próprio Ferro, que tão habilmente se havia proposto para o cargo de “realizador”, é chamado pelo Presidente do Conselho para dirigir o SPN em 1933. No entanto, contrariamente ao que havia sucedido no regime alemão e mais tarde no italiano, o órgão criado pelo Estado Novo para a propaganda não constituía um Ministério mas antes um Secretariado junto à Presidência do Conselho, facto que nos pode levar a retirar uma de duas conclusões: ou a de que Salazar pretendia um órgão que estivesse hierarquicamente acima dos Ministérios e daí que o tivesse integrado na própria presidência do Conselho, constituindo Ferro como seu “braço direito”; ou, pelo contrário, a de que Salazar procurava manter António Ferro “debaixo de olho”, aproveitando, ainda assim, o seu enorme potencial criativo para fabricar a imagem do regime.

⁴² António Ferro, “Política do Espírito”, in: *Diário de Notícias*, 21.11.1932.

⁴³ António Ferro, A ‘Ilustração Portuguesa’ entrevista a ‘Ilustração Portuguesa’, *Ilustração Portuguesa*, II Série, N. 816, 08 de Outubro de 1921.

⁴⁴ António Ferro, *Nós*, Lisboa: Ed. de Autor, 1921, republicado em *Intervenção Modernista: Teoria do Gosto*, Volume 1, [Lisboa]: Verbo, 1987

A postura que o próprio António Ferro tenta adoptar ao longo dos anos parece indicar que a primeira conclusão seria a correcta, pois colocou-se sempre no papel de defensor, contra tudo e contra todos, do pensamento de Salazar, cujos discursos transcreve amiúde, destacando determinadas frases a que atribui relevo e um sentido próprio. A palavra parece ser elevada ao estatuto de sagrada escritura, onde Salazar ocuparia o lugar de messias, podendo a adesão de Ferro ao regime ser entendida como um acto de fé.

Mas, na realidade, Salazar não passa uma “carta-branca” a António Ferro e confere-lhe apenas inicialmente a competência de “coordenar toda a informação relativa à acção dos diferentes Ministérios”⁴⁵, cujos ministros auferiam retribuições que em muito ultrapassavam o vencimento designado para o Director do SPN. Efectivamente, enquanto um Ministro auferia um rendimento anual de 54.000\$ e um Sub-Secretário de Estado uma retribuição de 48.000\$, o Director do SPN recebia 36.000\$ por ano⁴⁶. Por outro lado, algumas áreas fulcrais no controlo da propaganda, como a Emissora Nacional, ficavam fora das suas competências. Assim se explica que, pouco tempo antes de celebrar os dez anos de actividade no SPN, Ferro se queixe das diversas limitações que daqui lhe advieram, num documento que prepara para o Presidente do Conselho relativo às “causas, aparentes ou reais, da inquietação de certos portugueses no momento actual”, onde aponta “medidas” para “remediar os males apontados” e as “condições de realização” do seu programa:

Libertar o S.P.N., duma vez para sempre, do seu complexo de inferioridade que não lhe permite realizar inteiramente o seu programa. O S.P.N. vai fazer 10 anos e, apesar de muito combatido, sobretudo ao princípio, pode orgulhar-se de nunca ter cometido (...) qualquer gaffe política (...). Talvez seja justo dar-lhe agora os meios legais para concluir a sua obra. (...) Se o director do S.P.N. pôde realizar no estrangeiro a obra de propaganda que ninguém lhe nega, é porque, alem fronteiras, não encontrou nunca as limitações com que esbarra constantemente na sua terra. Lá fora é possível que o vejam aumentado, mas tal visão só tem auxiliado a propaganda do país. Em Portugal, em compensação, vêem-no diminuído e tal diminuição, se não é injusta, é pelo menos inibitória.

⁴⁵ Artigo 2º do Decreto-Lei n.º 23.054, Diário do Governo, N.º 218, Série I de 25.09.1933

⁴⁶ Cfr. *Desenvolvimento do Orçamento das Despesas do Ministério das Finanças para o ano económico de 1933-1934*, p153 (disponível em http://badigital.sgmf.pt/OE-1933/1/OE-1933_PDF/OE-1933_0000_0108-0166_t01-B-R0300.pdf)

Os que acusam, portanto, o Secretariado de não ter realizado no plano interno o que conseguiu no plano externo são injustos pelos seguintes motivos:

- a) Porque desconhecem ou fingem desconhecer o esforço inglório do Secretariado para obter informações que lhe são sistematicamente recusadas por aqueles próprios que depois o criticam pelas deficiências de que afinal são responsáveis. A máquina do S.P.N. está montada mas o combustível está nos diferentes serviços e são eles que têm de alimentá-la;*
- b) Porque são os primeiros a não ajudar o S.P.N. desprestigiando-o e entregando directamente aos jornais, numa lamentável política de compadrio, as notícias ou inspirações que deveriam partir exclusivamente do organismo competente;*
- c) Porque não querem recorrer à propaganda oficial e se irritam depois com o natural falhanço das suas propagandazinhas privadas;*
- d) Porque ignoram ou querem ignorar que à Política do Espírito realizada pelo S.P.N. se deve, em grande parte, não ser ainda mais viva a oposição de certos intelectuais novos ao regime;*
- e) (...)*
- f) Porque fazendo justiça ao êxito da nossa propaganda externa se esqueceu que a sua projecção no país é uma das armas mais poderosas de propaganda interna; (...)*

É evidente, porém, que o S.P.N. não tem actuado, de uma forma decisiva na criação e consolidação de uma contínua boa atmosfera dentro do regime. Mas também não há dúvida que lhe têm faltado os meios hierárquicos e legais (e até certo ponto materiais) para dirigir, eficaz e efectivamente, a opinião pública. Não é justo, portanto, acusá-lo de não ter feito o que, na verdade, estava impossibilitado de fazer. Não se pode acusar um soldado de não dar tiros se não se achou prudente dar-lhe uma espingarda.⁴⁷

Publicamente, também não deixará de manifestar o seu descontentamento, de forma mais velada, é claro, no discurso que profere por ocasião dos dez anos do SPN⁴⁸. Se, por um lado, Ferro encontra uma resistência ou mesmo hostilidade dos conservadores à sua actuação, por outro, também não encontra em Salazar um defensor que lhe legitime. O Presidente do Conselho, com uma tendência fortemente centralizadora, assume uma postura cautelosa em relação a Ferro. E, de algum modo, se atentarmos nos perfis de ambos, facilmente se percebe como eram opostos. Ferro

⁴⁷ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Salazar, Correspondência Oficial, Presidência do Conselho, Propaganda Nacional – 1931/1951, AOS/CO/PC-12E, Pt.9

⁴⁸ António Ferro, *Dez Anos de Política do Espírito, 1933 -1943*, Lisboa: SPN, 1943

era um escritor, uma figura cosmopolita, dinâmica, com um certo gosto pelo lado mais sensual da vida, cuja juventude se encontrara ligada à Revista *Orpheu* e ao futurismo. Destacara-se igualmente como jornalista, imprimindo o seu ponto de vista e um estilo próprio em qualquer artigo que escrevesse, e, mais notoriamente sentido, com as famosas entrevistas aos ditadores, reunidas na sua obra *Viagem à volta das Ditaduras*, publicada em 1927⁴⁹. Era o oposto do professor de Direito da Universidade de Coimbra, do homem conservador, provinciano, muito ligado ao catolicismo, que nutria uma certa aversão pelo progresso e pelas massas e que só duas vezes ao longo da sua vida se deslocaria ao estrangeiro. Claro que se trata de dois retratos estereotipados de duas personalidades e que nem Ferro era totalmente cosmopolita, nem Salazar absolutamente provinciano, embora cada uma dessas características pudesse talvez predominar em cada um deles.

Mas, se era assim, por que motivo aceita Salazar ser entrevistado por Ferro e por que motivo é este designado para director do SPN? Talvez o Presidente do Conselho lhe tenha reconhecido uma capacidade mediática de seduzir e cativar um grupo de intelectuais com ideais mais revolucionários, que era importante manter sob controlo. Talvez tenha percebido que precisava de alguém capaz de inverter a sua falta de capacidade de contacto com as multidões em algo que jogasse a seu favor. Por outro lado, depois das várias entrevistas que Ferro levava a cabo aos ditadores nas suas viagens pelo estrangeiro, uma entrevista a Salazar poderia constituir enfim a legitimação do lugar que este agora ocupava, o reconhecimento público do seu papel tanto em Portugal como no seio da Europa. E quem melhor que Ferro poderia projectar no estrangeiro um Portugal enérgico, com uma identidade própria, capaz de ombrear com os restantes países da Europa?

O que distinguia Salazar de Ferro era pois a postura, aquele mais fechado sobre si mesmo, este mais aberto ao exterior. O que os unia era uma certa ideologia que se vinha a desenvolver muito antes do aparecimento do Estado Novo, resultado e reacção ao progresso, à democratização e à laicização operadas com as revoluções liberais. Estas, acreditava-se, haviam instituído o caos e a depredação culturais pelo

⁴⁹ António Ferro, *Viagem à volta das ditaduras*. Lisboa : [s.n.], 1927.

que, perante esta alegada dissolução, o nacionalismo apresentava-se como uma promessa de imanência e de estabilidade, um regresso à ordem e à tradição, num mundo que se percebia em mudança acelerada, onde as hierarquias e as fronteiras ameaçavam ruir⁵⁰. Este retorno à ordem parece pois resultar essencialmente de algo intrínseco à natureza humana que decorre de uma certa suspeita de tudo o que é desconhecido e de uma tentativa de nos tentarmos “proteger” sob o telhado do que nos é familiar. A Modernidade opera uma rotura de tal forma profunda nos paradigmas de actuação, tidos por inerentes à própria natureza humana, que a sensação que cria é a de uma crise identitária e um vazio de sentido. Só esta sensação de “crise de identidade” pode explicar o movimento verificado nos países da Europa de busca das suas raízes, de procura de definição do “nós” por contraposição ao “outros” e justificar, enfim, o aparecimento dos nacionalismos e a procura, no povo, de uma espécie de estado primordial não contaminado pelo progresso e pelo “estrangeirismo”. O nacionalismo é assim, nesta época, o pano de fundo, o palco onde tudo se desenrola.

Mas, enquanto grande parte do regime parece essencialmente pretender “levar os portugueses a viver habitualmente”⁵¹ como Salazar diria mais tarde numa entrevista, António Ferro, sentia-se atraído pelo regresso às tradições, não como uma forma de “contemplação doentia do passado”⁵², mas como uma oportunidade de construir uma cultura de massas, que fosse, no entanto, portuguesa e não pusesse em causa o “bom gosto” e a ordem. A imagem que o regime vai instaurar parece justamente resultar do confronto entre duas formas de entender o nacionalismo: uma vontade mais conservadora de levar o presente para o passado e uma mais progressista de trazer o passado até ao presente, duas formas de pensar que

⁵⁰ Sobre a questão da criação do nacionalismo, veja-se Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas, Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*, trad. Catarina Mira. Lisboa: Edições 70, 2005 e Luis Trindade, *O Estranho Caso do Nacionalismo Português: o Salazarismo entre a Literatura e a Política*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008

⁵¹ António Ferro, *Entrevistas de António Ferro a Salazar*, pref. Fernando Rosas, Lisboa: Parceria A M Pereira Livraria Editora, 2003, p. 172

⁵² *Portugal 1940*, Lisboa: SPN, s/data

encontramos em quase toda a elite produtora de conhecimento, embora a primeira predomine sobre a segunda.

No discurso proferido na inauguração do SPN em 26 de Outubro de 1933, Salazar revela a missão que lhe atribui:

*Elevar o espírito da gente portuguesa no conhecimento do que realmente é e vale, como grupo étnico, como meio cultural, como força de produção, como capacidade civilizadora, como unidade independente no concerto das nações (...)*⁵³

Cumpria pois ao SPN dar a Nação a conhecer-se a si a própria (na convicção de que ela não conhecia a sua essência e que só isso poderia justificar a sua insatisfação) e às demais Nações. Ferro já havia produzido o retrato do chefe, transformando a imagem “severa”, “distante” e “fria” de Salazar na imagem “justa” e “serena” do “Salvador da Pátria”. Seria agora incumbido de produzir o retrato de todo o Portugal, um retrato que desse a visão de conjunto e não o aspecto individual (ou dissonante). Para o fazer, não utilizaria porém apenas as palavras, mas também as imagens (ainda que estas se encontrem quase sempre ancoradas naquelas). É aliás, o próprio chefe do governo quem assim o sugere:

*Nem a Nação nem o Governo têm necessidade de que alguém minta a seu favor nem pode o Secretariado ser injusto para ninguém. (...) Ele deve cingir-se estritamente aos factos e utilizar de preferência a imagem e o número como as expressões mais frisantes, mais eloquente dos factos da vida pública.*⁵⁴

A “imagem” e o “número”: as formas de representação tidas como “objectivas”. As imagens, equiparadas aos números, são, para Salazar, factos, não criações⁵⁵. A ideia de imagem como facto em si mesmo é reforçada desde o

⁵³ *Secretariado Nacional de Informação, Um Instrumento de Governo: 25 anos de acção: 1933-1958*, Lisboa: SNI 1958, p18

⁵⁴ *Secretariado Nacional de Informação, Um Instrumento de Governo: 25 anos de acção: 1933-1958*, Lisboa: SNI 1958, p19

⁵⁵ Aliás, no prefácio que Salazar redige para o livro de António Ferro, Salazar, *O Homem e a sua Obra*, Ed. Emp. Nacional de Publicidade, 1933, fica clara a sua opinião acerca da cultura em geral, que caracteriza

aparecimento da fotografia, motivo pelo que se torna importante fazer uma breve incursão na história da “invenção” da fotografia no Século XIX para aprofundar melhor esta percepção.

1.2. Fotografia “Objectiva” e Fotografia “Subjectiva”

Anunciada em 1839, num momento em que a visão deixara de ser uma forma privilegiada de conhecimento e passara a ser o objecto do próprio conhecimento, a fotografia parece constituir a chave sobre a concepção de imagem acima referenciada. Com a perda de confiança na visão, a observação subjectiva, antes feita através da introspecção, passa a ser realizada através da observação empírica, através de métodos quantitativos, mensuráveis. O corpo deixa de constituir uma unidade e passa a ser visto como a soma de diversos órgãos cujo funcionamento e capacidades importava estudar à semelhança de uma máquina. E desse estudo resulta essencialmente que a visão é enganadora, é sujeita ao erro e às convenções ou preconceitos do sujeito. As ilusões de óptica e as pós-imagens (imagens que se produzem na retina com os olhos fechados após exposição a uma fonte de luz forte) comprovavam que existe uma dissonância entre as imagens e os objectos, no limite, que as imagens podem ser fabricadas pelo sujeito sem necessidade de objectos. A visão não precisa de estar subordinada a uma imagem exterior.

Conforme referem Lorraine Daston e Peter Galison⁵⁶, enquanto no século XVIII, a representação da realidade devia obedecer a um critério de “fidelidade à natureza” que seria obtido através de um juízo crítico a partir das percepções do mundo exterior, de que não tinha de (nem devia) ser uma cópia fiel mas antes um protótipo que reunisse o que lhe é característico, no século XIX a comunidade científica começou a colocar em causa os meios de representação e era comum interrogar-se sobre

como mera roupagem, quando interroga - “Até onde é rigorosa a expressão de uma ideia, trocada a sua forma científica pelas roupagens da melhor literatura?”, in: António Ferro, *Entrevistas de António Ferro a Salazar* (op. cit.), p. 234

⁵⁶ Lorraine Daston e Peter Galison, *Objectivity*, Nova Iorque: Zone Books, 2007

desenhos e ilustrações científicas, procurando saber até que ponto estes eram capazes de obedecer ao ideal de “fidelidade à natureza”. A representação idealizada da natureza começou a ser vista como um defeito e não como uma virtude na medida em que carregava uma dose considerável do sujeito. Assim, os cientistas deveriam, sempre que possível, tentar não “contaminar” a realidade com as suas projecções servindo-se progressivamente de aparelhos mecânicos tidos por mais fiáveis.

É assim que os estudos que sustentam o conhecimento científico da visão e uma procura de “objectividade”, sustentam também, em contexto europeu, a criação de novas pesquisas no campo artístico, de uma “subjectividade”, que acaba por se traduzir nas pesquisas de uma visualidade pura ou primordial (isto é, despida das convenções) e na rotura com a representação como finalidade da arte⁵⁷. E é em simultâneo com aqueles estudos que nasce um maior interesse pela ideia de sublime e a arte adquire uma nova finalidade: a expressão do sujeito. Ao artista passaria a caber o papel de expressar a sua individualidade, a sua singularidade, a sua essência. Ao cientista o de se debruçar sobre a natureza e, de forma metódica e em ambiente laboratorial, registá-la, fazê-la falar por si, fazê-la “revelar-se”, livre da mediação do sujeito. Escava-se assim um enorme fosso que separa e opõe o que é inerente ao sujeito ao que é próprio do objecto. A necessidade de objectividade parece pressupor e acompanhar uma necessidade de subjectividade, isto é, de separação e autonomização do sujeito, face ao objecto.

Paralelamente e talvez com um impacto mais significativo nas pesquisas de criação da fotografia, verifica-se na Europa uma significativa alteração da estrutura da sociedade de onde uma classe média se começa a destacar e cujas necessidades parecem ter sido decisivas no processo de criação da fotografia. Efectivamente, a sua ascensão social faz-se acompanhar de símbolos, de sinais demonstrativos da sua condição, entre os quais se encontra o retrato. Tradicionalmente, o retrato pintado havia sido prerrogativa das classes sociais mais abastadas, oferecendo-se como um instrumento de prestígio e poder. À medida que aquela classe média começa a ganhar

⁵⁷ Em Portugal, todavia, a função representativa da arte continuaria a desempenhar o papel predominante.

significado económica e socialmente, arroga-se também o direito de se fazer representar, de se fazer retratar a um custo que lhe fosse acessível. A procura de retratistas regista proporções significativas e a sua expansão força a criação de mecanismos mais céleres e menos dispendiosos de resposta.

O anúncio oficial da descoberta da fotografia em 1839 parece pois, de algum modo, responder às necessidades do homem ocidental do século XIX de encontrar formas de registo rápidas que, por um lado, dessem resposta a uma procura crescente de meios de representação da classe média com custos acessíveis e, por outro, oferecessem um elevado grau de exactidão e o mínimo de intervenção do sujeito.

Conforme refere Pedro Miguel Frade⁵⁸, o “espanto” que a fotografia gerou nos seus primórdios decorria do próprio processo fotográfico que

colocava o seu operador na postura de um sujeito (quase) indiferente que pouco mais podia fazer que accionar o dispositivo mecânico que começava a permitir que as imagens se fizessem sozinhas.

Aqui não havia intervenção do Homem, era a natureza que se desenhava a si própria, pensava-se. Mas, acrescenta, o espanto não resultava apenas da circunstância de a imagem se fazer sozinha. Acreditava-se que a fotografia regista uma “emanação da realidade”⁵⁹. É a própria realidade que se imprime na fotografia, a representação e o representado são como que um só, ou seja, a fotografia adquire um carácter factual, é entendida como a própria realidade livre da mediação do sujeito e das suas projecções. A fotografia era finalmente uma “verdade incontestável”.

Podemos encontrar eco deste entendimento, aqui mesmo em Portugal, no anúncio da descoberta de Daguerre publicado no periódico semanal *O Panorama*, em 16 de Fevereiro de 1839, onde podemos ler:

A natureza aparece retratando-se a si mesma, copiando as suas obras assim como as da arte, não em painéis presenciaes, inconstantes e fugitivos, como eram e são os rios, os lagos, as pedras e metaes polidos, mas em matéria

⁵⁸ Pedro Miguel Frade, *Figuras do Espanto*, Lisboa: Asa, 1992, p. 68

⁵⁹ Pedro Miguel Frade, *Figuras do Espanto*, Lisboa: Asa, 1992, p. 68

*que retem o simulacro do objecto visível e o fica repetindo com a mais cabal semelhança ainda depois do ausente [...] Da camara obscura saiam lindas recordações abreviadas do mundo circumstante; mas esses paineis que mais eram formulas representativas do que emanações reaes dos corpos; mais retratos levemente desfigurados do que reflexos proprios, inteiros e absolutos, esses paineis, requeriam tempo, paciencia, arte e uso e uma palheta carregada de todas as cores do iris. D'ora ávante porém, sem palheta, nem lapis, nem preceitos artisticos nem dispendio de horas e dias, que digo, sem mover a mão, sem abrir os olhos e até dormitando, poderá o viajante enriquecer a sua pasta com todos os monumentos, edificios e paizagens [...]*⁶⁰

Embora o “espanto” dos primeiros anos a que Frade se refere pareça resultar essencialmente desta quase magia de uma imagem que se produz a si própria, ou seja, da relação privilegiada que a fotografia dá a entender possuir com o real, e da sua aptidão documental, a questão da fotografia como objecto com potencialidades estéticas nunca esteve totalmente dissociada da ideia de fotografia. Efectivamente, a forma como a própria imagem fotográfica se constrói denota uma continuidade com a imagem desenhada, pintada ou gravada, isto é, com as formas de representação então conhecidas.

No entanto, para a impor como objecto de arte, e, de algum modo, separar a prática artística da prática documental, permitindo a coexistência de ambas, procurou-se definir a fotografia artística através da negação da sua mecanicidade, daquilo que, se entendia, lhe conferia “objectividade”. Para ser considerada “Arte”, a fotografia deveria oferecer a visão “subjectiva” do artista, sendo a partir de então apresentadas sucessivas propostas de como alcançar essa subjectividade, seja através da manipulação, da sobreposição de vários negativos para obtenção da imagem, do arranjo das pessoas/objectos fotografados, da desfocagem, das temáticas ou do tipo de impressão.

Neste enquadramento, para legitimarem a fotografia como “expressão subjectiva do artista”, os fotógrafos procuram os seus modelos nas escolas de pintura, seguindo o léxico do naturalismo⁶¹ (e mais tarde do impressionismo) e do

⁶⁰ “Revolução nas Artes do Desenho”, in: *O Panorama*, n.º 94, 16.02.1839, cit. por Pedro Miguel Frade, *Figuras do Espanto*, Lisboa: Asa, 1992, p. 12 (negritos da A.)

⁶¹ O termo “Naturalismo” refere-se à representação realista dos objectos no seu contexto natural.

simbolismo⁶², concepção estética que ficaria conhecida como “pictorialismo” e que se mantém operativa durante várias décadas, particularmente em Portugal, mesmo depois de ter começado a ser posta em causa nos anos 10 e 20 do Século XX.

Aquilo que definia a subjectividade ou a objectividade da fotografia dependia assim de uma série de procedimentos e dos contextos em que era produzida e reconhecida, pelo que encontramos em finais do século XIX, princípios do século XX, estas duas concepções aparentemente contraditórias sobre a fotografia: a fotografia subjectiva, visão única do sujeito, produzida no campo artístico, e a fotografia-documento, ou meio de prova, que se produzia no campo das ciências, nomeadamente das ciências forenses, e beneficiava da “objectividade” que lhe adviria da aparente falta de mediação do sujeito, confinado que estava ao papel passivo de mero operador. A fotografia era considerada como prova autêntica e é esse carácter autêntico que lhe confere especial apetência propagandística. Não admira, pois, que Salazar defenda a utilização da imagem na propaganda, não de uma imagem criadora mas de uma imagem que equipara a um número, expressão “frisante” e “eloquente” dos factos.

No entanto, no início do Século XX, particularmente no pós Primeira Guerra Mundial, a atenção de alguns fotógrafos europeus começa progressivamente a virar-se para as novas possibilidades que a fotografia permitia no campo da imagem, pelo que procuram afirmá-la pelas suas próprias valências, desenvolver-lhe uma linguagem específica e autonomizá-la da estética da pintura e das formas tradicionais da representação. O que está em causa não é mais a discussão de saber se a fotografia é ou não arte. O eixo da discussão sofre uma ligeira alteração: por um lado o conceito de arte encontrava-se em reconstrução, por outro procurava-se saber o que a fotografia era em si mesma e de que forma ela desenvolveria a sua própria linguagem. Neste campo, abriram-se nomeadamente duas propostas – uma que persegue a “objectividade” e outra que procura instituir uma “Nova Visão”. Para a primeira a fotografia era um meio de registo pelo que a sua função deveria prender-se com a

⁶² O termo “Simbolismo” refere-se à procura de um conteúdo poético e à restituição do significado à arte.

revelação das essências que o mundo sensível deixa transparecer, numa aproximação do léxico artístico ao científico. Para a segunda, a fotografia fazia parte de um projecto mais amplo que visava transformar a cultura visual. A fotografia deveria, nas palavras de Rodchenko, “mostrar o mundo a partir de todos os pontos de vista e desenvolver a capacidade das pessoas de verem a partir de todos os lados”⁶³ A fotografia não era já entendida como um meio de expressão individual mas como o processo que daria forma a uma nova visão liberta das convenções pictorialistas que educam a percepção visual.

Para esta alteração de paradigma muito contribuiu, certamente, o advento do cinema, bem como a “democratização” da imagem fotográfica, agora acessível a um maior número de pessoas, e a sua difusão na imprensa ilustrada, após o que John Tagg denomina uma “dupla revolução técnica”⁶⁴ que ocorre no final do Século XIX com o aparecimento das máquinas Kodak e o desenvolvimento das técnicas de reprodução.

No que diz respeito ao cinema, o seu dinamismo e as técnicas utilizadas – ângulos oblíquos, close-ups, corte, montagem – vão exercer uma influência determinante sobre a fotografia e, através da fotomontagem, na sua transformação em “filme estático”⁶⁵.

Por outro lado, um progressivo desenvolvimento técnico da fotografia permite o abandono da pose e da composição, herdadas da pintura, e a produção de

⁶³ Alexander Rodchenko, “The Paths of Modern Photography”, 1928, in: *Photography in the Modern Era European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 256 a 263: “Photography (...) should surely undertake to show the world from all vantage points, and to develop people’s capacity to see from all sides” (T. da A.)

⁶⁴ John Tagg, *The Burden of Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, p. 66

⁶⁵ A expressão é utilizada por Raoul Hausmann (um dos membros fundadores do dadaísmo de Berlim), na conferência realizada aquando da primeira grande exposição de fotomontagem celebrada em Berlim em 1931: “a ideia da fotomontagem era tão revolucionária quanto o seu conteúdo, a sua forma tão subversiva quanto a conjugação de fotografia e texto impresso e que, juntos, se transformavam num filme estático. Os dadaístas foram os primeiros a utilizar a fotografia como material para criar uma nova entidade que arrancou do caos e da guerra e da revolução uma imagem completamente nova, e tiveram consciência de que o método possuía uma força propagandística que não tinham capacidade de explorar.” (Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Paris 1958, p. 46, cit. por Dawn Ades, *Fotomontaje*, trad. castelhana de Elena Loorens Pujol, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002 [1976], p. 24, trad. do castelhano para português da A.)

instantâneos com tempos de exposição cada vez mais curtos. Em 1928, realiza-se em França o Primeiro Salão Independente de Fotografia, onde se procura apresentar uma alternativa à fotografia “artística” inspirada pela pintura, gravura ou desenho que era sucessivamente exibida no Salão Anual de Fotografia. São apresentados retratos de Man Ray, instantâneos de Germaine Krull, imagens urbanas de André Kertész, entre outros fotógrafos, cujas propostas se apresentam não só como uma tentativa de libertação da fotografia relativamente à pintura como da própria representação mimética. Em Portugal, porém, a fotografia continuaria a movimentar-se ainda muito em torno do pictorialismo e do mimetismo. Mesmo algumas tentativas de actualização de reportórios são realizadas sem se perceber perfeitamente o que estava em causa, sem uma tomada de consciência ou uma idealização subjacente.

No que diz respeito às técnicas de reprodução, a impressão em halftone⁶⁶ permite dar resposta a uma cada vez maior apetência dos leitores de periódicos pela imagem, facto que se torna notório pela profusão de imagens que começa progressivamente a invadir as suas páginas. Apesar disso, a relação texto-imagem revela-se ainda relativamente rígida, cingida às colunas de texto, quando comparada com a que se consegue obter com a rotogravura⁶⁷, disponibilizada a partir dos anos 10 do Século XX. O principal avanço que a rotogravura proporciona é a total liberdade de arranjo da página, sendo a sua composição obtida a partir da aplicação das técnicas da montagem em que os diferentes elementos a montar, impressos em suporte transparente (celulóide), podem ser movidos ou justapostos, proporcionando uma diferente relação entre o texto e a imagem, em que esta desempenha o papel central. Assim, as imagens fotográficas impressas em positivo e os textos dactilografados ou manuscritos em celulóide são cortados nos mais diversos formatos e montados sob

⁶⁶ O halftone é uma técnica que consiste na conversão de tons em pontos de diversos tamanhos criando a ilusão de continuidade tonal. A técnica era combinada com processos de impressão em alto-relevo.

⁶⁷ Trata-se de um processo cuja matriz de impressão é constituída por um cilindro de cobre onde a imagem é gravada em baixo relevo. O processo, que ficaria conhecido como heliogravura ou rotogravura, foi aperfeiçoado nas últimas décadas do Século XIX por Karl Klic mas a sua utilização só se vulgariza a partir dos anos 10 do Século XX. O primeiro periódico impresso na Europa com recurso à rotogravura é o *Freiburger Zeitung* em 1910 e nos Estados Unidos da América o suplemento de Natal do *The New York Times* em 1912 (cfr. Michel Frizot e Cédric de Veigy, *Vu, The Story of a Magazine that made an Era*, Londres: Thames & Hudson, 2009)

uma placa de vidro, obtendo-se, com essa composição, a imagem final a ser transposta para o cilindro de gravação. O processo de obtenção da imagem é, pois, em tudo semelhante ao da fotomontagem, processo de formação de uma imagem a partir de diferentes fotografias, símbolos, desenhos, textos, que aqui desempenham também um papel estético que entra na composição de toda a página.

1.3. A imagem fotográfica e a imprensa ilustrada em Portugal nos anos 30

Em Portugal, a introdução da rotogravura ficou a dever-se a Leitão de Barros que efectua um estágio em Frankental⁶⁸, na Alemanha, e, importa não só a maquinaria como uma nova forma de construir as imagens, que põe em prática n' *O Notícias Ilustrado* (1928-1935), periódico que marca a diferença nesta época, apresentando um esquema de composição que conjuga o texto e a imagem de forma inovadora entre nós, aliando as técnicas da montagem ao design gráfico. De facto, n' *O Notícias Ilustrado*, a fotografia é, por vezes, utilizada com dinamismo, em sobreposições parciais de imagens, em composições diagonais de sentido ascendente, recortando as figuras e fazendo-as "saltar" para fora da fotografia, separando-as do seu enquadramento original, transformando-as noutras imagens, diferentes das originais, fazendo-as ganhar vida própria e caminhar sobre a própria página do magazine.



Imagem 2: "O Portugal-Espanha", in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 360, 05/05/1935

⁶⁸ Cfr António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal - 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998, p. 239

É curioso verificar que, de um modo geral, na imprensa ilustrada, todos os textos de carácter literário ou fictício, como as crónicas, contos ou novelas são invariavelmente ilustrados com desenhos, nunca se fazendo acompanhar pela fotografia. A fotografia, ainda que falando um discurso próprio, não verbal, apenas é chamada a fazê-lo em reportagem sobre as artes, o desporto e o lazer, apresentando o “isto foi” barthesiano, revelando-se, no contexto da imprensa ilustrada, incompatível com o “era uma vez”. De qualquer forma, n’*O Notícias Ilustrado*, as fotos documentais, de fotojornalismo, são por vezes dispostas de tal modo que fazem lembrar os nossos álbuns pessoais, sendo cortada, recortada, conjugada, sobreposta, convertendo-se numa linguagem própria, em narrativa, em “era uma vez uma sociedade portuguesa”... Algo que só era possível no enquadramento menos “sério” do lazer, das actividades de domingo sobre que versava a revista. As imagens parecem assim ultrapassar, com Leitão de Barros, a mera função ilustrativa, sendo apresentadas num discurso visual autónomo, onde o recurso à palavra é mínimo e convertido, ele próprio, em imagem, num elemento da composição da página, entendida como um todo.

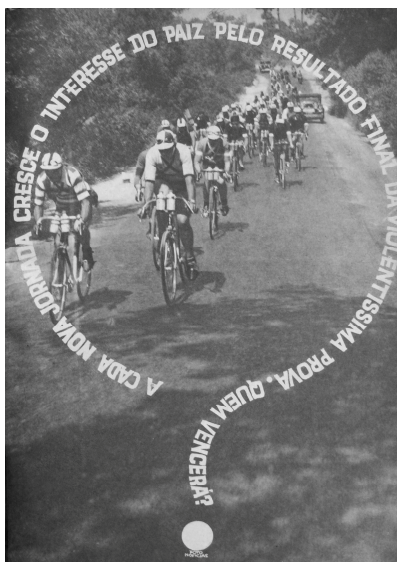


Imagem 3: “A Cada Nova Jornada Cresce o Interesse do Paiz pelo Resultado Final. Uma Violentíssima Prova. Quem Vencerá?”, in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 324, 26/08/1934

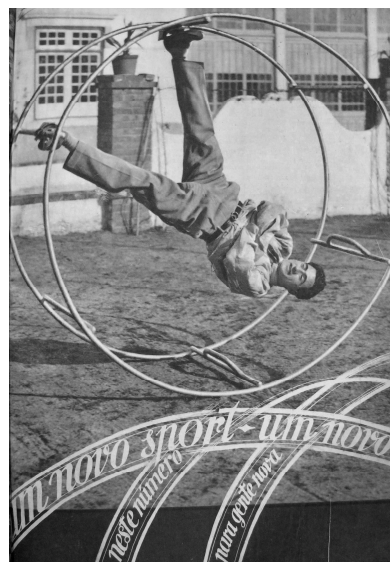


Imagem 4: “Um Novo Sport”, in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 244, 12/02/1933

A fotografia encontra, então, no campo da revista ilustrada, um espaço que lhe permite movimentar-se num registo mais dinâmico e espontâneo, arredado de

considerações sobre a “Arte”. Ainda assim, a forma de pensar a fotografia pela maior parte dos fotógrafos não parece sofrer alterações profundas. A fotografia limita-se a adoptar apenas alguns aspectos formais das propostas modernistas sem nunca lhes perceber o sentido, o que lhe confere uma certa falta de consistência e força. Os fotógrafos e críticos revelam-se “obcecados com a validade artística da fotografia” como nos refere Filipe Figueiredo, na sua dissertação de mestrado⁶⁹, pelo que a fotografia oscila sempre entre a “composição” e o “flagrante” que tenta de alguma forma conciliar num estilo único.



Imagem 5: “A Exposição de Fotografias de Horácio Novais”, in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 343, 06/01/1935



Imagem 6: “Quere Você ser Artista de Cinema?”, in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 222, 11/09/1932

⁶⁹ Filipe Figueiredo, *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1ª metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (Policopiado), 2000, p. 84

De qualquer maneira, é pela via da imprensa ilustrada que uma linguagem fotográfica modernizada entra em definitivo na vida de Portugal. Para obter o número de imagens fotográficas necessário para cada número d'*O Notícias Ilustrado*, que normalmente ultrapassava as 50, a revista tem de contar com a colaboração, em regime permanente ou de *freelancer*, de vários fotógrafos, como Serra Ribeiro, Salazar Dinis, Denis Salgado ou Ferreira da Cunha (1901-1970), que contribuem com os seus registos de acontecimentos mediáticos. Fora do campo do fotojornalismo, restava-nos uma retratística de gosto burguês, com destaque para as fotos de Alves San-Payo e Silva Nogueira, este no campo específico do cinema, e as fotografias pictorialistas de paisagem e costumes, em que se destacam os nomes de Domingos Alvão e João Martins.

Assim, em Portugal, a década de 30 parece confirmar um gosto pictorialista, ainda que por vezes temperado por uma modernização formal no contexto da imprensa ilustrada. Em 1931 é fundado o Grémio Português de Fotografia, uma secção da Sociedade de Propaganda de Portugal, criada em 1906 em Lisboa. Esta sociedade procurava, muito antes do aparecimento do Estado Novo, sustentar “o desenvolvimento intelectual, moral e material do paiz e, principalmente, esforçar-se por que ele seja visitado e amado por nacionais e estrangeiros”, “pela sua acção própria, pela intervenção junto dos poderes públicos e administrações locais, pela collaboration com este e com todas as forças vivas da nação”⁷⁰, sendo por isso reconhecido como instituição de utilidade pública em 1920⁷¹ ainda pela Primeira República. A sociedade assume-se como “absolutamente alheia, no desempenho dos seus fins patrióticos, a questões políticas e religiosas”⁷². Entre as suas actividades, é importante destacar as de:

⁷⁰ *Estatutos da Sociedade de Propaganda de Portugal, Aprovados pelo Decreto de 4 de Julho de 1906*, Lisboa: Typographia Universal, 1906

⁷¹ Cfr Filipe Figueiredo, *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1ª metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (Policopiado), 2000, p. 115

⁷² *Estatutos da Sociedade de Propaganda de Portugal, Aprovados pelo Decreto de 4 de Julho de 1906*, Lisboa: Typographia Universal, 1906

*Organisar e divulgar o inventario de todos os monumentos e riquezas artisticas, curiosidades e logares pittorescos do paiz, e de todas as praias, thermas e logares de montanha adaptaveis ás curas de ar (...); Publicar itinerários, guias e cartas roteiras de Portugal (...)*⁷³

As edições de carácter turístico integram-se portanto no âmbito da sua actuação, pelo que acaba por incentivar o modo de fazer fotografia que mais se identificasse com os seus propósitos. Efectivamente, é sob a chancela da *Sociedade de Propaganda de Portugal* que se editam diversos folhetos e roteiros profusamente ilustrados com reproduções em halftone de diversos monumentos, paisagens, tipos e costumes de Portugal, como o *Portugal: seus múltiplos aspectos como paiz de excursões*⁷⁴, *Portugal: Clima, Paisagem, Estações Thermaes, etc.*⁷⁵, com uma versão em espanhol – *Portugal, Clima, Paisages, Estaciones Termales, etc.*⁷⁶ e uma versão bilingue inglês-francês, *Portugal, son climat, ses paysages, et sa vie, Climate, Landscapes, Watering Places, etc.*⁷⁷. Nestas edições, a fotografia, cuja autoria não se encontra identificada, é utilizada como ilustração, tendo cada uma das suas reproduções uma curta legenda, meramente informativa, que procura localizar a proveniência da tomada de vista, quase que convidando o turista a deslocar-se aos locais em causa para confirmar e, ele próprio, fotografar as paisagens e monumentos aí mostrados.

A criação do Grémio, em 1931, sob a sua alçada, virá pois prosseguir os interesses da Sociedade de Propaganda, estimulando a realização dos salões nacionais de fotografia a partir de 1932, onde se destaca justamente uma fotografia pictorialista que procura definir uma essência portuguesa que é encontrada, invariavelmente, na paisagem, monumentos, tipos e costumes de Portugal. O Estado Novo mais não fará que repegar e dar continuidade a um projecto que lhe é muito anterior. É claro que a

⁷³ *Portugal: seus múltiplos aspectos como paiz de excursões*, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1908

⁷⁴ Idem

⁷⁵ *Portugal: Clima, Paisagem, Estações Thermaes, etc.*, Lisboa: Tipographia Universal, S/d

⁷⁶ *Portugal, Clima, Paisages, Estaciones Termales, etc.*, Lisboa: Tipographia Universal, 1915

⁷⁷ *Portugal, son climat, ses paysages, et sa vie, Climate, Landscapes, Watering Places, etc.*, Lisboa: Sociedade de Propaganda de Portugal, 1916

acção do SPN foi muito mais ampla e impactante que a da Sociedade de Propaganda de Portugal. Mas é importante perceber que, por um lado, muitos dos seus propósitos são manifestações de um patriotismo que lhe é muito anterior e, por outro, existe uma confluência de acções entre os organismos privados e o organismo público agora criado.

1.4. As edições ilustradas do SPN

Entre as competências que são atribuídas ao SPN no momento da sua criação, encontra-se o fomento à “edição de publicações que se destinem a fazer conhecer a actividade do Estado e da Nação Portuguesa” (alínea b) do artigo 4º do Decreto-Lei n.º 23.054 de 25 de Setembro de 1933). Em 1939, o SPN vê as suas competências alargadas transitando para o seu seio as atribuições de desenvolvimento do turismo em Portugal que cabiam ao Conselho Nacional de Turismo, antes sob a alçada do Ministério do Interior⁷⁸. Passa assim, nomeadamente, a caber a António Ferro a deliberação “sobre todos os assuntos que directamente ou indirectamente se relacionem com o turismo”, nomeadamente, “publicações, propaganda e divulgação da riqueza artística e de turismo nacional”⁷⁹.

A actividade editorial do SPN passa a abranger, portanto, uma maior área de actuação. De acordo com os dados fornecidos pelo próprio SPN, em 1947 atingiam-se as 1355 edições com uma tiragem total de cerca de 9 milhões⁸⁰ e uma abrangência temática considerável, organizada em diversas colecções de que se destaca a relativa ao “Pensamento de Salazar”, à “Política do Espírito”, aos “Cadernos do Ressurgimento Nacional”, aos “Cadernos do Povo” e aos “Grandes Portugueses”. Para além destas colecções, publicam-se obras avulsas diversas, nomeadamente as obras ilustradas que

⁷⁸ Decreto n.º 30.289 de 03.02.1939, Diário do Governo n.º 28, I Série

⁷⁹ Decreto n.º 17605 de 14.11.1929, Diário do Governo I Série, n.º 263, ex vi Decreto n.º 30.289 de 03.02.1939

⁸⁰ Cfr. *Catorze anos de Política do Espírito: Apontamentos para uma Exposição*, Lisboa: S.N.I., 1948.

aqui analisaremos. Relativamente a estas, é interessante verificar que toda a publicação que contenha algumas imagens fotográficas ou que, não as contendo, seja constituída por colagem de imagens, é classificada, nos registos do próprio organismo, como “álbum”. Efectivamente, na “relação de publicações existentes e entradas no SPN entre 1939 e 1959”⁸¹, são classificadas como álbuns as seguintes obras editadas pelo SPN/SNI nas décadas de 30 e 40:

General Carmona (1935)
Portugal 1934 (s/d)
Quelques Images de l’Art Populaire Portugais (1937)
Images Portugaises (1939)
Images Portugaises (encadernado) (1939)
Portugal 1940 (s/d)
Paisagens e Monumentos de Portugal (1941)
Vida e Arte do Povo Português (1942)
Casas Económicas (1943)
Mocidade Portuguesa (em português) (1945)
Mocidade Portuguesa (em francês) (1945)
Mocidade Portuguesa (em inglês) (1945)
Mocidade Portuguesa (em espanhol) (1945)
Verde Gaio – Ballet Portugais (1949)

Embora a lista acima não seja exaustiva, aproxima-se bastante da listagem das obras editadas pelo SPN/SNI nos anos 30 e 40, que recorrem de forma mais consistente à imagem fotográfica, que se conseguem encontrar. Poderão ser acrescentadas as seguintes obras ilustradas, ainda que apenas uma possa eventualmente ser considerada um álbum:

⁸¹ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Fundo SNI, Biblioteca, Publicações Existentes e Entradas, 1939-1959, PT/TT/SNI/BIB/2/2

Itineraire historique du Portugal (1941)

Portugal – Breviário da Pátria para os portugueses Ausentes (1946)

Cadernos do Ressurgimento Nacional: Obras Públicas, Assistência Social, Repovoamento florestal, Hidráulica Agrícola e Colonização Interna (s/d)

Naturalmente que o custo de uma edição ilustrada seria superior ao de um volume que não recorresse à imagem e tal facto não pode deixar de desempenhar um papel importante na decisão da sua utilização. Ainda assim, logo numa primeira análise, sobressai a quantidade de obras com títulos escritos em francês ou noutra língua estrangeira, facto que parece fazer supor que a imagem teria particular cabimento para tornar presente o ausente, ou seja, onde Portugal não existisse e fosse necessário um seu substituto, que se oferecesse em representação através da imagem.

Por outro lado, no que diz respeito às obras escritas em português, verifica-se que, nestas, a imagem fotográfica é utilizada com alguma parcimónia, tratando-se, em regra, de edições de dimensões menores e, salvas algumas excepções, com menos imagens, maior sobriedade, ou talvez racionalidade. Claro que, entre as excepções, encontramos os álbuns *Portugal 1934* e *Portugal 1940*, publicações que recorrem quase exclusivamente à imagem e, através do recorte, sobreposição e fotomontagem, constroem novas imagens como veremos mais adiante. No entanto, considerando que se encontram redigidos em duas línguas (português e francês), o primeiro álbum, e em três (português, inglês e francês), o segundo, talvez não se constituam verdadeiramente como excepções à economia de imagem que parece existir nas edições do SPN de consumo interno.

É ainda importante notar que o simples facto de uma edição se encontrar escrita em língua portuguesa não indica, por si, que se destinava a consumo próprio, visto que, por um lado, houve uma preocupação em abranger portugueses residentes fora de Portugal, nomeadamente nas Colónias, e, por outro, porque o Brasil parece ter desempenhado um papel com algum relevo na nossa política externa.

O primeiro álbum que o SPN publica em português é o que diz respeito ao *General Carmona*, uma obra que comemora a reeleição, em Fevereiro de 1935, do Presidente da República e conta com as fotografias do seu álbum de família, numa

primeira parte relativa às suas origens, e, na parte relacionada com a sua vida pública, com fotografias dos arquivos de jornais, da autoria de fotógrafos e repórteres, como *Alvão (Porto)*, *Anselmo Franco (Lisboa)*, *Armando Silva (Lisboa)*, *Agência Fotográfica (Lisboa)*, *Boletim da Agência Geral das Colónias (Lisboa)*, *Contreras y Vilaseca (Madrid)*, *Diário de Notícias (Lisboa)*, *Ferreira da Cunha (Lisboa)*, *Piortiz (Madrid)*, *O Século (Lisboa)* e *Serra Ribeiro (Lisboa)*, todas coligidas por Ferreira da Cunha. Com 82 reproduções de fotografias, esta edição consiste numa compilação ordenada cronologicamente que dá visibilidade ao percurso do General, descrito nas diversas legendas como homem de carácter imaculado, e culmina na sua consagração por “todo o Portugal”, representada numa imagem de uma multidão que, explica o texto, “vinda de todos os pontos de Portugal, quiz testemunhar claramente o seu respeito e confiança pela figura impoluta do Sr. Presidente da República”⁸². A imagem, por si só, não poderia significar esta adesão das massas (podia mesmo significar o seu oposto, isto é, a contestação das massas), daí a necessidade de se direccionar a sua interpretação e deixar claro o seu significado. Na relação discriminada das despesas efectuadas pelo SPN no mês de Março de 1935, é imputado um custo total de 7.489\$30⁸³ a um “folheto General Carmona” que, cremos, tratar-se deste álbum, com a seguinte descrição:

<i>N.º Recibo</i>	<i>Descrição</i>	<i>Valor</i>
513	<i>Pago ao fotógrafo Ferreira da Cunha por reproduções e retoques de fotografias para o folheto “General Carmona”</i>	649\$30
515	<i>Idem, idem por projecto e organização do folheto “General Carmona”</i>	600\$00

⁸² *General Carmona*, Lisboa: SPN, 1935

⁸³ Este valor correspondia sensivelmente ao rendimento auferido por um carpinteiro num ano (cerca de 7.300\$) e ultrapassava amplamente o rendimento auferido por uma lavadeira (3650\$) ou costureira (4380\$), cfr Desenvolvimento do Orçamento da Despesa do Estado para o ano de 1934-35. Ainda assim será um valor relativamente baixo, quando comparado com os montantes dispendidos com outras obras ilustradas, como veremos.

516	<i>Idem, pelo fornecimento de 58 fotografias para o folheto "General Carmona"</i>	1.245\$00
519	<i>2500 folhetos "General Carmona". Composição, Impressão e Papel</i>	4.330\$00
	<i>Capas a 2 cores</i>	665\$00

Durante a década de 30, à parte do álbum *Portugal 1934*, que adiante analisaremos com mais detalhe, não se encontram outros publicados pelo SPN, escritos em português. No entanto, é importante notar que, em 1936, por ocasião das comemorações do Ano X da Revolução, o Jornal *O Século* faz publicar uma edição comemorativa que conta com o co-financiamento do Estado, sendo orçamentado um encargo de 80.000\$ para essa publicação⁸⁴. Assim, estando o SPN focado nos certames internacionais, onde Portugal deveria participar, e estando assegurada a construção gráfica da importante efeméride que se comemorava no país, talvez se tenha considerado que faria pouco sentido investir uma soma avultada em mais uma edição ilustrada e necessariamente dispendiosa. Acresce que em regra os álbuns surgem nos aniversários fundamentais para o regime, conferindo solenidade a estas etapas e chamando a fotografia a desempenhar um papel de testemunho dos seus rituais festivos, muito à semelhança do que fazemos na dimensão privada das nossas vidas pessoais. Deste modo, pode fazer algum sentido que só no início da década seguinte voltem a surgir novos álbuns.

No início da década de 40, os volumes ilustrados publicados inscrevem-se no contexto das Comemorações Centenárias, por ocasião da Exposição do Mundo Português, como é o caso do álbum *Paisagem e Monumentos de Portugal*⁸⁵ com 75 fotografias da autoria de Mário Novaes. De acordo com a sua introdução, esta obra pretendia "contribuir para criar e desenvolver, através de imagens, de trechos evocadores e descritivos, culto consciencioso pelo território continental da Pátria e

⁸⁴ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Salazar, Correspondência Oficial, Presidência do Conselho, Propaganda Nacional – 1931-51, AOS/CO/PC-12E

⁸⁵ Luiz Reis Santos e Carlos Queiroz, *Paisagem e Monumentos de Portugal*, Fotografias de Mário Novaes, Lisboa: Edição da Secção de Propaganda e Recepção da Comissão Nacional dos Centenários, 1940

pelos testemunhos arquitectónicos”, indicando-se, no corpo de um dos artigos que dá suporte ao álbum, quais as “estradas que proporcionam mais belos panoramas”, dir-se-ia, os mais belos panoramas de que as imagens constituíam uma demonstração, como que em convite à “peregrinação” pelos lugares simbólicos da nacionalidade, cuja visita completaria a experiência mítica. Embora se refira nessa introdução que “o assunto foi quase sempre tratado de forma pictórica”, só no fim da obra é que se compilam as 75 imagens, dando claramente a sensação de que o texto se coloca de forma explícita entre o leitor e as imagens de modo a orientá-lo na leitura que este lhes deve dar. Por outro lado, tratando-se de uma obra essencialmente pictórica, é interessante verificar que a autoria do álbum é atribuída aos autores dos dois artigos que antecedem as imagens, ainda que, em caracteres menores, se identifique a autoria das fotografias. No primeiro número da *Panorama, Revista de Arte e Turismo* criada pelo SPN em 1941, anuncia-se a publicação deste “luxuoso álbum” destacando-se o “valor documental dos artigos” que é “ampliado por duas relações”, “uma dos mais interessantes aspectos paisagísticos”, “e outra dos monumentos nacionais”⁸⁶. A imagem deste álbum é, de alguma forma, “calada” pelos textos que a antecedem, sendo-lhe negado, deste modo, o papel principal.

No álbum *Vida e Arte do Povo Português*⁸⁷, publicado igualmente no contexto das comemorações centenárias, a atenção prende-se no detalhe e na decoração, aparecendo uma imagem fotográfica, da autoria de Mário Novaes, no fim de cada um dos 16 capítulos que o compõem e sempre a seguir a uma ilustração desenhada, de página inteira, da autoria de Paulo Ferreira. Ainda que a fotografia apareça a desempenhar um papel que parece situar-se entre o documental, o decorativo e o mnemónico, algumas destas imagens conseguem, pela sua própria força, e talvez pelo seu silêncio, falar directamente ao leitor, como sucede numa imagem de decoração de lenços de tule, no fim do capítulo dedicado às “Bordadoras e Rendilheiras”. Num outro caso, verifica-se que, em vez do silêncio são os sons da imagem sugeridos através da fotomontagem na qual se justapõem a figura de um homem a dançar e uma pauta

⁸⁶ *Panorama, Revista de Arte e Turismo*, N.º 1, Ano I, 1941

⁸⁷ *Vida e Arte do Povo Português*, Lisboa: Edição da Secção de propaganda e Recepção da Comissão nacional dos Centenários, 1941

musical, que a tornam eficaz em termos comunicacionais e lhe atribuem um discurso directo ou paralelo ao texto e não subserviente a este. Talvez encontremos aqui, um eco, ainda que fugaz, dos magazines e dos álbuns que pretendemos estudar sobre a fotografia de Mário Novaes.

Mais tarde, o SPN publica uma obra dedicada às *Casas Económicas*⁸⁸, na qual, mais uma vez, o texto predomina e a “documentação gráfica” é colocada no final, como que em apêndice, advertindo-se que a mesma é “restrita” e “procura dar apenas uma idéia geral da importante realização social do Estado Novo descrita nas páginas precedentes”. E efectivamente apenas sete imagens são apresentadas, cada uma em sua página com a respectiva legenda informativa “Bairro de Casas Económicas” acrescida da respectiva localização (“Ajuda”, “Arco do Cego”, “Portimão”, “Olhão”, “Porto” e “Viana do Castelo”). Os autores das imagens não são identificados. A imagem é apresentada claramente como ilustração do texto que a antecede, acrescentando-lhe um carácter de prova, de autenticidade, como quem diz “isto é a verdade e a prova segue nestas imagens”.

Relativamente ao álbum, *Portugal – Breviário da Pátria para os Portugueses Ausentes*⁸⁹, António Ferro identifica no prefácio os seus destinatários e explica o próprio título da obra:

Esta obra (...) interessa a todos os portugueses mas destina-se especialmente àquêles que vivem fora do nosso país, aos que procuram, tantas vezes reconstituir, através da sua saudade, que não chega para tudo, a imagem da Pátria distante. É assim dedicada aos portugueses do Brasil, da Argentina, dos Estados Unidos da América do Norte, da Índica, da China e a tantos outros compatriotas que vivem em terras longínquas, pois o nosso povo, a nossa gente anda pelo mundo, como a vida do poeta, em pedaços repartida... Mas também será útil aos portugueses do Império, aos nossos irmãos de Angola, de Moçambique, da Guiné, de Cabo Verde, de S. Tomé e Príncipe, da Índica, de Timor, de Macau que, na sua labuta exhaustiva, no poema quotidiano, heróico da colonização nem sempre têm oportunidade, tempo, até meios materiais de se entregar à leitura de obras longas, difíceis e custosas, que poderão talvez

⁸⁸ *Casas Económicas*, Lisboa : S.P.N., 1943

⁸⁹ *Portugal – Breviário da Pátria para os Portugueses Ausentes*, Lisboa: SNI, 1946

substituir pelo retrato ou miniatura da Pátria que, neste volume, lhes oferecemos...

(...) O processo adoptado para a realização desta obra foi o das grandes linhas, o da síntese das específicas realidades da Nação. Às largas divagações dos pormenores dispersivos, em que o leitor tantas vezes se perde, preferiram-se os panoramas bem desenhados, nítidos, onde apenas se destacam, avultam as principais povoações, os mais significativos monumentos, as alturas marcantes, excepcionais. Teve-se, porém, o cuidado de confiar tais panoramas a professores competentes ou a escritores ilustres, cujos nomes garantem a seriedade, a autenticidade dessas grandes linhas. Fotografias, desenhos e mapas ilustrativos, facilitam e amenizam a leitura deste volume que não pretende ser um guia, um Baedeker mas simples esquema de Portugal...

Seja como fôr, contentes ficaremos se esta obra, concebida e realizada com patriótica intenção, fizer parte das bibliotecas de todos os nossos compatriotas que (...) têm saudades da terra-mãe e do seu espírito, sem deixar de figurar nas estantes dos que moram junto do seu próprio berço mas gostam de olhar, de quando em quando, para o álbum dos velhos e novos retratos de família...⁹⁰



Imagem 7: Capa da obra *Portugal – Breviário da Pátria para os Portugueses Ausentes*, SNI, 1946

⁹⁰ António Ferro (pref.), *Portugal – Breviário da Pátria para os Portugueses Ausentes*, Lisboa: SNI, 1946

A obra, embora recorrendo abundantemente à imagem, não era para consumo interno, mas para consumo dos “compatriotas ausentes”, uma espécie de “Bíblia” sagrada sobre Portugal. De facto, trata-se de uma obra pesada, com 436 páginas mais anexos, que procura oferecer os vários aspectos de Portugal, desde o seu território e população, passando pela sua história e pela sua vida económica, política e cultural. As grandes personalidades de Portugal, históricas ou actuais, são invariavelmente oferecidas por retratos desenhados e não por imagens fotográficas o que faz com que mesmo as pessoas que ainda se encontravam vivas parecessem ter morrido havia muito tempo, como se pertencessem a um tempo em que ainda não existiam retratos fotográficos. A imagem fotográfica entra nesta obra para “retratar” monumentos e estátuas, não pessoas.

No álbum respeitante aos *Bailados Portugueses Verde Gaio*⁹¹, é interessante verificar que a versão portuguesa contém metade das imagens que encontramos na versão francesa, *Ballet Portugais Verde Gaio*⁹², tendo aquele 10 e este 20 reproduções. A edição estrangeira é, de facto, mais luxuosa, com maiores dimensões e com uma capa com relevos, num padrão que faz lembrar a cestaria, enquanto a edição escrita em português, embora graficamente irrepreensível, se apresenta de forma mais modesta.

A fotografia é pois utilizada nas obras de divulgação e propaganda a nível nacional essencialmente como registo documental, em regra como ilustração de um texto que lhe confere sentido, não ficando o seu significado jamais em aberto.

Relativamente às edições publicadas em língua estrangeira, temos, logo em 1937, o álbum *Quelques images de L'Art Populaire Portugais*⁹³, editado provavelmente por ocasião da exposição Internacional de Paris. Trata-se de uma obra ilustrada, que, no entanto, não contém qualquer imagem fotográfica. Compreende todavia uma quantidade assinalável de colagens de desenhos (gravura), num registo eloquente da vitória do artesanal sobre o “materialismo” ou “vampirismo” da máquina. É

⁹¹ *Bailados Portugueses Verde Gaio*, Lisboa : S.N.I., 1948

⁹² *Ballet Portugais Verde Gaio*, Lisboa : S.N.I., 1949

⁹³ *Quelques images de L'Art Populaire Portugais*, Lisboa : S.P.N. 1937

interessante notar como a colagem das imagens funciona como se estas tivessem sido retiradas directamente do meio popular, como se não pertencessem à folha de papel onde são coladas mas fossem antes uma colecção de vestígios ou fragmentos da vivência do povo português, sem intervenção de qualquer máquina.

Em 1939, outra edição em língua francesa, *Images Portugaises*⁹⁴, oferece, nas palavras de Ferro, um “filme-anúncio” de Portugal ao estrangeiro, um “convite à viagem”, através dos símbolos da independência nacional, das capitais do país, das suas paisagens, detalhes, gastronomia e pessoas. Trata-se de um álbum turístico que faz eficazmente uso da imagem para comunicar, sendo o texto chamado a desempenhar um papel meramente informativo e por vezes redundante.

Por ocasião da *Exposição do Mundo Português*, publicam-se também volumes em francês, destinados aos visitantes do país, que nessa época abundavam, não por vontade de visitar a exposição mas por necessidade, procurando escapar à guerra. As 14 imagens são apenas registos de monumentos, alguns deles com carácter simbólico na definição da Nação. É a imagem de um Portugal sólido como uma rocha que é representada nos monumentos nacionais, simultaneamente vestígio e símbolo da “alma portuguesa”. Ainda assim, é a palavra escrita que desempenha o papel central.

Parece-nos assim que, de um modo geral, é ao texto que compete o desempenho do papel principal. Apenas nas edições destinadas ao turismo ou ao estrangeiro, a imagem obtém uma maior liberdade de expressão face à palavra escrita e maior autonomia como meio de comunicação. Possivelmente Ferro encontrava fora de portas uma menor resistência às suas propostas ou talvez conseguisse convencer melhor o Presidente do Conselho a efectuar este tipo de despesas como forma de afirmação nacional no contexto internacional. Internamente, as imagens poderiam ser consideradas um luxo pouco consentâneo com a humildade e comedimento apregoados como modo de viver desligado do “materialismo”, pobre mas com dignidade.

Tal como o papel da mulher se deveria subjugar ao do homem, numa concepção binária altamente polarizada que perpassa todo o pensamento do regime

⁹⁴ *Images Portugaises*, Lisboa : S.P.N. [s/d]

(senão mesmo o pensamento nacional), também à imagem parece ser concedido um papel de submissão face ao texto. Talvez se possa mesmo considerar que a relação entre Ferro e Salazar constitui uma boa metáfora para a relação entre imagem e texto na década de 30...

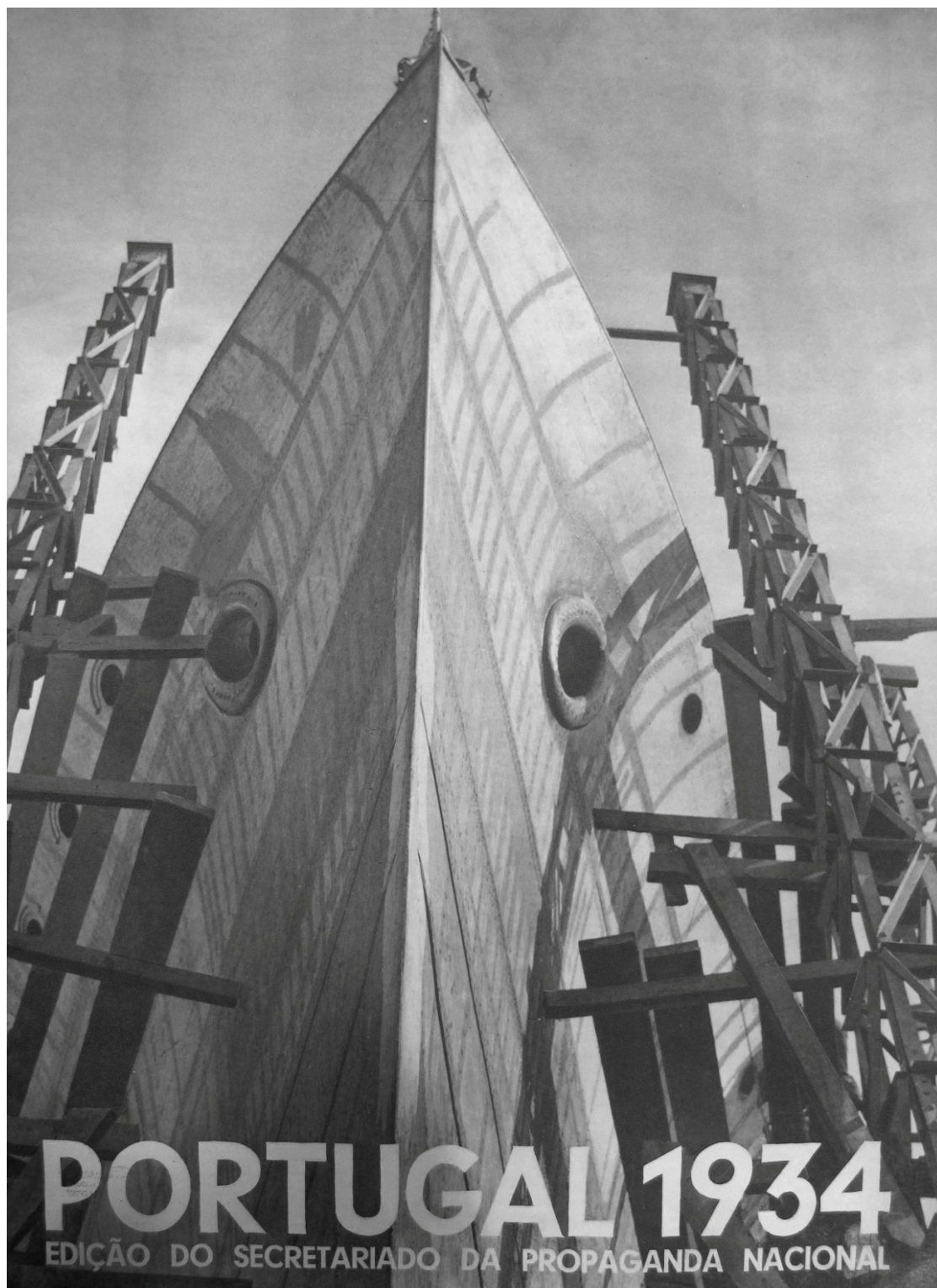


Imagem 8: Frontispício do Álbum *Portugal 1934*, fotografia de Denis Salgado

CAPÍTULO II

PORTUGAL 1934

Vimos no capítulo anterior que o SPN editou uma série de álbuns e livros ilustrados, predominando quase sempre nestas obras o recurso ao texto como veículo privilegiado da mensagem que se pretendia fazer passar. As imagens, salvo raras exceções, são apresentadas como corroborantes dos textos que acompanham e, portanto, de alguma forma secundarizadas. São introduzidas como elementos de prova, transcrições da realidade.

Neste capítulo, analisar-se-á o caso concreto do álbum *Portugal 1934*, uma obra que a nosso ver se constitui como excepção neste panorama. Aqui a imagem não aparece já como uma transcrição mas antes como uma recriação da realidade. Trata-se de um álbum com grandes dimensões - 43,5cm x 32 cm -, com 42 páginas repletas de imagem, onde, como veremos, o texto não desempenha mais o papel principal. Neste objecto único, nada é deixado ao acaso. Todos os seus elementos, as dimensões monumentais, o tipo de papel, a capa, a grafia e as imagens colaboram intimamente para mostrar um Portugal enérgico e combativo, o Portugal de 1934. Mas quais seriam as preocupações dominantes na época que poderiam ter originado a necessidade de construir esta imagem do país?

A grande exposição anunciada e seguida pelos periódicos desde o início de 1934 decorre na cidade do Porto entre Junho e Setembro desse ano. Decidida a sua localização por decreto-lei publicado em 28 de Agosto de 1933, trata-se da *Primeira Exposição Colonial Portuguesa* oficialmente organizada sob o Estado Novo,

promovida por iniciativa e acção de uma comissão organizadora composta pelos presidentes da Associação Comercial do Porto, Associação Industrial Portuense, Centro Comercial do Porto, Liga Agrária do Norte, Associação dos Comerciantes do Porto, agente geral das colónias, director das Feiras de Amostras Coloniais, chefe da Divisão de Propaganda da Agência Geral das

*Colónias, representantes do Movimento Pró-Colónias e da Sociedade Anónima da Exposição Colonial Nacional*⁹⁵.

A atenção dispensada às colónias não era, no entanto, obra do Estado Novo, embora este arrogue para si a sua autoria. Efectivamente, aquela intensificara-se a partir de finais do século XIX, quando algumas potências europeias determinaram que a sua possessão deveria ser legitimada pelo princípio da “ocupação efectiva” dos territórios e não pelo da sua “descoberta”⁹⁶. Após as declarações de independência de antigas colónias europeias situadas no continente americano, a colonização teria de ser justificada com argumentos diferentes dos da mera ocupação e exploração económica. Passa assim a distinguir-se a “boa colonização”, aquela que era feita com razões humanitárias ou altruístas e que procurava a promoção do desenvolvimento das colónias, da “má colonização”, que era levada a cabo com intuito meramente lucrativo e apenas pretendia explorar os territórios colonizados. Em nenhum caso se colocou a questão de saber o que pensavam os povos africanos, cujas culturas eram simplesmente consideradas menores ou primitivas, na expressão máxima de um *darwinismo social*⁹⁷ que se desenvolveu na Europa da segunda metade do Século XIX e que pressupõe uma hierarquização em cujo topo se situava a raça branca e a cultura europeia. A possibilidade de auto-determinação nunca foi pois colocada. Vistos como “menores”, ou seja, não tendo ainda alcançado a “maioridade”, estes povos necessitavam de um “tutor” que se encarregasse da sua “civilização”, papel que

⁹⁵ Cfr artigo 3º do Decreto-lei 22987 de 28 de Agosto de 1933.

⁹⁶ Para além do interesse económico que tinham na exploração do mercado africano, motor primordial da atenção dispensada ao continente, reforçado com as descobertas de jazidas de diamantes em Kimberley (África do Sul), em 1867, e de ouro, no território do Transvaal (África do Sul), em 1886, factores de ordem política, ideológica e social parecem contribuir decisivamente para a “corrida a África” dos países europeus. Entendia-se mesmo que o próprio futuro e equilíbrio da Europa dependia da expansão. A este respeito v. Wolfgang Mommsen, *Theories of Imperialism*, Chicago: University of Chicago Press, 1982

⁹⁷ O darwinismo social consiste na importação da teoria da evolução das espécies de Charles Darwin para o campo das ciências sociais. Trata-se de uma tentativa de fundamentar tomadas de poder e preconceitos raciais com teorias desenvolvidas no campo da biologia. Sobre a influência de Darwin em Portugal, v. Ana Leonor Pereira, *Darwin em Portugal (1865-1914) : filosofia, história, engenharia social*. Coimbra: F.L.U.C. [policopiado], 1997

algumas potências europeias se prontificariam a assumir com maior acuidade no último quarto do Século XIX.

Portugal, como aliás os restantes países europeus, até então, mantinha essencialmente algumas feitorias isoladas na zona costeira. Atendendo à dimensão económica e militar do país, acreditava-se que não seria capaz de levar a bom porto a tarefa da ocupação efectiva e de promoção do desenvolvimento das colónias. Assim, embora Portugal consiga manter a sua presença em África na Conferência de Berlim⁹⁸ (1884-1885), a proposta portuguesa de ligação entre Angola e Moçambique é liminarmente recusada pela Grã-Bretanha e está na origem do *Ultimatum* britânico de 1890. Por via deste, Portugal, que entretanto se havia movimentado localmente procurando demonstrar a legitimidade das suas exigências, é obrigado a retirar dos territórios compreendidos entre Angola e Moçambique (correspondentes sensivelmente aos territórios que constituem actualmente o Zimbabué e a Zâmbia), facto que é sentido por um sector da sociedade portuguesa como um terrível golpe no orgulho nacional. É neste contexto que em 1894 se realiza a primeira “Exposição Insular e Colonial Portuguesa”, no Palácio de Cristal⁹⁹, no Porto. Tratou-se de uma exposição da iniciativa particular da Sociedade do Palácio de Cristal do Porto, que se realiza no contexto das comemorações dos 500 anos do nascimento do Infante D. Henrique nessa cidade, numa demonstração de verve nacionalista que se começara a formar neste momento. Contaria, para o efeito, com o apoio da Sociedade de Geografia de Lisboa e da coroa, apesar das queixas que se apresentam relativamente à fraca dimensão do seu suporte nesta área¹⁰⁰.

No entanto, seria talvez redutor considerar que em Portugal o interesse pelas colónias surge apenas em reacção aos mais recentes desenvolvimentos da política

⁹⁸ Conferência levada a cabo em Berlim, na qual o continente africano, na qualidade de “terra de ninguém”, é repartido pela Inglaterra, França, Alemanha, Bélgica, Itália, Espanha e Portugal.

⁹⁹ Edifício erigido em 1865 para acolher a grande Exposição Internacional do Porto, organizada pela então Associação Industrial Portuense.

¹⁰⁰ *Catálogo da Exposição Insular e Colonial Portuguesa em 1894 no Palácio de Cristal Portuense*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1895, com introdução do Conde de Samodães (Francisco Teixeira de Aguiar de Azeredo - Segundo Conde de Samodães, Presidente do Palácio de Cristal, um dos Fundadores da Real Companhia Vinícola do Norte de Portugal, em 1889)

externa. A “humilhação” do *ultimatum* coincide com uma forte crise financeira que abala o país na última década do Século XIX, crise que, seguindo o entendimento de Manuel Villaverde Cabral, marca o esgotamento do modelo liberal de crescimento e o nascimento, no seio das burguesias, de duas novas tendências ideológicas que se vão imprimir na vida do país nas décadas seguintes: uma autoritária e outra nacionalista, mas ambas imperialistas¹⁰¹. Os territórios coloniais começam, progressivamente, a ser vistos por um número cada vez maior de pessoas das burguesias, da administração e exército colonial e até no seio das classes operárias¹⁰² como a única salvação possível para Portugal, tanto económica como politicamente, muito à semelhança, aliás, do que sucedia noutros países europeus.¹⁰³

O governo inglês mostra-se, todavia, descrente da capacidade de Portugal de dar resposta às exigências de ocupação, chegando a celebrar secretamente com a Alemanha acordos de divisão das colónias portuguesas entre si em 1899 e em 1913¹⁰⁴. Com o fim da primeira guerra mundial, a distribuição dos territórios saída do *Tratado de Versalhes* altera o mapa que havia resultado da conferência de Berlim, retirando à Alemanha as suas colónias. Por outro lado, o próprio pacto, previa no seu artigo 22º que:

Em relação às colónias e territórios que, como consequência da guerra, deixaram de estar sob a soberania de Estados que anteriormente os governava, os quais são habitados por povos ainda incapazes de responder por si próprios

¹⁰¹ Manuel Villaverde Cabral, *Portugal na Alvorada do Século XX, Forças Sociais, Poder Político e Crescimento Económico de 1890 a 1914*, Lisboa: A Regra do Jogo, 1979, p. 40

¹⁰² De acordo com Manuel Villaverde Cabral, “A Associação dos operários têxteis do Norte (...) consagra quatro parágrafos da sua resposta à *Inquirição* a pedir aos empresários nacionais que ‘desenvolvam a produção de algodão em Angola’. Os correeiros de Lisboa pronunciam-se por sua vez a favor de ‘uma melhor prospecção dos mercados coloniais.’”, in: *Portugal na Alvorada do Século XX ...*, p. 313

¹⁰³ Veja-se, a este respeito, Wolfgang Mommsen, *Theories of Imperialism*, Chicago: University of Chicago Press, 1982; Luis Filipe Carmo Reis, *Visões de Império nas Vésperas do “Ultimato”. Um Estudo de Caso sobre o Imperialismo Português (1889)*, Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2008; José Capela, *A Burguesia Mercantil do Porto e as Colónias (1834-1900)*, Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2010 (1ª publicação em papel de 1975). Sobre a importância das Colónias para o sector vinícola e como solução apontada para dar resposta à crise vinícola de finais do século XIX, princípios do Século XX, v. José Capela, *O Vinho para o preto. Notas e textos sobre a exportação do vinho para África*, Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2010

¹⁰⁴ Cfr. Manuel Villaverde Cabral, *Portugal na Alvorada do Século XX (Op. Cit.)*, p. 179

face às condições estrénuas do mundo moderno, deverá ser aplicado o princípio de que o bem-estar e o desenvolvimento desses povos formam um encargo sagrado da civilização e que a garantia de prossecução deste princípio deve ser incorporada no presente pacto.

O melhor método para assegurar os efeitos práticos deste princípio é o da tutela destes povos ser confiada às nações avançadas que, em razão dos seus recursos, da sua experiência e da sua posição geográfica pode melhor assumir essa responsabilidade, e estejam na disposição de a aceitar e que essa tutela seja por elas exercida como mandatárias em nome da Liga.¹⁰⁵

As colónias detidas por Portugal são assim novamente alvo da atenção europeia, sendo proposto um mandato de administração sobre Quionga (Moçambique), que é liminarmente recusado. Durante todo o pós guerra as colónias portuguesas parecem ser frequentemente vistas como possível moeda de troca da Inglaterra pela humilhação a que a Alemanha havia sido condenada pelo Tratado de Versalhes¹⁰⁶. Em 1925, o sociólogo americano Edward Alsworth Ross tece críticas severas à administração dos Portugueses em Angola e Moçambique no relatório que remeteu à Comissão de Escravatura da Organização Internacional de Trabalho, agência da Sociedade das Nações¹⁰⁷. Trata-se, provavelmente, das maiores humilhações públicas a que Portugal se vê submetido relativamente à questão colonial, e gera,

¹⁰⁵ Artigo 22º do Pacto das Nações: *To those colonies and territories which as a consequence of the late war have ceased to be under the sovereignty of the States which formerly governed them and which are inhabited by peoples not yet able to stand by themselves under the strenuous conditions of the modern world, there should be applied the principle that the well-being and development of such peoples form a sacred trust of civilisation and that securities for the performance of this trust should be embodied in this Covenant. The best method of giving practical effect to this principle is that the tutelage of such peoples should be entrusted to advanced nations who by reason of their resources, their experience or their geographical position can best undertake this responsibility, and who are willing to accept it, and that this tutelage should be exercised by them as Mandatories on behalf of the League.* (T.da A.)

¹⁰⁶ Ideia que se pode retirar, nomeadamente, da leitura da correspondência trocada pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros às portas da Segunda Guerra Mundial, in: *Dez Anos de Política Externa (1936-1947)*, Vol. I, Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1961

¹⁰⁷ Criada em 1919 pelo Tratado de Versalhes, a Sociedade das Nações tinha como objectivo a manutenção da paz, extinguindo-se em 1942, face à incapacidade para assegurar os objectivos para que havia sido criada. Acerca dos impactos do Relatório Ross, v. o paper de J. P. Daughton, *ILO Expertise and Colonial Violence in the Interwar Years*, EUA: Stanford University, 2009, Disponível em: <http://www.ilo.org/public/english/century/download/daught.pdf> [consult. 05.03.2012]

como seria de esperar, uma resposta imediata¹⁰⁸. Nesse mesmo ano, e portanto ainda antes do golpe militar que viria instituir o Estado Novo, é criado o Boletim da Agência Geral das Colónias, em cujo primeiro número, Armando Cortesão (1891-1977), director do boletim e Agente Geral das Colónias, defende que

Alguns dos idealismos humanitários trazidos no tratado de Versailles para o campo das realidades e a demonstração de que a grande guerra insofismavelmente fez do enorme valor que as colónias têm para as respectivas metrópoles, fazem com que a opinião internacional tenha os olhos postos em todos os povos coloniais, seguindo atentamente os seus movimentos. (...)

Até a Alemanha, que apesar de já não ter colónias não desiste de as voltar a possuir, exerce uma extraordinária campanha de propaganda colonial, destinada não só a manter dentro da própria Alemanha o espírito colonial da nação, mas também, e talvez principalmente, para mostrar os fundamentos das suas pretensões.

(...) é indispensável criar ou manter o ambiente internacional favorável à afirmação e defesa dos seus direitos e pretensões.

O que devemos nós fazer, país pequeno de diminuto território metropolitano e poucos recursos materiais, com um vastíssimo e rico império colonial rodeado de cobiças e más vontades que a cada passo se manifestam nos mais injustos ataques? É indispensável que a propaganda da nossa acção e valor como povo colonizador de largos recursos de energias, competências e espírito progressivo se faça de maneira eficaz.

Ainda em 1926, é lançado, no *Jornal do Comércio e das Colónias*¹⁰⁹, um inquérito colocado aos intelectuais portugueses sobre a questão colonial, da autoria do jornalista Augusto da Costa (1899-1954)¹¹⁰, mais tarde coligido em volume editado

¹⁰⁸ V., por exemplo, Oliveira Santos, *Resposta às acusações que o Americano Professor Edward Alsworth Ross fez à Administração dos Portugueses em Angola num Relatório que enviou à SDN em 1925*, Luanda: Imprensa Nacional, 1927

¹⁰⁹ Trata-se do *Jornal do Commercio* (1853-1989), denominado *Jornal do Comércio e das Colónias* entre 1912 e 1940.

¹¹⁰ Augusto da Costa foi uma figura destacada do Integralismo Lusitano, director do Jornal integralista *A Monarquia* em 1918 (cfr. Simon Kuin, "O Braço longo de Mussolini: Os 'Comitati d'Azione per l'Università di Roma' em Portugal (1933-1937)", in: *Penélope*, n.º 11 – *O Estado Novo na Europa Autoritária*, Lisboa: Edições Cosmo e Cooperativa Penélope, 1993)

justamente no ano de 1934, sob o título *Portugal Vasto Império*, obra que será galardoada com um prémio do SPN.

É pois simultaneamente aos ataques internacionais e aos apelos nacionalistas de defesa das colónias que o novo regime procura responder imediatamente, ainda durante a ditadura militar, aprovando, logo em 1926, o *Estatuto político, civil e criminal dos Indígenas de Angola e Moçambique*¹¹¹; em 1928, o *Código do trabalho dos indígenas nas colónias portuguesas de África*¹¹², que afirmando-se “em harmonia com os maiores princípios de direito humano proclamados nas Conferências e Congressos Internacionais, desde o de Viena de 1815, até os da actual Sociedade das Nações”, reserva todavia ao Governo o direito de “incitar” os “indígenas” a “trabalhar de conta própria (...) para melhorar da sua subsistência e condição social”; e, finalmente, em 1930, o *Acto Colonial*¹¹³, que, tornando a Constituição da República Portuguesa extensível às colónias, não deixa de distinguir o “português” do “indígena”. Em 1930, Portugal faz-se representar na *Exposição Internacional, Colonial, Marítima e de Arte Flamenga, de Antuérpia*¹¹⁴, em 1931, na *Exposição Colonial de Paris*¹¹⁵, em 1933 organiza-se a *Conferência Imperial Colonial* e, nesse mesmo ano, provavelmente aproveitando a iniciativa de um grupo de figuras ligadas ao comércio e à indústria do norte, mas chamando a si a ideia do certame, que financia em parte¹¹⁶, o Estado Novo

¹¹¹ Decreto n.º 12533, de 23 de Outubro de 1926

¹¹² Decreto-lei 16199, de 06 de Dezembro de 1928

¹¹³ Decreto 18570, de 08 de Julho de 1930

¹¹⁴ É, para o efeito, reservada uma verba de 750.000\$00 (cfr. Decreto 17717, de 6 de Dezembro de 1929)

¹¹⁵ Para este evento, o Governo disponibiliza 7.000.000\$00 (cfr. Decreto 18475, de 17 de Junho de 1930).

¹¹⁶ No termos definidos no artigo 12º do Decreto-Lei 22987 de 28 de Agosto de 1933, “Para reforçar o capital obtido pelo organismo promotor da Exposição, concorre o Governo com o subsídio de 700.000\$, estabelecido no artigo 28º do Decreto-Lei n.º 22789 de 30 de Junho de 1933” (que aprovara o Orçamento de Estado). Trata-se de verba manifestamente inferior à que havia sido disponibilizada para a representação de Portugal na *Exposição Colonial de Paris*, o que parece indiciar que a ideia da exposição talvez não tivesse partido do regime, facto que procura ser contrariado no texto introdutório que Armindo Monteiro, Ministro das Colónias, redige para o álbum comemorativo, arrogando-se como o criador do certame (V. Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa, Porto: Lit. Nacional, 1934)

anuncia a realização da *I Exposição Colonial Portuguesa*, a ter lugar em 1934. Desde os preparativos até à sua inauguração e abertura, a *I Exposição Colonial Portuguesa* é motivo de atracção e curiosidade e objecto de diversos artigos publicados na imprensa periódica, nomeadamente *n'O Notícias Ilustrado*¹¹⁷, sob a direcção de Leitão de Barros.

O evento realiza-se no Palácio de Cristal, no Porto, cidade onde começara a movimentar-se uma “Liga Pró-Colónias” que, nomeadamente, se queixa, em 1928, que “a ideia colonial ainda não está formada no espírito do português” e propõe a realização de uma excursão num “navio-exposição”, um verdadeiro “salão de amostras” de “todos os produtos susceptíveis de colocação em África” com o objectivo de “despertar do silêncio mórbido em que vivem os 6 milhões de portugueses e fazê-los erguer, qual Titan, a abraçarem-se em amplexos de amor pelo culto claro e luminoso da Ideia Colonial, como a melhor medida de salvação para este país”¹¹⁸. Nos jardins do palácio são recriadas aldeias indígenas, numa tentativa de trazer uma certa ideia das colónias ao continente europeu e de procurar contrariar o desconhecimento que a maior parte dos portugueses teria desses territórios. No entendimento da Liga Pró-Colónias, “falar em colónias à maioria dos portugueses é como arremessá-los para o vácuo medonho e infinito do desconhecido, tal o alheamento que a nação delas se

¹¹⁷ Nomeadamente: “A Exposição Colonial”, *O Notícias Ilustrado*, n.º 307, 29 de Abril de 1934; “O Grande Acontecimento deste Ano, A Exposição Colonial do Porto”, *O Notícias Ilustrado*, n.º 310, 20 de Maio de 1934; “A Exposição Colonial Portuguesa”, *O Notícias Ilustrado*, n.º 312, 03 de Junho de 1934; “A Grande Exposição Colonial Portuguesa, ontem oficialmente inaugurada”, *O Notícias Ilustrado*, n.º 314, 17 de Junho de 1934; “Abriu a Exposição Colonial, Grande Afirmação da Soberania do Império Português” (Capa), *O Notícias Ilustrado*, n.º 315, 24 de Junho de 1934; “O Colégio militar e o Instituto de Odivelas visitam a exposição Colonial Portuguesa”, *O Notícias Ilustrado*, n.º 316, 01 de Julho de 1934; “A Exposição Colonial Portuguesa” e “Propaganda Nacional em Paris: Visitez a Porto l'Exposition Coloniale Portugaise”, *O Notícias Ilustrado*, n.º 317, 08 de Julho de 1934; “A Exposição Colonial Portuguesa, Grande Espectáculo Exótico no Norte” *O Notícias Ilustrado*, n.º 318, 15 de Julho de 1934; “O Primeiro Congresso Militar Colonial”, *O Notícias Ilustrado*, n.º 321, 05 de Agosto de 1934; “As festas luso-galaicas, a Exposição Colonial Portuguesa e os seus efeitos Além-fronteiras”, *O Notícias Ilustrado*, n.º 323, 19 de Agosto de 1934; “Visita do Sr. Presidente do Ministério à Exposição Colonial do Porto”, *O Notícias Ilustrado*, n.º 327, 16 de Setembro de 1934; “Encerra-se Hoje a Exposição Colonial”, *O Notícias Ilustrado*, n.º 329, 30 de Setembro de 1934; “Encerrou-se a Exposição Colonial do Porto”, *O Notícias Ilustrado*, n.º 330, 7 de Outubro de 1934

¹¹⁸ José Eduardo T. Sarmiento, F. G. Borges Filipe, *Excursão e Exposição Flutuante às Colónias Portuguesas*, Porto: Tipografia Sequeira, 1928

encontra”¹¹⁹. Quanto ao Palácio, tendo a sua construção em 1865 sido inspirada no Crystal Palace londrino, apresentava um estilo pouco consentâneo com os ideais do nacionalismo, pelo que se tapou a sua fachada para dar nova forma a um “Palácio das Colónias”, dentro do qual se apresentava, em exposição, o carácter histórico e “humanitário” da colonização. Por ocasião da exposição, editam-se diversas obras comemorativas, entre as quais se conta um *álbum-catálogo oficial*¹²⁰, um *álbum comemorativo*¹²¹ com ilustrações de Eduardo Malta e um de *álbum fotográfico*¹²² com 101 clichés de Alvão, uma excelente oportunidade para perceber o papel que o álbum é chamado a desempenhar nesta altura.

O *álbum-catálogo* abre com as fotografias do Presidente da República, do Presidente do Conselho, do Ministro das Colónias - Armindo Monteiro (1896-1955), do sub-secretário de Estado das Colónias - Francisco Vieira Machado (1898- 1972) e do Director Técnico da Exposição – o capitão Henrique Galvão (1895-1970), que havia participado na revolução de 28 de Maio de 1926, nomeado director da Emissora Nacional em 1934. Cada imagem contém no seu verso umas breves palavras assinadas pelo retratado: a imagem e a palavra parecem representar os dois lados de uma moeda. A imagem confere rostos e solenidade às mensagens que os textos procuram transmitir. Seguem-se os artigos de fundo que contrapõem um passado de “descobertas” à obra colonizadora do Estado Novo e artigos específicos sobre as cidades e locais vizinhos da exposição e sobre as colónias, artigos que são interrompidos por extensa publicidade, finalizando com o roteiro da exposição e fotografias de Alvão. As imagens (com algumas fotomontagens) desempenham um papel preponderante, não tanto nos artigos de fundo quanto na publicidade à Indústria que se faz representar de forma eloquente em reclamos publicitários que se

¹¹⁹ José Eduardo T. Sarmiento, F. G. Borges Filipe, *Excursão e Exposição Flutuante às Colónias Portuguesas da África Ocidental*, Porto: Tipografia Sequeira, 1928, p.4

¹²⁰ *O império português na primeira exposição colonial portuguesa: álbum-catálogo oficial: documentário histórico, agrícola, industrial e comercial, paisagens, monumentos e costumes* / Agência Geral das Colónias. Porto: Mario Antunes Leitão: Vitorino Coimbra, 1934

¹²¹ *Álbum comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, Porto: Lit. Nacional, 1934

¹²² *Álbum Fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa*, Porto: Lit. Nacional, 1935

estendem por dezenas e dezenas de páginas, evidenciando os interesses que a exposição procurava defender.

Neste álbum, destaca-se um artigo relativo à cidade do Porto, local onde decorre a exposição, intitulado “O Porto d’Ontem, d’Hoje e d’Amanhã”, na medida em que reflecte a incapacidade de empregar a imagem fotográfica para outros fins que não sejam o documental. De facto, no “Porto D’Ontem” e no “D’Hoje”, são utilizadas imagens, que são chamadas a documentar o texto e a dar visibilidade aos monumentos e construções emblemáticas da cidade. Pois quando chegamos ao “Porto D’Amanhã”, não existe uma única imagem que procure antecipar o futuro da cidade, revelando uma total inaptidão de utilização da imagem que não seja a da mera documentação ou o registo de eventos passados. À parte dos retratos solenes dos membros do governo, a imagem que acompanha os artigos de fundo, atendendo ao tamanho reduzido do próprio volume, que se justifica atendendo à sua finalidade de livro de bolso, tem dimensões pequenas não causando o impacto que seria esperado. Mas trata-se de um álbum-guia pelo que as imagens funcionam simultaneamente como um indicador do que se considera que vale a pena ver e como uma lembrança do que se viu. Servem para antecipar a experiência e simultaneamente registar para memória futura. O sentido principal das imagens é, ainda assim, conferido predominantemente pelos textos e legendas que as acompanham.

O *álbum comemorativo*, o segundo a que se fez referência, encontra-se ilustrado com retratos desenhados de Eduardo Malta (1900-1967). Após uma série de textos introdutórios, onde se dá conta da oportunidade da realização da exposição na cidade do Porto e da sua razão de ser, surgem os retratos desenhados, solenemente apresentados como pequenas obras de arte, num registo descritivo que os aproxima dos retratos fotográficos. Uma folha de papel de seda separa cada página, atribuindo aos retratos uma aura e simbolismo que os situa entre o álbum familiar e o objecto de culto. Aliás, os álbuns familiares são, de alguma forma, objectos de culto, embora se mantenham numa esfera mais restrita. Este álbum oficial procura ser claramente um objecto de culto colectivo.

O *álbum fotográfico*, com 101 clichés de Alvão, fotógrafo que obtivera o exclusivo da cobertura fotográfica do certame¹²³, apresenta-se como a recordação mais emblemática da exposição, com as suas imagens da inauguração solene, dos exteriores, dos interiores, dos monumentos e do cortejo de encerramento. A imagem desempenha, finalmente, o papel preponderante, servindo-se apenas de legendas descritivas. Destacam-se particularmente as imagens que se apresentam do cortejo colonial, encenação de “carne e osso” do projecto que se forjava para Portugal: um país vasto, produtor e empreendedor em que o passado surge a justificar o futuro de Portugal: o Império. Não obstante a qualidade excepcional das imagens que aqui se apresentam, não deixa de ser relevante notar que é apenas através de um registo de uma encenação, como o era o cortejo colonial, que se produzem as imagens do projecto que se tinha para Portugal. Esse projecto encontra eco no álbum *Portugal 1934*, que o apresenta, todavia, de forma muito mais sintética, porque menos literal e mais liberto do cunho fortemente historicista que parece revestir a ideologia das correntes dominantes do regime.

Paralelamente à exposição colonial, realizam-se as comemorações do aniversário da “revolução nacional” em Maio, momento em que é preparado um congresso, o primeiro, da União Nacional, exigência da “demonstração pública de ‘coesão, unidade e homogeneidade’ do regime”¹²⁴, sentida provavelmente como necessidade premente por Salazar face a alguns distúrbios entre o governo e uma parte do Exército, conforme se pode retirar do artigo publicado no *El Liberal*, que anuncia a “queda próxima do governo português e a formação doutro integrado por ‘los generales Freitas, Almeida, Beirão y Schiappa como figuras principais”¹²⁵.

¹²³ Filipe Figueiredo, *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1ª metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (Policopiado), 2000, p.299

¹²⁴ Margarida Acciaiuoli, *Os anos 40 em Portugal, o País, o regime e as Artes, “Celebração” e “Restauração”*. Tese de Doutoramento. Lisboa: F.C.S.H./U.N.L. (Policopiado), 1991

¹²⁵ Transcrito pelo *Diário de Lisboa*: “O general Farinha Beirão fez hoje importantes declarações ao ‘Diário de Lisboa’ acerca do momento político, dos boatos que correm e da figura do chefe do governo”, *Diário de Lisboa*, 21 de Abril de 1934, cit. por Telmo Faria, *As chefias militares no Estado Novo: das vésperas do conflito espanhol aos inícios da guerra mundial, 1935-1941*, Lisboa: UNL [policopiado], 1999

Importava pois uma demonstração de coesão nacional, o que se realiza a pretexto das comemorações do 28 de Maio, uma data só por si carregada de um forte simbolismo militar. O congresso divide-se em quatro secções, uma relativa à “política geral” e “vida interna da União Nacional”, uma segunda relativa à “Administração Pública”, a terceira referente à “Educação Nacional” e “Acção Social”, e finalmente a quarta seria a “Secção Documentária (Exposição)”, fazendo o Director do SPN parte da comissão incumbida da Exposição-Documentário que se realiza no Palácio de Exposições do Parque Eduardo VII, em Lisboa. A Ferro é atribuído o encargo de organizar a secção relativa aos antecedentes do Movimento de 28 de Maio, para o que, conforme refere Margarida Acciaiuoli¹²⁶, se socorre das imagens de repórteres fotográficos, como Joshua Benoliel, e recria, através da fotomontagem, uma visão apocalíptica do passado recente. A escolha de Ferro para a organização desta secção, assim o refere a autora, encontra justificação no “conhecimento que tinha da exposição que em Itália se fizera, em 1932, para celebrar os dez anos da marcha vitoriosa de Mussolini sobre Roma”¹²⁷. A exposição mantém-se aberta de 26 de Maio a 15 de Junho, concorrendo, desta forma, com as festas comemorativas do 28 de Maio e com a exposição colonial do Porto. Da leitura dos periódicos da época, a ideia com que se fica é a de que todo o Portugal rejubila em festa.

Não existe no Regulamento do congresso previsão de elaboração de um álbum comemorativo, embora o §6 do artigo 20º do referido diploma preveja que a “documentação da obra realizada pelos governos da ditadura nacional” seja feita “graficamente”. Trata-se de previsão tão genérica que nela poderão caber tanto a exposição propriamente dita como a sua documentação num álbum. Não se encontra igualmente no orçamento de Estado desse ano, nem no do ano posterior, disponibilização de uma verba que tivesse em vista a confecção de um álbum. De facto, o álbum fazia parte dos projectos do próprio António Ferro que, desde o momento em que é convidado por Salazar para dirigir o SPN, afirma, em entrevista

¹²⁶ Idem, idem

¹²⁷ Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998

concedida ao *Diário de Lisboa*, que entre as suas primeiras resoluções depois de tomar posse cabiam a de

*Fazer uma série de publicações de carácter nacionalista e, imediatamente, um grande álbum de luxo: "Portugal-1934", que documente com gravuras expressivas, irresponsáveis o que se tem feito em Portugal nos últimos sete anos.*¹²⁸

Assim, a ideia do álbum não parece inserir-se em nenhum contexto festivo em particular, devendo antes ser atribuída ao Director do SPN. Também por esse motivo, pelo menos uma parte do seu custo foi suportada, em fracções, pela dotação financeira do próprio organismo que dirige, conforme se retira das contas mensalmente prestadas pelo Secretariado ao Presidente do Conselho¹²⁹. Nos diversos pagamentos efectuados, umas vezes, o valor surge sob a rubrica "diversos" e, noutras, sob a rubrica "política do espírito". No total, o SPN contribuiu com 74.248\$00¹³⁰, um custo quase dez vezes superior ao efectuado por conta do álbum "General Carmona". Na prática, os valores foram distribuídos pelos anos civis de 1933-1934, de 1934-1935 e de 1935-1936, da seguinte forma:

Data	Descrição	Valor
Novembro de 1933	1ª prestação do Álbum "Portugal 1934"	19.500\$00
Novembro de 1934	2ª prestação do Álbum "Portugal 1934"	19.500\$00
Mai de 1935	Pago a José Leitão de Barros e Martins Barata, por conta da 3ª prestação do contrato do Álbum "Portugal 1934"	10.000\$00

¹²⁸ "O Director do Secretariado de Propaganda Nacional expõe-nos o seu plano de acção para dar cumprimento ao recente decreto que criou aquele organismo", in: *Diário de Lisboa*, 11/10/1933. Em virtude de se tratar do resultado da sua investigação pessoal, agradeço esta referência à Prof. Margarida Acciaiuli

¹²⁹ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Salazar, Propaganda Nacional, Relações discriminadas das despesas efectuadas 1933-39, AOS/CO/PC-19

¹³⁰ Corresponderia, a cerca de 10 anos de trabalho de um carpinteiro, a 20 anos de trabalho de uma lavadeira (v. nota 83) e a cerca de 2 anos de trabalho do próprio Director do SPN (v. nota 46)

	<i>Idem à Litografia Nacional pelo fornecimento de 2150 folhas de cartão off set que se utilizaram no Álbum "Portugal 1934"</i>	1.548\$00
<i>Junho de 1935</i>	<i>Pago a José Leitão de Barros e Martins Barata, p/c da última prestação de Esc. 22.500\$00 referente ao Álbum "Portugal 1934"</i>	11.250\$00
<i>Outubro de 1935</i>	<i>(Despesas referentes ao ano económico 1934-1935)</i> <i>Pago a J. Leitão de Barros e Martins Barata relativo à última prestação referente à confecção do Álbum "Portugal 1934"</i>	6.225\$00
<i>Novembro de 1935</i>	<i>Pago a J. Leitão de Barros por fornecimento de 120 capas em "cellophane" para o Álbum "Portugal 1934"</i>	1.200\$
	<i>(Despesas referentes ao ano económico 1934-1935)</i> <i>Pago a J. Leitão de Barros e Martins Barata o resto da última prestação referente à confecção do Álbum "Portugal 1934"</i>	5.025\$00
	<i>Total</i>	74.248\$00

De acordo com uma carta remetida por Leitão de Barros a António Ferro, o "Estado" apenas estaria disposto a dar 125.000\$00, ficando em falta os 75.000\$00 (quantia que corresponde aproximadamente à suportada pelo SPN) para cobrir o seu custo efectivo:

*O desembolso do Estado não corresponde sequer ao custo material da obra. Para uma coisa que custa cerca de 200 contos, ele daria 125. Não se pode fazer nada em matéria de publicidade internacional que marque, se veja, e que seja digno da grandiosidade da obra já realizada, sem pagar. (...) Escuso de dizer-lhe que o aspecto gráfico da obra seria 'arrombativo'. Procurar-se-ia uma obra de sóbrio luxo, mas à europeia. Perfeitamente o tipo de publicações do Mussolini e dos russos. (...)*¹³¹

¹³¹ Fundação António Quadros, Fundo António Ferro, Carta de José Leitão de Barros a António Ferro, s/d, com papel timbrado d'O *Notícias Ilustrado*, pelo que deverá ser anterior a 1937, PT/FAQ/AFC/001/0051/00019. Em virtude de se tratar do resultado da sua pesquisa pessoal, agradeço esta referência ao Afonso Cortez-Pinto.

É assim possível que o álbum tenha sido apenas em parte suportado pelo SPN, embora não se encontrem referências a quem pudesse, dentro do Governo, ter suportado o remanescente. Mas o que é certo é que a obra se produz com o seu aspecto “arrombativo”, editado em grande formato, com 43,5 cm de altura por 32 cm de largura, como se referiu, com 42 páginas, capa com letras brancas contra fundo de cor laranja, preta ou verde, onde se pode ler “Portugal 1934”. As suas dimensões obrigam a um envolvimento físico do leitor, que não se pode limitar a folhear passivamente a obra, pois que o seu manuseamento implica, por um lado, um deslocamento não apenas ao nível do pulso mas ao nível de todo do braço, e, por outro, a necessidade de estender os desdobráveis, que transformam a leitura da obra num movimento de descoberta e surpresa contínua. O álbum, já o referimos, socorre-se quase exclusivamente da imagem para veicular a sua mensagem e fá-lo com o recurso abundante à fotomontagem, técnica que permite a junção de imagens díspares, a ampliação de detalhes e a sua recontextualização. É um procedimento de alguma forma semelhante ao processo utilizado pelo próprio olhar que recorta certos elementos da imagem produzindo novas imagens. Este recorte da imagem para produzir novas imagens é, de facto, o que o nosso olhar parece fazer no processo de visualização: da relação entre um sujeito observador e um objecto observado resulta que alguns detalhes se destacam, ou são destacados, doutros. É nisso que parece consistir a leitura de uma imagem, trata-se de uma relação em que oferecemos o nosso olhar e nos prendemos em determinados detalhes que nos chamam a atenção, construindo novas imagens a partir destes. Mas, com a fotomontagem, aqueles detalhes aparecem já recortados e ampliados, conduzindo o olhar do leitor, sem necessidade da intervenção de um texto legitimador que lhe atribua um sentido. A palavra, aliás, desempenha, neste álbum, um papel residual, embora não menosprezável, sendo transformado em elemento gráfico que contribui para a composição das páginas, concebidas, desta forma, como um todo.

Como refere Margarida Acciaiuoli, “para grande parte dos seus apoiantes [do regime], a verdadeira demonstração fazia-se ainda ao nível dos discursos”¹³², entenda-

¹³² Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p 16

se, discursos verbais. A palavra é, para a maior parte dos adeptos do regime, a forma legitimadora da sua ideologia. A imagem parece ser vista como mero adereço de importância menor. Só alguém como António Ferro, que se exprimia de forma imagética, teria a capacidade para conceber mentalmente um álbum que se suportasse quase exclusivamente na imagem da forma como esta obra o faz. Naturalmente que as influências que recebera do exemplo italiano, que conheceu de perto, tiveram um peso determinante no momento de encomendar este trabalho, ou pelo menos ajudaram-no a ter uma percepção do que era possível fazer com imagens e, a partir daí, a construir uma ideia mental do que pretendia ver materializado graficamente em Portugal.

Por outro lado, só alguém com a experiência e entendimento da imagem, com provas dadas no cinema e n' *O Notícias Ilustrado*, como Leitão de Barros, poderia ir ao encontro das pretensões de Ferro. De facto, filmes como *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929), *Lisboa, Crónica Anekdotica* (1930) e *Maria do Mar* (1930) denotam o experimentalismo e a procura de uma nova forma de construir um discurso visual que iremos encontrar igualmente neste álbum. Para a construção desta obra, Leitão de Barros vai coligir uma série de imagens a partir do seu arquivo fotográfico n' *O Notícias Ilustrado*, conclusão a que se chega da leitura de diversos números daquele periódico onde se pode encontrar a maior parte das representações que ali se encontram, da autoria de fotógrafos como Salazar Dinis (1900-1955), fotógrafo que em 30 havia colaborado com Leitão de Barros no filme *Maria do Mar*, de Octávio Bobone (1894-?), que colabora em 1936 com Lopes Ribeiro no único filme produzido exclusivamente pelo SPN - *A Revolução de Maio* - com argumento conjunto daquele e de António Ferro sob pseudónimo, de Domingos Alvão, fotógrafo oficial da Exposição colonial do Porto a quem havia sido encomendado o levantamento sobre a área vinhateira do Douro, de João Martins, de Denis Salgado, de Ferreira da Cunha, de Horácio Novaes e de Mário Novaes, fotógrafos cujos trabalhos lhes granjeariam notoriedade na imprensa ilustrada. No entanto, embora não se possa deixar de reconhecer o mérito dos fotógrafos, as suas fotografias são, para Leitão de Barros, matéria-prima que ele corta, recorta, separa e torna a juntar produzindo imagens inteiramente novas. E são estas imagens, conforme se verá, que, a partir da sua própria materialidade, nos vão

oferecer uma narrativa que se constrói quase sem necessidade de recorrer ao texto escrito. Neste álbum, aliás, o texto é absorvido pela imagem, faz parte dela, é chamado a titulá-la sem ser narrativo. A narrativa, essa, consegue-se através da interligação e sequencialidade das imagens. Isoladamente, seriam profundamente incompletas e incapazes de nos oferecer uma perspectiva como a que o álbum nos oferece. De facto, o sentido das imagens resulta do contexto em que aparecem, sendo chamadas a desempenhar papéis totalmente diferentes consoante o seu enquadramento. A título de exemplo refiram-se as figuras femininas que aparecem no álbum a “documentar” a Acção Escolar Vanguarda, organização juvenil sobre a qual falaremos um pouco mais aprofundadamente no próximo capítulo. A imagem em questão mostra-nos figuras femininas envergando um uniforme com o braço direito estendido em continência e aparece, pela primeira vez, em 1931 a ilustrar uma notícia relativa a uma “demonstração de ginástica sueca”¹³³ levada a cabo pelas “alunas do Instituto de Odivelas”. Mais tarde, em 1934, essa mesma imagem procura inspirar a prática do desporto, sob a legenda “Já que os Homens Falham às Vezes... Eduquemos as Mulheres no Sport”¹³⁴. Finalmente, no álbum *Portugal 1934*, apresenta-se como demonstração do vigor da Acção Escolar Vanguarda, sob o título “AEV: A hora é nossa”. Verificamos pois uma utilização da imagem de arquivo que apresenta semelhanças com o actual uso dos bancos de imagem ou “stock images” em que uma fotografia pode ilustrar situações totalmente distintas senão mesmo antagónicas. Assim se percebe que, para Leitão de Barro, as imagens fotográficas desempenhavam um papel que ultrapassava o do mero registo e entrava já no campo da recriação da realidade. Não existindo imagens de mobilização política da juventude feminina, ele utiliza as imagens de que dispunha em arquivo, ainda que não correspondessem de facto à realidade que procuravam ilustrar. Este álbum pode assim ser entendido não como um documentário, no sentido que habitualmente se lhe atribui, mas como um filme-ficção-estático sobre Portugal, em que o enredo nos é fornecido pelo

¹³³ “A Festa de Assistência no estádio”, in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 157, 14/06/1931

¹³⁴ “Já que os Homens falham às vezes... Eduquemos as Mulheres no Sport”, in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 301, 18/03/1934

encadeamento das imagens, sendo que Leitão de Barros, com as suas credenciais cinematográficas, se apresenta como particularmente habilitado para a sua realização.

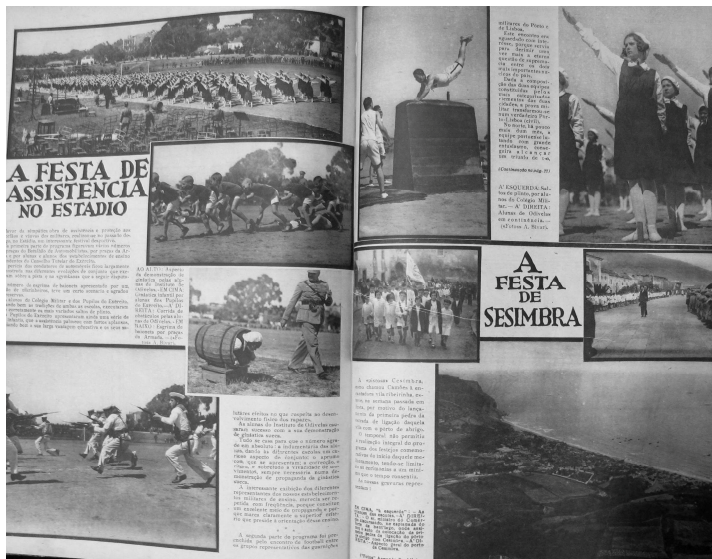


Imagem 9: "A Festa de Assistência no Estádio", in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 157, 14/06/1931

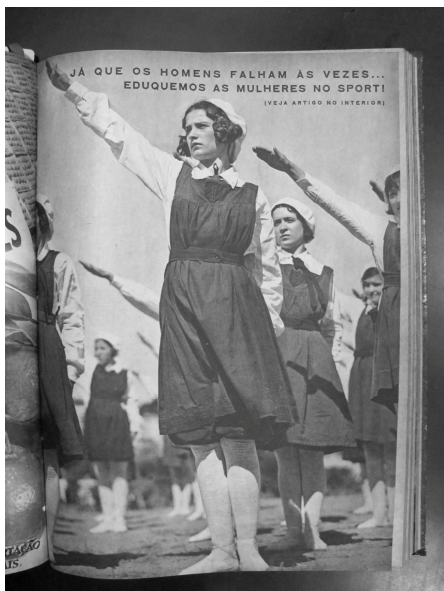


Imagem 10: "Já que os Homens Falham às Vezes... Eduquemos as Mulheres no Sport", in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 301, 18/03/1934



Imagem 11: "A EV, a hora é nossa", in: *Portugal 1934*, SPN, s/d

Mas que Portugal era este que se pretendia retratar neste álbum? Como vimos anteriormente, o nacionalismo era o cenário onde todos os actos se encenavam. A ideia de “Nação”, em Portugal, remonta às revoluções liberais, aparecendo na Primeira Constituição Política decretada em 1822. No entanto, a construção de uma ideia de Nação é algo necessariamente sem contornos definidos que vai assumindo uma feição distinta no tempo e no espaço. Ainda assim, o seu conceito parece estar intimamente ligado à necessidade que todas as pessoas sentem de pertença a um grupo ou comunidade com os quais partilham determinadas realidades. A partilha dessas realidades desperta-lhes um sentimento patriótico de defesa do território que habitam, e com o qual se relacionam, e de união entre os seus membros. A ideia de nação constitui, assim, de alguma forma uma projecção daquilo que os seus membros, ou alguns dos seus membros (com poderes normativos), pensam sobre si mesmos, ou planeiam para si mesmos, o que implica a escolha de determinadas características, que elegem como naturais, isto é, intrínsecas à sua natureza, em detrimento de outras que consideram extrínsecas.

Em finais do Século XIX, de alguma forma dando voz e reflectindo as teorias evolucionistas transpostas para o campo das ciências sociais, o conceito de nação no seio da Europa começa a misturar-se com o de raça, noção unificadora (por oposição à de “classe”, que implica necessariamente uma distinção) que pressupõe a exclusão de todos quantos não partilhem das características ráticas escolhidas como definidoras do grupo. Os conceitos de “raça”, “nação”, “estado-nação” e até de “povo” aparecem quase sempre misturados sem se conseguir perceber onde começa uma realidade e acaba a outra. A justificação para a existência das Nações, ou de Estados-Nação, passa então a residir na competição entre diferentes raças, de entre as quais, no fim, a “mais apta” sairia vencedora. A maior ou menor aptidão das raças pode medir-se pela sua influência, pelo seu poder económico, pelo exército e, essencialmente, pela frota naval detida pelos Estados onde se inserem. Isto explica o investimento que o Estado Novo faz na Marinha de Guerra através de um Plano de reconstrução naval que faz aprovar em 1930. O programa de construções, assim o reconhece o diploma legal, reportava-se a 1890 e havia sido formulado por João Marcelino Arroio (1861-1930), encarregado da

pasta da Marinha, tendo, todavia, ficado apenas em projecto devido à crise financeira que o país atravessou nos finais do Século XIX. O ano de 1890, por uma confluência de factores, desde a crise ao ultimato britânico, parece pois marcar a génese, em Portugal, de um movimento nacionalista-imperialista que conduz ao advento do Estado Novo.

Diversas vozes se levantam em Portugal em defesa da colonização como razão de ser da nacionalidade portuguesa. No inquérito que o jornalista Augusto da Costa lança, em 1926, no *Jornal do Comércio e das Colónias*, são vários os inquiridos que defendem que o imperialismo é o que justifica a existência da nação portuguesa e que, sem as colónias, corria o risco de perder a independência. Um dos inquiridos, o escritor Sousa Costa (1879-1961), refere:

*As nossas colónias são a nossa vida. Eu julgo que os Maiores, os dos Descobrimentos e das Conquistas, as foram buscar lá aos fundos dos mares tenebrosos como títulos justificativos do direito à independência. E tanto que, através dos 60 anos dos Filipes, elas foram sempre portuguesas... na certeza de que, enquanto o fossem, Portugal não poderia ser Castelhana.*¹³⁵

Outro dos inquiridos, Fernando Garcia, um médico de Setúbal, responde que:

*A tendência natural da Europa, afirmada desde a Renascença, é para a formação de grandes unidades, e a meu ver essa tendência não está morta... A meu ver, porém, a nossa independência corre no momento actual um grande perigo, e os nossos sentimentos patrióticos devem levar-nos a não o esconder ante nós mesmos: e esse perigo vem da Espanha. (...) encerrados dentro da mesma península, Portugal e Espanha representam fatalmente dois vasos comunicantes, e este desequilíbrio de tensão, a manter-se, traz fatalmente o domínio do mais intenso. Ou Portugal atinge rapidamente o nível económico, cultural e político de Espanha, ou a nossa independência está fatalmente perdida.*¹³⁶

Também Henrique Galvão defende na conferência realizada por ocasião da 1ª Exposição Colonial do Porto que:

¹³⁵ Augusto da Costa, *Portugal Vasto Império*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1934, p. 46

¹³⁶ Augusto da Costa, *Portugal Vasto Império*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1934, p. 65

(...) a função colonial é, de facto, a razão de ser da nacionalidade portuguesa.
(...) Sem ela a nacionalidade não tinha razão de ser – vagabundeava na Europa errante, perdida e, quantas vezes risível, como certos potentados de opereta: - um nobre fidalgo que da sua fidalguia e dos seus pergaminhos pouco mais conservava do que a basófia e o jazigo de família.¹³⁷

Vê-se portanto que a questão das colónias assumia um contorno que ultrapassava o da necessidade de mercados comerciais. Era a autonomia do próprio país que se pensava, talvez com algum fundamento, que estaria em jogo. De facto, em 1913, para além do acordo de partilha das colónias, a que já se referiu, Espanha havia procurado o apoio da França no sentido de invadir Portugal caso se instalasse a “anarquia”¹³⁸. Mais recentemente, em 1930, a ditadura de Primo de Rivera é derrubada e a segunda República espanhola proclamada, temendo-se provavelmente que Portugal lhe seguisse o exemplo ou mesmo que fosse anexado a Espanha. Por outro lado, a memória da Grande Guerra era ainda muito recente e a paz conseguida demasiado frágil. Em 1932, o governo alemão anuncia que deixaria de obedecer às limitações militares impostas pelo Tratado de Versalhes. No ano seguinte, Hitler é eleito chanceler da Alemanha e retira-se da Sociedade das Nações, fazendo antever um novo conflito. O que em 1934 é sentido como possibilidade, em 38 é já visto como iminência e *O Século Ilustrado* promete mostrar “como Lisboa se defenderá para o caso de um ataque aéreo. Abrigos. Baterias anti-aéreas. Esconderijos invulneráveis. (...) Refúgios da população em caso de Guerra”¹³⁹.

Mas, essencialmente, a “ameaça vermelha” e os seus ideais internacionalistas pareciam ser dos mais combatidos e justificavam alianças para travar o “perigo bolchevique”. Compreende-se bem esta preocupação numa altura em que as vozes grevistas e o descontentamento social ainda não haviam sido totalmente calados e em que se procurava associar qualquer tipo de reivindicação com o comunismo, com o

¹³⁷ Henrique Galvão, *A Função Colonial de Portugal, Razão de Ser da Nacionalidade*, Porto: Edições da 1ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934

¹³⁸ Cfr Pierre Renouvin, *Histoire des Relations Internationales*, Vol. 6, p 254-255, cit. Por Manuel Villaverde Cabral, *Portugal na Alvorada do Século XX, Forças Sociais, Poder Político e Crescimento Económico de 1890 a 1914*, Lisboa: A Regra do Jogo, 1979

¹³⁹ *O Século Ilustrado*, n.º 9, 26/02/1938

“anti-cristo”. Não será demais lembrar que o Estado Novo se procurou apresentar como a alternativa ao liberalismo contra a influência bolchevique. Por ocasião do Primeiro Congresso da União Nacional, são criteriosamente programadas as temáticas sobre as quais as conferências organizadas pela Comissão de Propaganda da União Nacional deveriam versar. De entre os temas que deveriam ser considerados, destacam-se:

Provas morais, filosóficas e científicas da existência de Deus em frente do ateísmo militante da Rússia Soviética. O que é o movimento dos Sem-Deus na URSS. Perseguições e arbitrariedades. Propaganda apoiada sobre a mentira e a calúnia. Retrocesso a velhos cultos satânicos. (...)

Origens filosóficas do comunismo (...) provar que o comunismo, conforme a afirmação de Salazar, é “a síntese de todas as revoltas tradicionais da matéria contra o espírito e da barbaria contra a civilização” (...)

A constituição da Nação Portuguesa como resultado das cruzadas do Ocidente. Sua determinação religiosa e a sua actividade missionária em todos os pontos do mundo. A Fé e o Império. (...)

A deformação da História iniciada no Séc. XIX. A História ao serviço da revolução liberal – quebra da unidade nacional. A anarquia mental. A geração de 70 e o significado do seu isolamento da vida pública. (...)

O espírito católico da colonização portuguesa. As colónias – províncias do império e não terras e pessoas a explorar por um capitalismo desumano. Portugal missionário de Cristo no mundo. O alto sentido civilizador do Acto Colonial português.

A lusitanidade. Lançamento deste termo e explicação do seu significado histórico. Uma das mais antigas nações da Europa que levou a cabo as mais belas façanhas da História de todos os povos “dando novos mundos ao mundo”; que civilizou povos incultos elevando-os no amor de Cristo; que tem hoje os seu corpo espalhado por quatro continentes onde continua a sua bela missão. Uma Nação que fez grandes coisas e continua a manifestar o seu incomparável espírito – uma Nação nobilíssima e um presente cheio de esperanças.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Salazar, Correspondência Oficial, Presidência do Conselho, União Nacional, Congresso da União Nacional, 1º - 1934, AOS/CO/PC-4

Analisadas as temáticas acima, a ideia de nacionalidade espelhada no congresso parece assentar na ideia de missão suportada, por um lado, na noção de cruzada, em que o comunismo desempenha o papel que cabia, na Idade Média, ao infiel e, por outro, na ideia da expansão, em que a fé cristã e motivos humanitários desempenham alegadamente o papel primordial da colonização. A preocupação parece pois residir na apresentação da justificação da existência autónoma de Portugal no seio da Europa e do Mundo: Portugal teria a missão histórica da propagação do “espírito” sobre a “matéria”, por meio da expulsão ou conversão do infiel comunista e da “colonização” e “civilização” das raças “menos desenvolvidas”. O regime político era, deste modo, a voz de toda a Nação e nada havia fora dela: quem não estivesse com ela, do lado do “espírito”, estava contra ela, pela “matéria”.

Das preocupações demonstradas nas matérias a abordar nas conferências proferidas no seio do congresso da União Nacional, a que mais parece ecoar no álbum *Portugal 1934* é a necessidade de justificar a autonomia de Portugal, o que é feito, não com base no seu passado histórico, mas sustentando-se essencialmente no seu presente, no seu espírito empreendedor e mesmo combativo como se se tentasse transmitir a mensagem de que Portugal tem capacidade para se auto-governar e para governar as suas colónias. O Portugal que aqui se procura apresentar é já muito diferente daquele que às portas da Grande Guerra se viu na iminência de perder as colónias e mesmo a autonomia. Este novo Portugal tem a sua economia equilibrada, é capaz de cumprir as suas obrigações, pagar as suas dívidas sem que seja necessária a intervenção de países estrangeiros ou a alienação de territórios das colónias. É um país instruído, empreendedor, dinâmico, produtor, viril, disciplinado (no sentido de ser discípulo de um ideal), que adere entusiasticamente ao novo regime e responde ao repto que este lhe lança metendo “mãos à obra”.

A imagem de abertura do álbum, de Denis Salgado¹⁴¹, é a da proa de um navio em construção no estaleiro. Está aqui sintetizado todo o programa do álbum: um país-estaleiro onde se forja um novo Portugal. Por outro lado, o navio reporta-nos para o poder naval, determinante na luta pela sobrevivência da qual só “os mais aptos”

¹⁴¹ A imagem em questão é publicada no artigo “O maior Navio que se tem feito em Portugal está em construção” in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 254, 23/04/1933 onde é referida a sua autoria.

prevalecerão. Os mentores desta obra são Oliveira Salazar e Óscar Carmona. Aquele representado, numa ampliação do rosto feita a partir de uma fotografia de meio corpo do presidente do conselho, da autoria de Salazar Dinis, parte integrante do arquivo fotográfico do SPN¹⁴². Salazar surge-nos representado de perfil, com os olhos postos no horizonte como quem perscruta o futuro - um visionário. O General Carmona, com a farda e divisas militares, num retrato heróico de rosto a três quartos, ligeiramente de baixo para cima, da autoria de Ferreira da Cunha, transmite um ar de solidez. O primeiro é a cabeça do regime, o segundo a sua força militar. Trata-se, na realidade, dos retratos que encontramos emoldurados nos estabelecimentos públicos, facto que lhes conferia certamente, à época, um cariz quase religioso. É preciso também ter em linha de conta a escala destas imagens já que estes rostos ocupam a maior parte da folha - 43x32 cm -, o que reforça o carácter heróico e monumental das figuras do Estado e da obra que lhe sucede: as construções, a máquina, símbolo do progresso, as estradas, a educação, os portos comerciais, a projecção no estrangeiro através de representações em exposições internacionais, as casas de Portugal, a Agricultura e a Indústria, o Império, as Comunicações, o Exército, a Marinha.



Imagem 12: "Estradas", Portugal 1934, SPN, s/d

¹⁴² Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Fundo SNI, Arquivo Fotográfico, PT/TT/SNI/ARQF/DO

O álbum reserva ainda algumas surpresas ao seu leitor, como referimos: páginas que se desdobram presenteiam-no com a imagem de um enorme mapa de Portugal com o desenho das estradas construídas. O mapa sobre o qual os caminhos são desenhados é da autoria de um oficial do exército, Vitória Pereira, conforme noticiado em Janeiro de 1932 n' *O Notícias Ilustrado*¹⁴³. A partir dessa data, seria usado por Leitão de Barros em diversas fotomontagens relacionadas com a volta a Portugal em bicicleta. Neste álbum o mesmo mapa aparece a mostrar um país com o seu contorno fronteiriço perfeitamente demarcado e ligado pelas vias que se construíram, um país monumental, que ocupa todo o comprimento das páginas onde se encontra representado e que parece mesmo querer saltar para fora delas, como se o espaço do álbum fosse, ainda assim, insuficiente. A sua ligação ao mar é sugerida numa bem conseguida fotomontagem que liga uma imagem do Terreiro do Paço ao recorte litoral do país.

Noutro desdobrável, o leitor é surpreendido com a imensidão do Império, sugerida pela massa de nativos a perder de vista e pela dimensão da imagem uma vez desdobrada: 43,5 cm x 128 cm. No seio de uma multidão, são destacadas duas figuras de tropas autóctones. A sua colocação em primeiro plano parece procurar demonstrar, por um lado, o próprio processo “civilizacional” levado a cabo por Portugal nas suas colónias e, por outro, a adesão organizada dos militares autóctones à nação portuguesa, cuja causa se encontram preparados a defender. Na realidade, a imagem da multidão havia sido apresentada num artigo publicado n' *O Notícias Ilustrado* por ocasião dos jogos olímpicos de Los Angeles, em 1932, onde se exclama “10 milhões de negros sob o domínio de Portugal e não ganhamos os jogos olímpicos”, pretendendo assim demonstrar que uma nação, que detém o “poder tutelar” sobre povos colonizados, tem a obrigação de vencer as provas desportivas disputadas naquele evento e, assim, se constituir como exemplo para estes e principalmente perante os restantes países europeus em demonstração da sua habilitação para a tarefa civilizacional que lhe foi confiada. Por sua vez, as imagens em primeiro plano haviam sido produzidas por ocasião da exposição colonial do Porto e não nas colónias como se poderia supor. De facto, em Abril de 1934, o Ministério das Colónias é autorizado a

¹⁴³ “Um mapa em relevo”, in: *O Notícias Ilustrado*, 03/01/1932

“trazer à metrópole uma companhia indígena de infantaria de Moçambique e a banda de música militar indígena de Angola para abrilhantarem a 1ª Exposição Colonial Portuguesa”¹⁴⁴. Assim, em Junho de 1934, *O Notícias Ilustrado* capeia a sua edição com a imagem da parada militar sob a legenda “Abriu a Exposição Colonial, Grande afirmação de soberania do Império Português”. A sua descontextualização e sobreposição a uma multidão autóctone veicula, de forma bastante mais eficaz, a ideia que se pretendia fazer passar da “obra colonizadora” do Estado Novo.



Imagem 133: “10 milhões de negros sob o domínio de Portugal e não ganhamos os jogos olímpicos”, in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 224, 25/09/1932

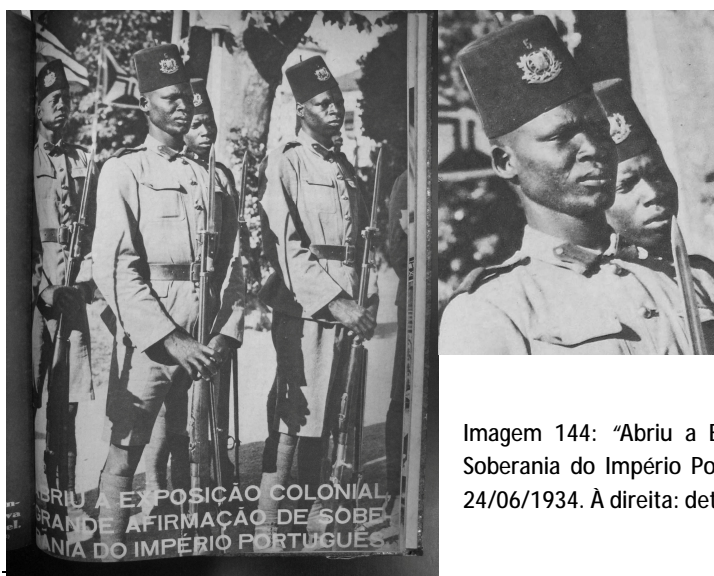


Imagem 144: “Abriu a Exposição Colonial. Grande Afirmação de Soberania do Império Português”, in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 315, 24/06/1934. À direita: detalhe ampliado

¹⁴⁴ Decreto-lei 23762 de 12 de Abril de 1934.

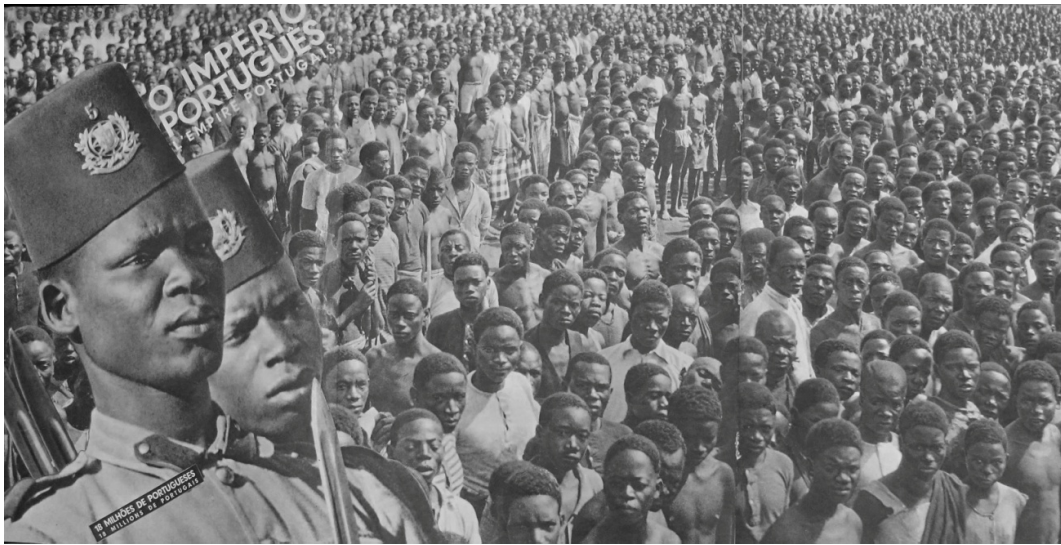


Imagem 15: "O Império Português", Portugal 1934, SPN, s/d

Imagens fotográficas dispostas sequencialmente, formando diagonais ascendentes, transmitem um enorme dinamismo a esta obra, bem como as tomadas de vista, em contra-picado, que nos oferecem as figuras heróicas do "renascimento" de Portugal. Podemos aqui talvez encontrar algum eco das lições de Rodchenko, que incitava a que se fizesse fotografia a partir de pontos de vista que não fossem os tradicionais, como de baixo para cima e de cima para baixo¹⁴⁵. Ou talvez Leitão de Barros tenha conseguido transformar as imagens com que trabalhava, oferecendo dessa forma pontos de vista inovadores.

São raras as representações femininas que encontramos neste álbum e, quando existem, reflectem bem o novo papel atribuído à mulher: ela é activa e produtora, ainda que sendo chamada apenas a desempenhar as funções residuais que o Estado Novo lhe reservava. Este álbum dá-nos, na realidade, um retrato viril, guerreiro de Portugal: aeronautas, biplanos, oficiais, praças, tanques de guerra, vasos de guerra, tropas nativas, baionetas, corpos atléticos, saudações romanas. Portugal está a postos, unido sob um mesmo ideal. O povo português está preparado para

¹⁴⁵ Alexander Rodchenko, "The Paths of Modern Photography", 1928, in: *Photography in the Modern Era European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 256 a 263

tomar o futuro nas suas mãos, para defender os seus interesses no concerto das nações. E já detém os meios para esse efeito, tanto pelo mar, com os seus vasos de guerra, que eram ainda a demonstração máxima do poder imperial, como por terra, através dos seus tanques, e pelo ar, manifestado pela esquadra aérea que se tornaria, pouco anos depois, na maior expressão do poder militar.



Imagem 166: Páginas sobre "Aeronáutica", "Cavalaria", "Engenharia" e "Artilharia", Portugal 1934, SPN, s/d



Imagem 177: "Programa Naval Português", Portugal 1934, SPN, s/d

Na imprensa portuguesa, *O Notícias Ilustrado*, dirigido por Leitão de Barros, realizador do próprio álbum, dedica-lhe uma página, num artigo não assinado, onde se reconhece que a “obra honra, simultaneamente, quem a mandou executar e quem a executou” e procura homenagear

(...) os artistas e operários que nela colaboram, e em especial, o do retocador Hermano Baptista, que fez prodígios na valorização dos clichés, o do fotógrafo, V. Rodrigues, que no laboratório conseguiu as duplas impressões de muitas páginas, o do gravador António Pereira e o do impressor Júlio Santos¹⁴⁶.

O artigo reproduz quatro imagens do álbum, porventura as mais emblemáticas, que são as da abertura, com o seu navio em estaleiro, as de página dupla sobre o “Programa naval” e os “ginastas dos sapadores de bombeiros” e o desdobrável sobre o “Império Português”. Esta selecção de imagens parece, em parte, vir reforçar a tese acima proposta de atribuição da maior importância ao Império, a uma certa combatividade viril e à força naval na construção deste retrato de Portugal.

Também o Semanário *Bandarra* lhe dedica alguns artigos, de que se destaca um consagrado a Leitão de Barros, onde é feita a seguinte leitura o álbum:

Leitão de Barros (...) acaba de obter mais dois grandes e decisivos triunfos com a apresentação das ‘Pupilas do senhor Reitor’, série de imagens admiráveis dum Portugal que parece mentira mas é verdade, e com a edição do álbum ‘Portugal 1934’, que o S.P.N. fez publicar e que ele encenou com uma grandeza e desassombro gráfico ainda não excedidos em Portugal ou no estrangeiro. Qual dos dois filmes é mais belo? Difícil dizê-lo. Se um, ‘as Pupilas’, representa a alma e o coração da nossa terra, o outro, ‘Portugal 1934’, é a imagem dos seus músculos, do seu corpo vigoroso... Segundo nos informam, o sr. Ministro da Alemanha, folheando o álbum do SPN, teria dito esta frase altamente honrosa para o organismo que a editou, e para Leitão de Barros, que a encenou:

- É melhor que os nossos filmes de propaganda.¹⁴⁷

Claro que seria importante confirmar os impactos do álbum na imprensa estrangeira, o que não cabe na dimensão deste trabalho. De qualquer forma é notável

¹⁴⁶“O Álbum Portugal 1934”, in: *O Notícias Ilustrado*, N.º 356, 08/04/1935

¹⁴⁷ “Leitão de Barros”, in: *Bandarra, Semanário da Vida Portuguesa*, n.º 4, 06/04/1935. Em virtude de se tratar do resultado da sua investigação pessoal, agradeço esta referência ao Afonso Cortez-Pinto

como se prezava a opinião dos estrangeiros, e em particular a do ministro da Alemanha que, presumimos, seria Goebbels. É também digno de nota a assunção aberta de que se trata de uma “encenação”, um “filme” e é de facto uma ficção o que está em causa.

Efectivamente, a forma como António Ferro realmente via Portugal encontra-se profusamente documentada nos diversos artigos de opinião que publicou no *Diário de Notícias*, *n’O Jornal* e *n’O Notícias Ilustrado* e, certamente, não seria uma voz singular no seio das elites nacionais. Trata-se, nas suas descrições, de um país passivo, vagaroso, onde nada se passa, “contemplativo”, “ferro-velho”. Um Portugal neófobo, incapaz de lidar com os ventos da mudança. Fernando Pessoa resume o estado mental da nação numa única palavra: “provincianismo”: *O provincianismo consiste em pertencer a uma civilização sem tomar parte no desenvolvimento superior dela — em segui-la pois mimeticamente, com uma subordinação inconsciente e feliz.*¹⁴⁸

No seu *Elogio do Outono*, Ferro queixara-se de que:

*Portugal não é um país gráfico. Portugal é um país sem “pose”. Furta-se constantemente à objectiva; não sai à rua só para que não lhe tirem o retrato. Portugal é triste como uma câmara escura, mas uma câmara escura onde não se fazem revelações... Uma raça que não se deixa fotografar é uma raça que desconhece a sua fisionomia, que desconhece, portanto, a sua força.*¹⁴⁹

Mesmo depois de todas as obras de restauração encetadas pelo Estado Novo, Portugal continuava “parado”, num “adormecimento”, num “sono profundo”, a “marcar passo”, a “fingir que anda”¹⁵⁰. Talvez o povo português, “criado à imagem de Deus”, continuasse a ter no modelo divino o espelho que lhe restitui a identidade, não tendo, por isso, tomado consciência especular de si mesmo, não se tendo observado a si mesmo, não conhecendo, por isso, a sua própria fisionomia, condição necessária ao

¹⁴⁸ Fernando Pessoa, “O Provincianismo Português”, publicado *n’O Notícias Ilustrado*, série II, nº 9, 12/08/1928, disponível em linha em <http://multipessoa.net/labirinto/portugal/8>

¹⁴⁹ António Ferro, “O Elogio do Outono”, *Ilustração Portuguesa*, n.º 817, 15/10/1921

¹⁵⁰ António Ferro, “Faz Falta um Realizador”, *Diário de Notícias*, 14/05/1932

desenvolvimento do Eu... Entretanto, Portugal ia “cambalhotando” pela Europa, este Portugal que, desconhecendo o seu semblante, parecia imitar o Charlot:

*Portugal plagiou Charlot, Portugal é o Charlot da Europa. A mesma piorretice, a mesma tristeza, igual maneira desastrada de pegar nas coisas, olhos engraxados, brilhantes, habituados a lágrimas... No entanto, também para este Charlot há-de surgir a hora duma viagem pelo mundo, duma viagem de fato novo, face escanhoada, a chaminé de um bom charuto... Até lá vejamos em Charlot, o Charlot que anda a cambalhotar pela Europa a imagem de Portugal.*¹⁵¹

Era pois chegado o momento da grande viagem, o momento de Portugal se passear na Europa com o seu melhor fato. E Ferro levava-o sob a forma de um álbum de luxo. Não era, é claro, o Portugal real, era uma projecção deste, era, na verdade, um Portugal que ainda sonha ser Europa. Não se trata, neste caso, de escapismo, de fuga à realidade, pelo contrário, parece ser uma tentativa de alterá-la, de moldá-la e reconstruí-la como se fosse matéria-prima maleável nas mãos do artífice.

Atendendo a tudo quanto se referiu, é pois legítimo intuir que seria um álbum para “mostrar lá fora”. Os poucos textos que contém aparecem, aliás, em duas línguas, o português e o francês, deixando antever a possibilidade da sua divulgação fora de portas. No *Bulletin de Renseignements Politiques, Economiques et Littéraires* (1935-1956), periódico de propaganda editado pelo SPN e distribuído mensalmente no estrangeiro, em 30 de Junho de 1935, anuncia-se que o “Grand Album Illustré Portugal 1934”, “vous présente quelques aspects de l’activité portugaise sous la Dictature”, se encontra “en vente partout”¹⁵². No número que sai cinco meses depois, o álbum aparece exposto na Exposição do Livro que teria sido levada a cabo no Brasil¹⁵³. De acordo com correspondência trocada, em 1936, com a Livraria Moura Fontes, no Rio de Janeiro, esta havia recebido do SPN 200 álbuns Portugal 1934 “no valor de 6.000\$”,

¹⁵¹ António Ferro, “Charlot”, *Ilustração Portuguesa*, II Série, N.º 815, 01/10/1921

¹⁵² *Bulletin de Renseignements Politiques, économiques et Littéraires*, n.º 6, 30.06.1935

¹⁵³ *Bulletin de Renseignements Politiques, économiques et Littéraires*, n.º 9, 30/11/1935

tendo sido vendidos 196 exemplares a “Reis 300\$00 cada exemplar”¹⁵⁴. Portugal andava finalmente a passear-se pelo mundo.

Parece, assim, defensável que o álbum procurava mostrar Portugal aos estrangeiros. Mas, na realidade, não será essa a finalidade de todos os álbuns? Mostrar para os de fora reforçando internamente a sua própria imagem e os laços que os unem? Ferro compreendia que os objectos “moldam os nossos temperamentos”¹⁵⁵, que, como refere António Rodrigues (1956-2008), crítico e historiador da arte, “o cenário do écran participa na existência dos seus personagens”. Assim, prepararia o cenário, na convicção de que as personagens o mimetizariam. A ficção chega-se à frente na esperança de que a realidade a imite. Na Ilustração Portuguesa, António Ferro dizia que se fosse preciso inventaria Lisboa. No SPN, inventará todo o país.

Neste aspecto, Portugal, tantas vezes acusado de estar “atrasado” em relação à Europa, demonstra uma forma de pensar e de agir que encontra eco em países como a Rússia ou a Itália. Naquele país, em 1932, o Comité Central adoptara o realismo socialista como método criativo oficial, definindo que a obra deveria ser realista na forma e socialista no seu conteúdo. No entanto, refere Boris Groys, crítico de arte alemão radicado na Rússia, o realismo não tinha por objecto a cópia mimética da realidade, não deveria captar a vida soviética como ela era, mas como ela deveria ser.¹⁵⁶ Do mesmo modo, em Itália, de acordo com Jeffrey Schnapp, a arte fascista não era apenas propaganda:

*(...) a sua finalidade era servir de mensageira do futuro, transmissora do imaginário para o real, activando na mente e corpo colectivos todo um edifício de valores revolucionários ainda não completamente realizados na História*¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Fundo SNI, Correspondência sobre a Venda de Publicações do SPN/SNI, PT/TT/SNI/REP-12-1/1, Caixa 7255, pasta 48. (Não se encontram outros documentos de venda deste álbum para além do citado).

¹⁵⁵ António Ferro, *As Grandes Trágicas do Silêncio*, Lisboa/Rio de Janeiro: H. Antunes: Imp. Manuel Lucas Torres, 1922, p. 28

¹⁵⁶ Boris Groys, “Educating the Masses. Socialist Realist Art”, in: *Russia!* New York: Guggenheim Museum, 2005, p. 318-323.

¹⁵⁷ Jeffrey T. Schnapp, *Staging Fascism, 18 BL and the Theater of Masses for Masses*. California: Stanford University Press, 1996, p.2: *Their task was to serve as messengers from the future, relays from the*

Também Ferro, e nisto não se encontra isolado, pretende construir um Portugal novo, um Portugal revolucionário que rompe com o seu passado recente e renasce da desordem e do marasmo, procurando nas tradições os fundamentos de uma identidade nacional. Parecem todavia existir vários “Portugais” dentro de Portugal. O Estado Novo não criou uma imagem una da portugalidade. Criou antes imagens díspares, resultado dos diferentes tempos e contextos em que foram produzidas, mas também das diferentes ideologias que informavam os apoiantes do Estado Novo, circunstância que leva Fernando Rosas a falar deste como um “invólucro comum com essências distintas”¹⁵⁸. A imagem de um povo infantil, passivo e rural não é pois transversal a todo o regime nem a todas as fases do Estado Novo. O povo português, jovem, mas adulto, é o grande herói deste álbum, que o retrata de forma assertiva, combativa, mesmo. A imagem constitui-se aqui como algo mais que a mera transcrição, é antes uma projecção, a fusão dos sonhos de Ferro com a realidade. No final, procura cumprir nada mais que a missão que Salazar lhe confiara: “Elevar o espírito da gente portuguesa no conhecimento do realmente é e vale (...) como unidade independente no concerto das nações”.¹⁵⁹

imaginary to the real, activating within the collective's mind and body the entire complex of the revolution's values yet to be fully realized in history (T. da A.).

¹⁵⁸ Fernando Rosas, “O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”, *Análise Social*, vol xxxv (157), 2001, p. 1031-1044

¹⁵⁹ *Secretariado Nacional de Informação, Um Instrumento de Governo: 25 anos de acção: 1933-1958*, Lisboa: SNI 1958, p18



Imagem 18: Capa do Álbum *Portugal 1940*

CAPÍTULO 3

PORTUGAL 1940

Em Janeiro de 1940 é encomendado a Leitão de Barros um novo álbum fotográfico. Aqui apresenta-se já um Portugal de feição bem diferente da que vimos no capítulo anterior, a de um país idílico, tranquilo e passivo. O álbum, embora com dimensões apreciáveis, é já mais modesto no seu tamanho, com 32,7 cm por 24,8, assumindo um carácter menos experimental e mais institucional, o que de alguma forma se percebe se atendermos ao contexto da sua produção. Trata-se de uma encomenda realizada no contexto oficial das celebrações dos centenários, anunciadas através de Nota Oficiosa do Presidente do Conselho, publicada no *Diário de Notícias* de 27 de Março de 1938, que deveriam comemorar os oitocentos anos (1139-1939) da fundação de Portugal e os trezentos anos (1640-1940) da sua Restauração, solenemente celebrados num “ciclo único de comemorações festivas” que operava a fusão das duas datas “no mesmo significado de independência nacional”.

Antes de tornar o evento oficioso, Salazar constituíra uma comissão preparatória formada por António Ferro, pelo embaixador Alberto de Oliveira (1873-1940), pelo Brigadeiro Silveira e Castro (1877-1962), presidente da Junta Autónoma das Estradas, por Reinaldo dos Santos (1880-1970), historiador de arte com obras publicadas sobre o estilo “Manuelino”, pelo Eng. Duarte Pacheco (1900-1943), à época Presidente da Câmara de Lisboa em acumulação de funções com a pasta das obras públicas no Governo, por Gomes da Silva, por Manuel Múrias (1900-1960), director do Arquivo Histórico do Ultramar, pelo Capitão Henrique Galvão (1895-1970), director da Emissora Nacional, e pelo Arquitecto Pardal Monteiro (1897-1957), que reúne para procurar esboçar um plano das comemorações. António Ferro fica incumbido de, em resultado das reuniões efectuadas, redigir um relatório, que completa em 24 de Fevereiro de 1938 e faz chegar ao presidente do Conselho¹⁶⁰. É com base neste

¹⁶⁰ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Salazar, Correspondência Oficial, Presidência do Conselho, Centenários – 1938-41, AOS/CO/PC-22, Pt. 1 (*Relatório sobre as projectadas comemorações, 24-2-1938*)

documento do Director do SPN, e colando-se mesmo à terminologia por este utilizada, que Salazar redige a Nota Oficiosa de 27 de Março, apontando as principais razões que justificam a celebração das datas acima enunciadas: por um lado, “dar ao povo português um tónico de alegria e confiança em si próprio, através da evocação de oito séculos da sua História” e, por outro, conseguir “pela pressão do tempo e pelo entusiasmo criador, levar os serviços públicos e particulares a acelerar o ritmo da sua actividade, com o intuito de afirmar a capacidade realizadora de Portugal (...)”. Era pois uma História com oito séculos que deveria ser chamada a desempenhar o papel moralizador do povo desmoralizado que, assim, deveria passar a confiar em si próprio e demonstrar, por esse motivo, maior capacidade realizadora no momento presente.

De acordo com a Nota Oficiosa, que, a este respeito, praticamente transcreve, com uma ou outra adaptação, o relatório do Director do SPN, para além de uma série de obras que urgia terminar, as celebrações deveriam contar com quatro grandes exposições:

1. A “Grande Exposição Histórica do Mundo Português”, que teria a finalidade de “apresentar uma síntese da nossa acção civilizadora, da nossa acção da História do Mundo, mostrar, por assim dizer, todas as pegadas e vestígios de Portugal no globo”;
2. Uma “Exposição de Arte Portuguesa” que, “na parte relativa à pintura, [se deveria] restringir aos primitivos”;
3. Uma “Grande Exposição Etnográfica” que reproduziria a “arquitectura característica de cada uma das 21 províncias portuguesas [...] onde os habitantes, com indumentária própria, reproduzissem os usos e costumes das suas regiões”;
4. E uma “Grande Exposição do Estado Novo” “na qual se procuraria mostrar tudo quanto o Estado Novo tem feito, desde a sua estrutura orgânica, até à obra de renovação e de ressurgimento moral e material, o que está realizado e a projecção no futuro”.¹⁶¹

¹⁶¹ António Oliveira Salazar, Nota Oficiosa do Presidente do Conselho, in: *Diário de Notícias*, 27/03/1938.

Das exposições acima enunciadas, a última, que, colocando o enfoque no presente, de alguma forma contrabalançava e justificava o peso da primeira e se constituiria como o seu desfecho, acaba por se ver reduzida a uma mera sala de um pavilhão, desequilibrando a balança entre passado e presente a favor daquele. De facto, em Despacho proferido por Salazar, este, perante a falta de verbas, confirma a eliminação da Exposição do Estado Novo, “devendo quando muito ser reduzida a uma parcela da Exposição Geral” e admite que, “no caso de a construção vir a ficar por preço mais elevado do que o apresentado no seu orçamento”, o Commissariado Geral da Exposição poderá “sacrificar algumas realizações projectadas”¹⁶².

A Nota Oficiosa prevê ainda a promoção de um “Congresso do Mundo Português”, com uma “secção de política indígena e de colonização” (deixando cair a proposta de Ferro de um “Congresso Internacional de Jornalistas”), para além de “cortejos, festas, manifestações patrióticas e cívicas”, bem como a publicação de obras diversas, nomeadamente *da documentação diplomática e iconográfica respeitante tanto à fundação da nacionalidade como à restauração, Terras, paisagens e monumentos de Portugal, Álbum folclórico de costumes e tipos populares portugueses, A casa portuguesa, Os primitivos portugueses, um Catálogo monumental, ilustrado, da Exposição do Mundo Português e, finalmente, 1940 (álbum panorâmico da obra do Estado Novo)*¹⁶³. Note-se que todas as publicações previstas por Salazar são já sugeridas por Ferro no seu relatório, apenas tendo sido alterada a sua ordem, facto que denota as diferentes prioridades de um e de outro. Para o Director do SPN, a *publicação dos principais trabalhos apresentados ao Congresso do Mundo Português* surge em último lugar, constando em primeiro lugar o *Álbum folclórico de costumes e tipos populares portugueses*, em segundo um *Catálogo monumental ilustrado da Exposição do Mundo Português*, em terceiro *Os Primitivos Portugueses*, em quarto, *Terras, paisagens e monumentos de Portugal*, em quinto, *A Casa Portuguesa* e em

¹⁶² Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Salazar, Correspondência Oficial, Presidência do Conselho, Centenários – 1938-41, AOS/CO/PC-22, Pt. 20

¹⁶³ António Oliveira Salazar, Nota Oficiosa do Presidente do Conselho, *Diário de Notícias*, 27/03/1938.

sexto 1940 (*grande álbum panorâmico da obra do Estado Novo*)¹⁶⁴. Claro que, caindo a *Grande Exposição do Estado Novo*, o *Álbum 1940* ganharia uma premência que de outra forma talvez não tivesse, já que esta obra deveria procurar preencher o vazio daquela. É este álbum que procuraremos aqui estudar.

Vimos já que o álbum se inscreve no contexto das comemorações oficiais dos centenários. É pois de um álbum oficial que se trata, feito com capitais expressamente orçamentados para as celebrações, ainda que o SPN tenha sido chamado a oferecer um importante contributo com verbas alocadas do seu próprio orçamento. De facto, para assegurar a execução de trabalhos ligados ao programa dos centenários, o Governo decreta a abertura de créditos diversos, nomeadamente de 300.000\$00 a favor do Ministério das Finanças “destinado à edição do Livro de Ouro da Exposição e Documentação fotográfica geral das Comemorações Centenárias de 1940”¹⁶⁵. Atendendo à inexistência de outras publicações de luxo alusivas especificamente a esta Exposição, estamos em crer que esta verba se destinava a cobrir a despesa com o álbum que aqui se estuda. Mas o Secretariado contribuiu ainda com 16.746\$00, para além de ter assumido o pagamento de diversos trabalhos fotográficos encomendados expressamente para o álbum a diversos fotógrafos que já havíamos encontrado a colaborar com Leitão de Barros, no álbum de 1934, como Mário e Horácio Novaes, Judah Benoliel e Ferreira da Cunha:

<i>Data</i>	<i>Descrição</i>	<i>Valor</i>
<i>Fevereiro de 1940</i>	<i>Pago a José Leitão de Barros, 1ª prestação de 45% s/ Escudos 16.746\$00, cooperação do S.P.N. na obra em realização com a Secção de Propaganda e Recepção da Com. Exec. dos Centenários, intitulada “Portugal 1940”</i>	<i>7.535\$70</i>

¹⁶⁴ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Salazar, Correspondência Oficial, Presidência do Conselho, Centenários – 1938-41, AOS/CO/PC-22, Pt. 1 (*Relatório sobre as projectadas comemorações, 24-2-1938*)

¹⁶⁵ Decreto-Lei n.º 31.268, de 14/05/1941

<i>Julho de 1941</i>	<i>Edições</i>	
	<i>Álbum Portugal 1940</i>	
	<i>Pago a Raimundo Vaissier pelo fornecimento de clichés fotográficos para o álbum</i>	<i>1020\$00</i>
	<i>Pago a Mário Novais, idem</i>	<i>850\$00</i>
	<i>Pago a Horácio Novais, idem</i>	<i>800\$00</i>
	<i>Pago a Judah Benoliel, idem</i>	<i>9000\$00</i>
	<i>Pago a Nunes Almeida, idem</i>	<i>100\$00</i>
	<i>Pago a João Carrasco, idem</i>	<i>50\$00</i>
	<i>Pago a Armando Silva, idem</i>	<i>650\$00</i>
	<i>Pago a Ferreira da Cunha, idem</i>	<i>100\$00</i>
	<i>Pago a José Leitão de Barros, 2ª prestação de 2% s/ Esc 17.746\$00, parte que compete ao SPN no álbum</i>	<i>3.549\$20</i>
<i>Agosto de 1941</i>	<i>Edições</i>	
	<i>Álbum Panorâmico do Estado Novo – Portugal 1940</i>	
	<i>Fernando M. R. Pozal, pagamento de 8 clichés fotográficos para o álbum</i>	<i>400\$00</i>
	<i>Pago a José Leitão de Barros, 3ª prestação de 35% s/ Esc. Escudos 17.746\$00, parte que compete ao SPN do álbum conforme contrato de 23 de Janeiro de 1940</i>	<i>6.211\$00</i>

De acordo com a *Relação de publicações existentes e entradas entre 1939 e 1959*¹⁶⁶, foram editados, pelo menos, 3000 exemplares desta edição, o que é, ainda assim, um número considerável se atendermos ao tipo de obra em questão, vendido

¹⁶⁶ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Fundo SNI, Biblioteca, Publicações Existentes e Entradas, 1939-1959, PT/TT/SNI/BIB/2/2

ao público por 30\$00¹⁶⁷. De acordo com os registos do SPN/SNI, entre Setembro e Outubro de 1941, foram vendidos 15 exemplares à *Livraria Aillaud & Lellos Lda.*, e em Novembro desse ano foram vendidos 40 à *Livraria Arménio Machado*. Apesar da existência de alguma distribuição em Portugal, o facto de o álbum se encontrar redigido em três línguas, em Português, em Inglês e em Francês, faz-nos concluir que a intenção subjacente à sua edição não se circunscrevia ao domínio interno, antes se enquadrando na propaganda que se pretendia exercer no estrangeiro. Aliás, as próprias Comemorações Centenárias, no seio das quais o álbum se inscreve, parecem poder enquadrar-se numa vontade de, por um lado, sedimentar símbolos e ideologias internamente, consolidado que estava o regime, e de, por outro, projectar externamente uma imagem coesa da soberania nacional. O próprio Salazar reconhece na Nota Oficiosa que “poucas vezes estaria tão bem fundamentada uma Exposição Internacional como com a celebração do duplo centenário”. Ainda assim, o Presidente do Conselho renuncia a tal pretensão circunscrevendo-a a uma “grande festa de família” na qual seriam, todavia, bem-vindos outros países que a esta se quisessem juntar, principalmente o Brasil, com quem Portugal partilha de uma “História comum” e por quem nutre uma “terna e carinhosa solidariedade”¹⁶⁸.

A necessidade de que estas comemorações não se restringissem ao contexto nacional e tivessem repercussões nos países estrangeiros fica clara numa análise ao *Boletim Portugal* que o SPN fez publicar em várias línguas com o intuito de divulgação da situação presente fora de portas, publicação onde é dado destaque aos preparativos, motivos e ao programa das festas. Para dar projecção internacional às comemorações que cautelosamente haviam sido definidas pelo Presidente do Conselho como uma “grande festa de família”, foram ainda editados cerca de 50000 cartazes em 6 línguas conforme noticiado na *Revista dos Centenários* em Maio de 1940. Anuncia assim o SPN a edição dos cartazes:

Além das tiragens em português, três dos modelos têm também largas edições em francês, inglês, espanhol, italiano e alemão, o que assegura a sua difusão

¹⁶⁷Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Fundo SNI, Repartição de Estudos e Publicações, Venda de Publicações do SPN/SNI, PT/TT/SNI/REP-12-1, Cx 5314

¹⁶⁸ António Oliveira Salazar, Nota Oficiosa do Presidente do Conselho, in: *Diário de Notícias*, 27/03/1938

*por todo o mundo, com o duplo fim de trazer até nós, no período das festas, numerosos visitantes, e de, pelo menos, chamar a atenção dos outros povos para o significado histórico das comemorações nacionais.*¹⁶⁹

Mais uma vez, é preciso perceber a evolução das relações externas para perceber o enfoque que é colocado na reverberação internacional desta “festa de família”. Efectivamente, em 1938, momento em que se começaram a projectar as comemorações, alterações profundas haviam obrigado a um reposicionamento do país no concerto europeu. Em 1936, deflagrara uma guerra civil em Espanha após uma tentativa de Golpe de Estado por um sector do exército contra o governo republicano de esquerda recém-eleito, guerra que finda em 1939 com a vitória dos rebeldes liderados pelo General Francisco Franco (1892-1975). Para este desfecho, Franco conta com o apoio dos regimes fascistas, como o alemão, que lhe envia secretamente a “Legião Condor”, formada por voluntários da Luftwaffe (Força Aérea Alemã) sob o comando de Hugo Sperrle (1885-1953), que coloca em prática novas tácticas de bombardeamento aéreo, como sucederia em Guernica em 1937, cuja violência e terror seriam denunciadas por Picasso numa famosa pintura que leva à Exposição Internacional de Paris nesse mesmo ano. Portugal também oferece o seu apoio, não oficial, aos rebeldes espanhóis, enviando a “Legião dos Viriatos”, composta por 20.000 voluntários comandados pelo major Jorge Botelho Moniz (1898-1961), militar que estivera associado ao golpe militar de Sidónio Pais em 1917. A esquerda e a direita internacionais acorrem a Espanha para prestar o seu apoio nas duas frentes em batalha. Pertence a Salazar a expressão que melhor descreve este episódio bélico: “a internacionalização de uma guerra desenvolvendo-se no quadro de um território nacional”.

Por outro lado, a iminência de uma nova Guerra à escala mundial é já sentida com intensidade desde 1938, ficando desde cedo claro que a Alemanha se confrontaria com a Inglaterra e que aquela contaria com o apoio da Itália e da Espanha. Portugal encontra-se, de alguma forma, encurralado entre as simpatias pelas

¹⁶⁹S/A, “Foram editados, em seis línguas, cerca de cinquenta mil cartazes das comemorações”, *Revista dos Centenários*, N.º 17, 31.05.1940

ditaduras fascistas e os velhos acordos firmados com a Inglaterra que, de alguma forma, lhe haviam garantido a independência ao longo de quinhentos anos. Interessa pois manter a neutralidade no conflito e uma nova imagem de um país autónomo mas pacífico começa a formar-se com visibilidade nas exposições levadas a cabo no estrangeiro, principalmente na de Nova Iorque. Não é já um Portugal que sonha ser Europa, pelo contrário, é um país que lhe vira as costas, que se lhe opõe e que se procura constituir como oásis exemplar para o Mundo.

A insistência na autonomia e independência continua, todavia, a ser premente. Por um lado, as colónias portuguesas voltam a ser tema de debate nas tentativas levadas a cabo pela Inglaterra de apaziguar a Alemanha e evitar o desfecho previsível da guerra. Por outro lado, Portugal tinha uma localização estratégica que interessava às duas potências em confronto. Mesmo apesar da assinatura de um acordo de não agressão entre Portugal e Espanha em 1939, sabe-se agora que Franco planeava invadir Portugal, corroborando as teses de “perigo espanhol” enunciadas no capítulo anterior. Serrano Súñer (1901-2003), Ministro dos Negócios Estrangeiros espanhol, terá referido a Ribbentrop (1893-1946), seu congénere alemão, o seguinte:

(...) ninguém pode deixar de se dar conta, ao olhar para o mapa da Europa, que, geograficamente falando, Portugal na realidade não tinha o direito de existir. Tinha apenas uma justificação moral e política para a sua independência pelo facto dos seus quase 800 anos de existência.¹⁷⁰

Assim, mais do que nunca, a autonomia de Portugal e a manutenção das suas colónias está posta em causa. Em momento oportuno é agendada uma viagem presidencial às colónias, a que os cinco volumes de *Alguns Aspectos da Viagem presidencial às Colónias, 1938-1939*, ajudam a dar projecção. Nas imagens destes álbuns, da autoria de Marques da Costa (1910-?), repórter do *Diário de Notícias*, o

¹⁷⁰ Manuel Ros Agudo, *A Grande Tentação. Os Planos de Franco para Invadir Portugal*, (Tradução de Jorge Fallorca), Alfragide: Casa das Letras, 2009

General Carmona é aclamado e recebido calorosamente em clima festivo, entre “danças” e “batusques”, numa demonstração de coesão imperial.

Importava, todavia, acima de tudo uma demonstração pública da autonomia e grandeza de Portugal bem como do seu posicionamento face à Europa. Importava essencialmente procurar contrariar a imagem de “atrasados” que ainda nos era atribuída no estrangeiro (os ingleses chamavam-nos *Portu-geese*¹⁷¹ e os alemães consideravam-nos uma “raça inferior”), tentar demonstrar que o país se encontrava já dotado dos equipamentos necessários ao desenvolvimento e que, se ainda existiam áreas de crescimento mais lento, tal devia-se, não à falta de competência do país ou do regime, mas ao seu carácter prudente, informado pelo seu carácter poético, que se constituía, afinal, como o traço característico do povo português. Por isso, a imagem que se vai procurar projectar não será já a da força combativa e militarizada mas a de um país que se pretende apresentar como o exemplo moral, o portador do Bem aos quatro cantos do mundo. “Portugal, País Neutral” será, nos anos da guerra, a fórmula com que o país se apresenta. O Álbum procurará por isso combinar um certo lirismo, que se procura atribuir como característica própria e singular de Portugal, com uma necessidade de se mostrar de “cabeça levantada”, um certo orgulho nacional, de forma a consolidar a autonomia do país no estrangeiro.

As Comemorações Centenárias parecem pois constituir-se, assim o defende António Ferro, em 1939, como *a admirável oportunidade de mostrar, aos inimigos e aos amigos, o eterno desenho das linhas das nossas fronteiras*¹⁷². E acrescenta, em 1940:

Por êsse mundo fora, certos homens que governam as nações andam muito esquecidos da História que aprenderam (se a aprenderam...). Há países que se montam e desmontam como circos ambulantes. E certos povos, que nunca julgaram regressar às épocas primitivas e bárbaras das populações nómadas, andam de terra em terra à busca de si próprios!...

¹⁷¹ Geese, plural de goose: ganso

¹⁷² António Ferro, “Carta Aberta aos Portugueses de 1940”, *Diário de Notícias*, 17/06/1938, reproduzida in *Revista dos Centenários*, N.º1 de 3/01/1939

*Para evitar confusões, para que se saiba definitivamente, nesta época de constantes mal-entendidos, que Portugal não é um país improvisado, uma simples tenda de campanha, é não só útil como necessário dar o maior relevo, a maior teatralidade às cerimónias do duplo centenário*¹⁷³

Para colocar em prática o programa das celebrações já acima enunciado, é criada uma Comissão Executiva que publica a *Revista dos Centenários*, repositório dos “projectos em curso”, “programas em execução” e “métodos” seguidos pelo referido organismo “no desempenho da honrosa missão de traduzir, senão de criar, o estado de vibração da consciência de um povo que celebra os seus oito séculos de história”¹⁷⁴. O peso histórico que as celebrações iriam assumir é vincado longo desde o primeiro número da *Revista Centenários* e vai ser decisivo no carácter museológico que a Exposição do Mundo Português acaba por assumir. Em acta da sessão da Comissão Executiva de 24 de Janeiro de 1939, são transcritas, em discurso indirecto, as palavras proferidas por Augusto de Castro, Comissário da Exposição:

O Snr Dr. Augusto de Castro diz que chegou o momento de suscitar uma questão extremamente delicada. O Snr Cap. Henrique Galvão apresentou-lhe para execução do seu plano, um orçamento que teria muito prazer em recomendar à Comissão Executiva. Entende, porém, que é preciso, antes de mais nada, assentar em certos princípios a distribuição das verbas. Recebeu o encargo do comissariado em determinadas condições, tendo-lhe sido atribuída a direcção superior desse conjunto que se compõem de vários elementos: a parte histórica, que deve ser predominante no seu significado e grandeza, conforme há dias acentuou em conversa o Snr. Presidente do Conselho; uma parte etnográfica metropolitana, outra de etnografia colonial e ainda um parque de atracções. (...) Pela sua parte não se julga habilitado a fazer neste momento uma previsão séria de despesas e lembra, por isso, à falta de melhor, a seguinte base: seja qual for a verba global de que o Comissariado disponha ou venha a dispor, seria ela dividida em 5 partes na proporção de 3/5 para a arte histórica e gastos gerais, compreendendo nestes os serviços de utilidade,

¹⁷³ António Ferro, “Revista de Imprensa” (transcrição de um artigo de António Ferro, s/t), in: *Revista dos Centenários*, N.º 14, 29/02/1940

¹⁷⁴ Júlio Dantas, “A ‘Revista dos Centenários’”, *Revista dos Centenários*, N.º 1, 31.01.1939

*atracções, festas, etc., 1/5 para a parte etnográfica metropolitana e 1/5 para a parte etnográfica colonial.*¹⁷⁵

A História vai, assim, acabar por nos aparecer nesta exposição como uma bagagem pesada que, em vez de inspirar, mais parece sobrecarregar os ombros do país que a carrega. António Ferro, que preferiria um enfoque mais centrado na recriação do presente, procura contrariar esta tendência de contemplação do passado e adverte

*É necessário (...) que todos se compenetrem de que o ano das comemorações não será um ano saudosista, mas o ano triunfal dos portugueses de hoje!*¹⁷⁶

Mas é o passado que vai ser chamado a ocupar grande parte do presente da exposição com uma pesadíssima documentação histórica em todos os pavilhões. Até mesmo a área destinada ao comércio e indústria é uma recriação de um mercado seiscentista português.

A Cottinelli Telmo (1897-1948), arquitecto-chefe da exposição, se deve a planificação da exposição que se desenvolve em torno de uma “Praça do Império” que se estende defronte do Mosteiro dos Jerónimos e é ladeada por dois pavilhões principais: o “Pavilhão dos Portugueses no Mundo”, também projectado por si, e o “Pavilhão de Honra e de Lisboa”, com desenho do arquitecto Cristino da Silva (1896-1978).

É na ala sul daquele pavilhão, que nos aparece a representação do Portugal de 1940, uma área ínfima se atentarmos à dimensão da exposição. Nesta sala são apresentadas as estátuas de Salazar e de Carmona, da autoria de Francisco Franco (1885-1955) e de António da Costa (1899-1970) respectivamente, que haviam sido encomendadas por ocasião da Exposição Internacional e Paris, em 1937, bem como

¹⁷⁵ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Salazar, Correspondência Oficial, Presidência do Conselho, Centenários – 1938-41, AOS/CO/PC-22, Pt.26 (Acta da Sessão da Comissão Executiva dos Centenários de 24 de Janeiro de 1939)

¹⁷⁶ António Ferro, “Carta Aberta aos Portugueses de 1940”, *Diário de Notícias*, 17/06/1938, reproduzida in *Revista dos Centenários*, N.º1 de 3/01/1939

dioramas e fotomontagens revelando as realizações do Estado Novo, finalizando com painéis e um gráfico representativo da sua constituição e política financeira. Nas restantes salas, encontramos a história a representar a “Europa-Política” com uma árvore genealógica dos descendentes de D. Afonso Henriques, a “Europa-Religiosa” com uma imagem de Santo António, a quem já se havia dedicado um pavilhão exclusivamente para o efeito, a “Europa-Militar” com símbolos do auxílio militar dado por Portugal às Nações Europeias, incluindo uma evocação escultórica da participação dos portugueses na Grande Guerra e dos Viriatos na Guerra de Espanha, para além das diversas salas de “Marrocos”, da “Costa Mediterrânea de África”, da “Abissínia”, da “Índia”, da “China”, do “Japão”, da “Oceânia” e das “Américas” com evocações históricas à ocupação portuguesa, uma sala alusiva à “Viagem Aérea de Gago Coutinho e Sacadura Cabral ao Brasil”, onde não faltam referências à invenção da “Passarola” por Bartolomeu de Gusmão, culminando numa sala de “Camões”, “Síntese de todo o pavilhão e de toda a exposição”^{177 178}.

Para a porta principal do “Pavilhão dos Portugueses no Mundo”, virada para a “Praça do Império”, Cottinelli Telmo projectara um gigantesco elemento escultórico, materializado por Leopoldo de Almeida (1898-1975), em representação da “Soberania”, uma figura feminina, possante, com uma esfera armilar na mão direita e a mão esquerda apoiada sobre uma coluna, onde se inscrevem os nomes dos continentes com caracteres góticos. A escultura é enquadrada por um mapa do mundo em relevo por cima do qual se pode ler uma transcrição dos Lusíadas de Camões “*E Se Mais Mundos Houvera Lá Chegara*”. É sobre uma imagem desta monumental “Soberania” à entrada do “Pavilhão dos Portugueses no Mundo” que a capa do álbum Portugal 1940 se constrói. De facto, como vimos, perante a Europa e o Mundo era a soberania de Portugal que se encontrava desde sempre em causa, fazendo por isso todo o sentido que fosse esta a mensagem de abertura de um álbum que teria também vocação para o exterior. No entanto, para a capa, a transcrição de Camões é substituída pelas palavras “Portugal 1940” que dão nome ao álbum. É quase como se

¹⁷⁷ Cfr “Exposição do Mundo Português”, in: Revista dos Centenários, N.º 19/20, Julho/Agosto 1940

¹⁷⁸ Para mais detalhe sobre a exposição e as diversas salas, vd. Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998

se tivesse procurado reajustar a realidade ao que Ferro tinha ambicionado, pois que, para ele, os pavilhões principais que davam para a “Praça do Império” deveriam tratar do presente, conforme se retira da acta da sessão da Comissão Executiva dos Centenários de 24 de Janeiro de 1939:

O Snr António Ferro diz que (...) a Exposição vai ter uma parte moderna que abrangerá os dois grandes pavilhões a construir na Praça dos Jerónimos e no Pavilhão de 1940, onde há-de figurar, em síntese, a actualidade portuguesa, tanto da metrópole como das colónias¹⁷⁹.

Na verdade, como vimos, o Portugal de 1940 restringir-se-ia a uma sala na ala sul do Pavilhão contrariamente às expectativas de Ferro. Daí que o álbum procure repor ou mesmo reinventar uma actualidade que se encontrara ausente na exposição e também por isso, a obra é introduzida por um texto, não assinado, onde demarca a sua posição face ao caminho que a Exposição acabara por tomar e explica que procurara fazer a “homenagem aos portugueses de hoje”, e que “o culto do passado só interessa quando desperta um orgulho construtivo e consciente e não um sentimento de contemplação doentia”.

Tal como sucedera no álbum de 1934, as imagens de abertura deste são as de Salazar e de Carmona. No entanto contrariamente ao que encontramos no primeiro álbum, neste os retratos do Presidente do Conselho e do Chefe do Estado, da autoria de Alves San-Payo, são romantizados ao gosto da época, aparecendo-nos o General Carmona em traje civil, o que confere ao poder político um cariz desmilitarizado, o oposto da imagem política de força militar que os restantes regimes ditatoriais veiculavam. A substituição da “farda de general” pelo “fraque da presidência”, já apontada por António Ferro na entrevista que efectua ao Chefe do Estado e publica a 28 de Maio de 1934 no *Diário de Notícias*, aparece-nos aqui como um acto simbólico da despolitização do Exército que Salazar vai promovendo até ao afastamento quase

¹⁷⁹ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Salazar, Correspondência Oficial, Presidência do Conselho, Centenários – 1938-41, AOS/CO/PC-22, Pt.26 (Acta da Sessão da Comissão Executiva dos Centenários de 24 de Janeiro de 1939)

completo de representantes castrenses de cargos decisórios de relevo no seio do Governo, acto que culmina na acumulação da pasta da guerra a partir de 1936¹⁸⁰.

Para fazer “a justa homenagem aos portugueses de hoje”, não chegariam as imagens de monumentos e de estátuas que a exposição poderia proporcionar por si só. Torna-se pois necessário o recurso à fotomontagem de forma a transmitir eficazmente o conceito de continuidade histórica entre o passado heróico e a situação presente e mesmo futura que o Estado Novo procurava edificar. De facto, aos grandes vultos da história da expansão portuguesa, personificados nas figuras do padrão dos descobrimentos projectado pelo arquitecto Cottinelli Telmo e materializado mais uma vez pelo escultor Leopoldo de Almeida, Leitão de Barros, o realizador da visão de Ferro, justapõe as imagens da mocidade em saudação romana, os heróis do presente. Não lhe bastava, portanto, uma mera alusão ao passado que a imagem deste elemento escultórico proporcionaria por si só. Era necessário ligá-lo ao momento presente e projectá-lo no futuro, o que só seria possível com a fotomontagem. O Álbum procura assim mostrar Portugal através das suas pessoas, nomeadamente através da sua mocidade, a quem dedica uma parte considerável das suas páginas, seja na fotomontagem de abertura, que nos dá de imediato o mote com que o álbum deve ser lido, seja nas representações do povo, sempre contextualizado no cenário adequado.

Quanto à Mocidade Portuguesa (MP), esta havia sido criada em 1936. Antes desta, já se havia ensaiado, em 1933, a criação de uma organização da juventude, a Acção Escolar Vanguarda (AEV), gizada pelo SPN, com o intuito de canalizar para o regime um conjunto de rapazes com ímpetos mais revolucionários que enfileiravam pelo partido nacional-sindicalista. Cumprido o seu objectivo de desmantelamento dos opositores das direitas revolucionárias e não interessando talvez a Salazar o seu carácter excessivamente mobilizador e activamente político, a AEV acabaria por se dissolver por perda de interesse e de patrocínio do poder político. Em carta remetida ao Presidente do Conselho em Janeiro de 1936, a AEV reconhece que:

¹⁸⁰ Sobre este assunto veja-se Telmo Faria, *As chefias militares no Estado Novo: das vésperas do conflito espanhol aos inícios da guerra mundial, 1935-1941*, Lisboa : UNL (policopiado), 1999

Depois do mais prometedor dos princípios (...) a AEV tem vindo a decair dia a dia. Do grande movimento inicial restam hoje as nossas boas vontades e a pureza dos princípios. O peso do número e o calor do entusiasmo perderam-se sensivelmente.

A única causa a que se pode atribuir esta decadência são a insuficiência de direcção e a demora numa organização que teria orientado o entusiasmo que de início se manifestou^{181, 182}.

Nesse mesmo ano criava-se a MP, já fora do âmbito do SPN, na dependência da Junta Nacional da Educação sob a alçada do Ministério da Educação Nacional, no contexto da “Reforma Carneiro Pacheco”, que procede à remodelação das Bases da Educação sob a tutela do Ministro Carneiro Pacheco (1887-1957). Instituída através do decreto-lei n.º 26:611 de 19 de Maio de 1936 e regulamentada pelo decreto 27:301 de 04 de Dezembro de 1936, a MP deveria enquadrar “toda a juventude” e tinha por finalidade “estimular o desenvolvimento integral da sua capacidade física, a formação do carácter e a devoção à Pátria, no sentimento da ordem, no gosto da disciplina e no culto do dever militar”.

Contrariamente ao que sucederia nas juventudes de outros países ditatoriais que nascem no seio dos partidos que servem os respectivos regimes, em Portugal a Mocidade desenvolve-se sob a tutela do Ministério da Educação, acabando, também por isso, por assumir um carácter apartidário e apolítico, isto é, procurando enquadrar a juventude em actividades desportivas e recreativas mais do que mobilizá-la para os assuntos públicos. No entanto, outros factores concorreram para a linha de orientação que a MP havia de assumir a partir de 1940. De facto, de acordo com Simon Kuin¹⁸³, investigador do Instituto Universitário Europeu em Florença, a criação da Mocidade

¹⁸¹ Carta da acção escolar vanguarda a Salazar (1936) disponível em <http://ephemerajpp.wordpress.com/2009/08/19/carta-da-accao-escolar-vanguarda-a-salazar-1936/> (consult. em 20.06.2012)

¹⁸² Sobre a AEV, v. António da Costa Pinto e Nuno Afonso Ribeiro, *A acção escolar Vanguarda (1933-1936) : a juventude nacionalista nos primórdios do Estado Novo*, Lisboa : História Crítica, 1980

¹⁸³ Simon Kuin, “A Mocidade Portuguesa nos anos 30: anteprojectos e instauração de uma organização paramilitar”, *Análise Social*, vol. XXVIII (122), 1993

Portuguesa foi atravessada por diversas tendências opostas. Se, por um lado, encontramos uma tendência totalitária promovida tanto pelo Ministro da Educação Nacional como pelo comissário nacional da MP, Francisco Nobre Guedes (1893-1969), ambos germanófilos confessos que procuram uma aproximação à *Hitlerjugend* (juventude alemã), por outro, a Igreja exerce uma forte pressão em sentido contrário, procurando influir na direcção moral da juventude e opondo-se ao desmantelamento do Corpo Nacional de Escutas (criado em 1923) que Carneiro Pacheco procurou dissolver, à semelhança do que havia sucedido na Itália e na Alemanha. Também o Exército procurou garantir uma maior aproximação da MP às forças militares, como garante da ordem interna e para evitar a concorrência que uma milícia poderia implicar, de fora que ficaria do controlo do Ministério da Guerra. Todavia, uma tentativa de levar a militarização da MP mais longe, promovida por Humberto Delgado (1906-1965), então Comissário Nacional Adjunto da Mocidade, acabou por cair por terra. Em 1940, Carneiro Pacheco é afastado da pasta da Educação que é entregue a Mário de Figueiredo (1890-1969), Professor de Direito que fora colega de Salazar no Seminário. Também nesse ano, Marcelo Caetano (1906-1980), que já havia exercido funções directivas no Corpo Nacional de Escutas, é nomeado para o cargo de comissário geral, conferindo à MP uma nova configuração que se traduz no abandono das linhas totalizante e paramilitar e na aproximação à Igreja Católica.

Por este motivo, o álbum apresenta-nos em 1940 uma juventude fardada mas já diferente da sua congénere alemã, que lhe servira de modelo. Uma juventude desmilitarizada, é certo, mas também desmobilizada, que se vai entretendo com actividades desportivas e recreativas, que lá vai, "cantando e rindo", pelas páginas do álbum que aqui se analisa.

Para enquadrar toda esta juventude, Salazar oferece-lhe um Estádio Nacional, inaugurado em 1944, mas prometido mais de 10 anos antes. Trata-se de um estádio escavado na encosta do Jamor de modo a privilegiar a ligação com a paisagem, o que sugere um entendimento da natureza como cenário adequado ao desporto mas pode também sugerir uma conexão entre um campo de jogo e um campo de batalha. Só que aqui, em vez do guerreiro ou do militar, é o atleta que é chamado a simbolizar a façanha nacional ou a "raça" como então se frisava, canalizando para o campo de jogo

uma agressão ou violência, neste contexto, entendidas como legítimas. O desporto é de tal forma entendido como um símbolo dos feitos das nações que, como vimos, por ocasião dos jogos olímpicos de Los Angeles, em 1932, o facto de não termos obtido qualquer medalha é visto como algo vergonhoso, o que leva o *Notícias Ilustrado* a exclamar “10 milhões de negros sob o domínio de Portugal e não ganhamos nos Jogos Olímpicos”¹⁸⁴, como se a própria manutenção das colónias estivesse dependente destas demonstrações públicas de proeza nacional. Os jogos são assim uma antevisão de um possível conflito armado entre as nações em que os mais medalhados corresponderiam aos mais aptos na preservação das suas fronteiras na Europa e nas Colónias. Em *Portugal 1940*, a imagem de um lançador de peso é sobreposta à do Estádio Nacional. O atleta, na sua representação em preto e branco que ocupa toda a altura da página e lhe confere carácter monumental, faz lembrar uma estátua da Antiguidade Clássica, estabelecendo uma ponte entre o paradigma da beleza clássica e o culto da forma física e do desporto. Leitão de Barros revela aqui uma clara afinidade com a cineasta Leni Riefenstahl (1902-2003) que, em *Olympia* (1938), transformara o discóbolo de Myron (Século V a.C.) numa verdadeira estátua humana que, vindo da Antiguidade, ganha vida no presente.

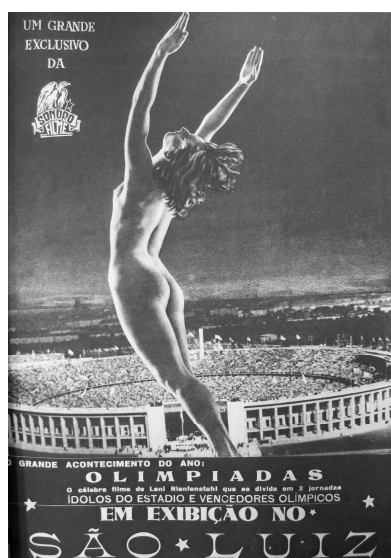


Imagem 19: Anúncio da exibição do Filme *Olympia* de Leni Riefenstahl, no cinema São Luiz (Lisboa), in: *O Século Ilustrado*, n.º 53, 7/01/1939

¹⁸⁴ *O Notícias Ilustrado*, n.º 224, 25/09/1932



Imagem 20: “O Novo e Grande Estádio Nacional em Lisboa”, *Portugal 1940*, SPN, s/d

Para além do estádio, procura-se enquadrar os “tempos livres” do povo português, sendo para o efeito criada a Fundação Nacional para a Alegria do Trabalho (FNAT). À falta de documentos em que figurassem pessoas nos seus tempos de lazer, colocam-se as imagens da Mocidade Portuguesa Feminina, verdadeiro exemplo de optimismo e graciosidade, em representação de uma alegria no trabalho que, se não era inexistente, pelo menos nunca havia conseguido ser documentada convenientemente. Assim, a figura de uma jovem da Mocidade Portuguesa Feminina, que se despedia do General Carmona na sua partida para as colónias¹⁸⁵, passa a figurar em sobreposição a uma imagem das instalações da FNAT, mediante tratamento e manipulação da fotografia de modo a apagar o “S” (que, se diz, seria de “Salazar”) que constava do seu cinto e a retirar qualquer referência que permitisse ligar a imagem ao seu verdadeiro contexto.

¹⁸⁵ V. Irene Flunser Pimentel, *Mocidade Portuguesa Feminina*, Lisboa: A Esfera dos Livros, 2007



Imagem 211: *Revista da Mocidade Portuguesa Feminina*, n.º 4, Agosto de 1939, in: Irene Flunser Pimentel, *Mocidade Portuguesa Feminina*, Lisboa: A Esfera dos Livros, 2007



Imagem 22: "A Federação Nacional da Alegria pelo Trabalho", *Portugal 1940*, SPN, s/d

Para além destas mocidades, o álbum mostra-nos ainda uma grande quantidade de obra construída, povoada aqui e ali por trabalhadores na labuta, neste aspecto fazendo lembrar os álbuns russos. São estes os operários do tão apregoad

“ressurgimento” a quem o álbum procura mostrar reconhecimento pela obra feita. No entanto, para conferir um carácter ou uma identidade portuguesa às pessoas, aos heróis, que habitam este álbum, para se perceber que é de Portugal e não de um qualquer outro país que se pretendia mostrar o retrato, é o povo do campo e a arte popular que são chamados a constituir-se como símbolo da nacionalidade, muito à semelhança, aliás, do que sucedia noutros países, mesmo com ideologias distintas.



Imagem 23: “As Grandes Obras de Hidráulica Agrícola”, Portugal 1940, SPN, s/d

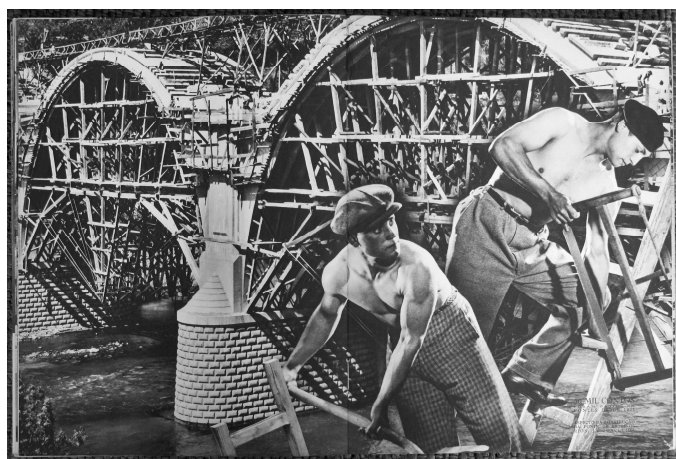


Imagem 24: Portugal 1940, SPN, s/d

De facto, como aponta Jordana Mendelson, professora associada do departamento de língua e literatura espanhola e portuguesa da Universidade de Nova Iorque, os fotomurais que se exibiram no pavilhão que a República Espanhola erigiu na Exposição Internacional de Paris de 1937, procuravam mostrar ao mundo os diversos projectos e reformas que pretendiam implementar, incluindo os de defesa do

património nacional, e reestruturação da educação e serviços sociais e a sua continuada dedicação ao folclore e artefactos da vida rural espanhola¹⁸⁶. O pavilhão juntava assim, sob o mesmo tecto, artistas progressistas e a celebração de arquétipos rurais¹⁸⁷. Mas, o próprio anfitrião da Exposição, paralelamente ao elogio previsível de invenções modernas como a televisão, o plástico e o frigorífico, celebrava também a vida rural, o regionalismo e o folclore no seu “Centro Rural”. Com ligação à feira, o *Front Populaire* (coligação dos partidos de esquerda franceses) criou ainda um Museu Nacional das Artes e Tradições Populares, atribuindo ao folclore uma proeminência e legitimidade sem precedentes nas anteriores exposições realizadas em Paris de modo a apresentar uma identidade nacional moderna mas especificamente francesa¹⁸⁸.

Já em 1929, sob a ditadura de Primo de Rivera (1870-1930), a Exposição Internacional de Barcelona, que Ferro visitara, havia promovido a cultura popular, apresentando danças regionais e um centro regional - o Pueblo Español - que se constituiu como uma das principais atracções do evento¹⁸⁹. Este interesse pela cultura popular, tal como pelo designado “primitivismo”, ocorre em resposta ao forte descontentamento sentido em relação ao “processo civilizacional”. A percepção das injustiças sociais que resultam paradoxalmente do avanço tecnológico contribuíram para uma certa nostalgia por passados longínquos, por formas de vida mais “simples” e “genuínas”, livres que estavam da “artificialidade” do mundo tecnológico. Por outro lado, sentia-se que a globalização tendia a uniformizar as propostas culturais, aniquilando as características próprias de cada povo. Assim, se, por um lado, o Século XX faz a apologia do progresso e da civilização, ideais que aliás justificam os

¹⁸⁶ Jordana Mendelson, “Josep Renau and the 1937 Spanish Pavillion in Paris”, in *Public Photographic Spaces, Exhibitions of Propaganda, from Pressa do the Family of Man, 1928-55*, Barcelona: MACBA, 2009 [2005], p. 313-349

¹⁸⁷ Idem, idem

¹⁸⁸ Cfr. Shanny Peer, *France on display: Peasants, Provincials and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*, Nova Iorque: State University of New York Press, 1998

¹⁸⁹ Jordana Mendelson, “Josep Renau and the 1937 Spanish Pavillion in Paris”, in *Public Photographic Spaces, Exhibitions of Propaganda, from Pressa do the Family of Man, 1928-55*, Barcelona: MACBA, 2009 [2005], p. 313-349. Ver também as imagens cinematográficas da exposição disponíveis no sítio do Ajuntament de Barcelona[<http://www.youtube.com/user/Ajuntamenbcn>], (consult. 16.07.2012).

autoritarismos, visto que os povos, equiparados a crianças ou a mulheres, ainda em “estado natural”, são incapazes de se auto-governar, e mesmo a colonização, visto que os povos não europeus se encontravam ainda em “estado selvagem” ou “primitivo”, por outro lado, procura paradoxalmente defender a tradição e a regionalização contra o racionalismo crescente. As Exposições Internacionais, acusadas que haviam sido de aniquilarem as tradições dos povos, guardiãs do “espírito” ou do “inconsciente” (utilizando a terminologia da psicanálise) das Nações, começam assim a oferecer aos visitantes tentativas de compromisso entre progresso e tradição.

Deste modo, seguindo uma tendência que vamos encontrar em vários países da Europa, onde a construção das diferentes identidades nacionais se vai socorrer da ruralidade, para Portugal, também Ferro procura na tradição os elementos únicos que lhe permitiam distinguir o país dos demais, ao mesmo tempo que procurava conciliar essa mesma tradição com a modernidade. Esta era, de resto, a sua ambição desde o início e, logo em 1933, como programa imediato indica que pretendia “olhar para o



Imagem 25: “O Centro Regional”, Portugal 1940, SPN, s/d

povo, de onde v[eio], para onde v[ai] e para onde march[a] sempre”¹⁹⁰. E, de facto, é a partir deste povo que procurará construir um retrato nacional, um Portugal que fosse simultaneamente moderno e português. É dele que retirará elementos para “preparar o ambiente dentro do país e lá fora

para a realização de uma exposição internacional que seja o nosso grande cartaz diante do mundo”¹⁹¹. É assim que em 1935 começa por levar a arte popular a Genebra, sede da Sociedade das Nações, em 1937, à Exposição Internacional de Paris, culminando em 1940 com o Centro Regional na Exposição do Mundo Português, uma recriação romântica de aldeias portuguesas, digna de conto de fadas, uma verdadeira

¹⁹⁰ “ O Director do SPN expõe-nos o seu plano de acção para dar cumprimento ao recente decreto que criou aquele organismo”, *Diário de Lisboa*, 11/10/1933

¹⁹¹ Idem

“Ferrolândia” e com o pavilhão da arte popular, uma arte que, assim o refere o Director do SPN, era a “linguagem espontânea do povo”¹⁹². Há pois esta ideia de “espontaneidade” da arte popular, que é vista como algo natural, não construído, que não decorre de processos racionais mas antes do inconsciente e que por isso é genuína. Eram estes objectos, produzidos de forma espontânea, que deveriam decorar as pousadas e as casas, que surgem de forma simbólica no álbum a representar a alma portuguesa, que o povo guarda cuidadosamente. É desta forma que um artefacto popular – como o é o galo de Barcelos – passa a ser adoptado como símbolo da nacionalidade portuguesa. De acordo com Conceição Rios¹⁹³, responsável pelo Centro Regional de Artes Tradicionais, no início do Século XX a imprensa referia-se às peças de estatuária de expressão popular como “figuras monstruosas e manipuladas pintalgadas de cores inconcebíveis”. O ano que marca uma mudança de atitude perante estes objectos é o de 1931, momento em que ocorre o *V Congresso Internacional de Crítica Dramática, Musical e Literária* em Lisboa, de cuja Comissão Preparatória fazia parte António Ferro. Leitão de Barros, cenógrafo que era, é chamado para “decorar o ambiente” e encomenda ao jornalista Artur Maciel (1900-1977) uns “galos vermelhos e primitivos” que em tempo teria visto numa feira no norte. Maciel, por sua vez, encarrega Manuel Couto Viana de tratar da aquisição das peças, que comprou por 5 cêntimos cada “perante o pasmo e o riso dos feirantes que não atinavam o porquê de um tal fidaurgo adquirir às dúzias aquela bonecrada, própria para brinquedo de rapazinho labrego”¹⁹⁴. É assim que no álbum de 1940 se ensaia já a utilização do galo de Barcelos como símbolo de nacionalidade, nunca mais deixando de se constituir como tal.

¹⁹² António Ferro (prefácio), *Quelques Aspects de l'Art Populaire Portugais*, SPN: 1937: “La mise-en-valeur de l'art populaire, cet art qui est le langage spontané du peuple, a toujours été des plus grandes préoccupations du SPN”. (negritos da A.)

¹⁹³ Conceição Rios, *Figurado de Barcelos: Desenhos de Barro*, Barcelos: Câmara Municipal de Barcelos/Museu de Olaria/Serviço de Turismo, 2006, p. 22

¹⁹⁴ António Manuel Couto Viana, *Gentes e Cousas d'Antre Minho e Lima*, C.M.Viana do Castelo, 1988, cit. por Conceição Rios, *Figurado de Barcelos (Op. Cit.)*, p 22



Imagem 27: “Uma Obra Encantadora. Os Parques Infantis de Lisboa. Uma Iniciativa da Ilustre Poetisa D. Fernanda de Castro. Vistos por Horácio Novais”, in: *O Século Ilustrado*, n.º 53, 07/01/1939



Imagem 26: “A Assistência Social”, in: *Portugal 1940*, SPN, s/d

Para a construção deste álbum de 107 páginas, com 24,8 por 32,7 cm e uma lombada de 1,80cm, Leitão de Barros continua a socorrer-se das imagens do periódico ilustrado que dirige. Para além das imagens que retira do *Século Ilustrado*, outras deverão ter sido encomendadas com o intuito expresso de as fazer figurar nesta obra, como se depreende do orçamento do SPN que acima se viu. Mas, mesmo assim, Leitão de Barros queixa-se da falta de documentos para a construção do álbum. Em carta que, em Maio de 1941, remete a António Ferro a justificar o atraso na entrega do álbum, refere:

Em toda a parte do mundo estas coisas levam bastante tempo, mas entre nós, você sabe melhor do que eu o que é recolher documentos.

(...) melhores documentos não encontro e milagres não posso fazer¹⁹⁵.

Todavia, as imagens que lhe faltariam não eram as da exposição, nem dos monumentos, nem do edificado, nem das estátuas. Podemos ver que no *Guia da Exposição do Mundo Português*¹⁹⁶ não faltam documentos deste tipo, apresentados aliás com certa monumentalidade que lhe advém da aplicação do processo da

¹⁹⁵ Fundação António Quadros, Fundo António Ferro, PT/FAQ/AFC/001/0051/00005 (Carta de Leitão de Barros a António Ferro, Porto, 09 de Maio de 1941).

¹⁹⁶ *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa : Tip. da Empresa Neogravura, 1940

fotomontagem, criando diferentes planos. Mas no primeiro plano, são estátuas que figuram e não pessoas. Não se encontram aliás quaisquer representações das pessoas que povoam a exposição, nem mesmo no Centro Regional onde as mesmas deveriam desempenhar o papel principal. Não tendo documentos suficientes sobre as gentes com os quais pudesse construir o álbum, Leitão de Barros socorre-se das imagens dos filmes e documentários que realizara. Conforme aponta Emília Tavares, “Leitão de Barros aproveita alguns registos da sua filmografia para fazer figurar o país, nomeadamente através do documentário ‘Mocidade Portuguesa’ (1937) e ao filme ‘Ala Arriba’ (1942)”¹⁹⁷. Para o que se pretendia, que era dar um rosto a Portugal, era indiferente se as imagens haviam sido obtidas a partir de eventos ou de filmes: em qualquer dos casos, era de uma ficção que se tratava. De facto, o próprio Leitão de Barros, em correspondência remetida a António Ferro, provavelmente relativamente ao álbum *Portugal 1934*, refere:

*Você sabe que em Portugal não há documentos fotográficos feitos. Tudo o que há é mau ou incompleto, ou antiquado já. Calcula o trabalho gráfico para fazer de novo motivos cedidos e para dar grandeza nova e original a coisas conhecidas. Costumes regionais e todas essas coisas, que também é preciso pôr, há que inventá-las.*¹⁹⁸

O Portugal que se esquivava à objectiva precisava de actores que lhe devolvessem uma imagem que pudesse ser usada tanto internamente como no estrangeiro. Tratava-se quase sempre, como refere Leitão de Barros, de uma invenção.

O álbum fecha com uma fotomontagem que sobrepõe a imagem de Salazar, em saudação romana, a uma massa quase indistinta de aderentes ou apoiantes da “situação”, adesão que é reforçada pelos cartazes que empunham, com os nomes das diversas regiões de Portugal ou com a palavra “Salazar”. Esta imagem desempenhava certamente um papel importante para António Ferro, de tal forma que Leitão de Barros, na missiva que acima se referiu, sente necessidade de explicar que “A

¹⁹⁷ Emília Tavares, *A Fotografia Ideológica de João Martins (1898-1972)*, Porto: Mimesis, 2002, p 51-52

¹⁹⁸ Fundação António Quadros, Fundo António Ferro, PT/FAQ/AFC/001/0051/00019 (Carta de Leitão de Barros a António Ferro, s/d, com papel timbrado d’*O Notícias Ilustrado*, pelo que deverá ser anterior a 1937)

manifestação ao Dr. Salazar dev[ia] dar, a [s]eu ver, uma página ou duas”¹⁹⁹. De facto, o regime encontrava-se já consolidado e conseguira silenciar ou minimizar as oposições. Aos republicanos derrubados em 1926 fora imposto o exílio; o nacional-sindicalismo fora desmantelado e alguns dos seus agentes canalizados para o próprio regime, as relações com o exército mantêm-se cordatas graças ao apoio assegurado pelo General Óscar Carmona; os prisioneiros políticos que haviam participado na greve de 18 de Janeiro de 1934 e os marinheiros que haviam tido intervenção na revolta de 08 de Setembro de 1936 (“Revolta dos marinheiros”) seriam enviados para a colónia penal do Tarrafal em Cabo Verde, criada em 1936 através do decreto-lei n.º 26539 de 23 de Abril. O regime conseguira, portanto, calar as principais vozes da oposição e, através do campo de concentração do Tarrafal, enviava um sinal claro de qual o destino que reservava a quem se lhe opusesse. Os opositores são, desta forma, uma doença a erradicar do corpo orgânico em que o povo se constituía e cuja cabeça era a de Salazar. Aqui as multidões apresentam-se como o corpo “curado” graças à intervenção atenta e benéfica do Presidente do Conselho. Este, no entanto, era avesso às multidões, como já se referiu. Naturalmente que, apesar disso, estivera presente em todas as manifestações “espontâneas” promovidas em sua homenagem. Mas os fotógrafos ter-se-ão revelado incapazes de documentar esse contacto, sempre distante, de forma a torná-lo mais próximo do “povo”. Houve, por isso, necessidade de encontrar outras imagens do chefe que satisfizessem e pudessem ser sobrepostas às massas que procurava dominar. Essa imagem é obtida numa reunião de legionários, realizada em 1938, onde “executa pela primeira vez a saudação romana”, assim o refere a legenda.²⁰⁰ Assim se consegue eficazmente fazer passar a ideia de coesão nacional sob a orientação firme mas “amável” de Salazar.

À semelhança do que sucedera relativamente ao álbum *Portugal 1934*, o periódico ilustrado que Leitão de Barros dirige anuncia também a publicação deste álbum. No entanto, já não lhe dedica uma página inteira mas apenas um quarto de

¹⁹⁹ Fundação António Quadros, Fundo António Ferro, PT/FAQ/AFC/001/0051/00005 (Carta de Leitão de Barros a António Ferro, Porto, 09 de Maio de 1941).

²⁰⁰ “Um Documento Histórico. O Sr. Dr. Oliveira Salazar preside a uma reunião de legionários e, depois do seu entusiástico e notável discurso, efectua pela primeira vez a saudação romana. Instantâneo do repórter Armando Silva”, in: *O Século Ilustrado*, 19/03/1939

uma página d'*O Século Ilustrado*²⁰¹. De um modo geral, estabelecendo um termo de comparação entre os dois álbuns, dir-se-á que este acaba por ser mais denso, menos dinâmico e mais descritivo que o anterior, embora o recurso à fotomontagem continue a ser abundante. E é notável que, através deste processo, se consiga veicular duas imagens do país tão díspares. Do primeiro álbum é possível retirar um Portugal que se apresenta como um país combativo, do segundo retiramos, pelo contrário, um País passivo e tranquilo. A sua capa faz-se sobre a imagem de uma escultura de pedra, símbolo de estabilidade, de imutabilidade, de solidez. Fica, assim o cremos, demonstrado que as imagens fotográficas, embora não possam ser consideradas opacas relativamente ao seu referente, também não são propriamente transparentes. É, aliás, por lhes ser imputada uma alegada objectividade, que gozam de especial poder persuasivo, tendo a capacidade de convencer até os menos incautos. É claro que a produção de uma montagem só é eficaz se o seu leitor quiser que o seja. Como refere Jonathan Jones, cronista do *The Guardian*, a propósito da exposição intitulada "Faking It: Manipulated Photographs Before Photoshop", que terá lugar em Outubro de 2012, no Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque, "só vemos aquilo que desejamos ver"²⁰². E nem é preciso uma grande manipulação fotográfica para colocar as imagens a contar histórias distintas. A forma como são enquadradas e a perspectiva que, consciente ou inconscientemente, se lhes procura atribuir são determinantes para essa tarefa. Procuraremos, por isso, demonstrar, no próximo capítulo, de que forma o mesmo corpo de imagens que veiculava um determinado ponto de vista, no momento em que foi produzido e divulgado, pode ser utilizado para sustentar um ponto de vista diverso. No final, parece-nos que fica claro que as imagens não podem ser entendidas como meras transcrições da realidade. São sempre muito mais que isso.

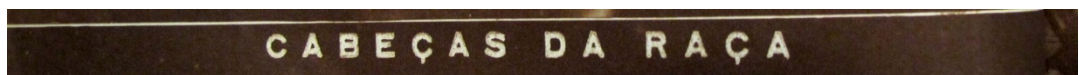
²⁰¹ "O Álbum Portugal 1940: uma bela edição do SPN primorosamente organizado por Leitão de Barros", in: *O Século Ilustrado*, n.º 200, 1/11/1941

²⁰² Jonathan Jones, "The fake photographs that predate Photoshop", in: *the Guardian*, [online], 29.08.2012, Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/aug/29/fake-photography-before-photoshop>, [consult. 29.08.2012]

CAPÍTULO IV
EM JEITO DE CONSIDERAÇÕES FINAIS



Imagem 28: "Dr. A. Oliveira Salazar",
Portugal 1934, SPN, s/d



CABEÇAS SEPARADAS DO CORPO...

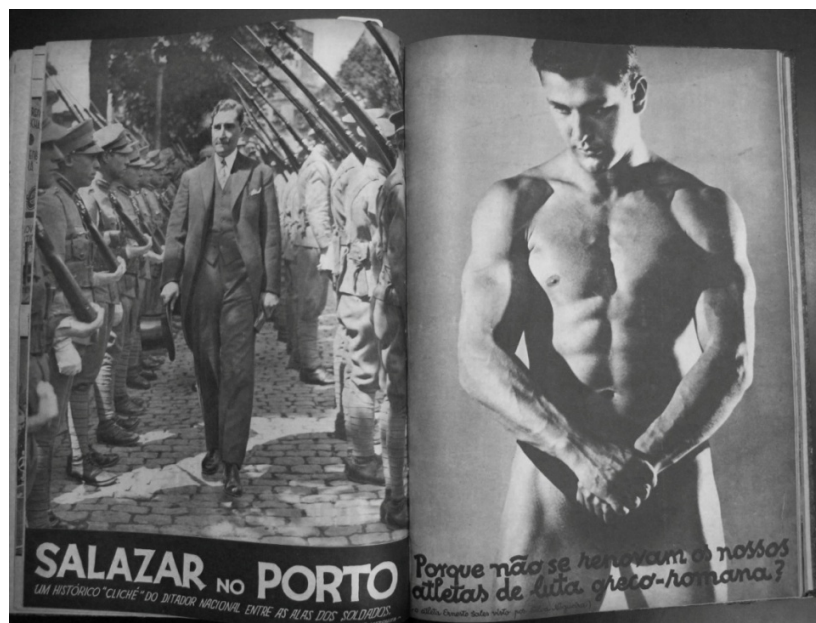


Imagem 29: "Salazar no Porto", in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 308, 6/05/1934 "Porque não se renovam os nossos atletas de luta greco-romana?", in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 309, 13/05/1934



Imagem 30: “A Educação Física Salva a Raça!” in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 190, 31/01/1932; “O Homem Mecânico” in: *O Século Ilustrado*, n.º 56, 28/11/1939; “Como se Fabricam Multidões” in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 331, 14/10/1934; “Como se Conquistam Multidões” in: *o Notícias Ilustrado*, n.º 337, 25/11/1934



Imagem 31: "António Ferro foi nomeado para dirigir o secretariado de propaganda nacional" e "Alemanha desperta!" in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 278, 08/10/1933; "2600 alemães em Lisboa", in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 354, 24/03/1935



Imagem 32: "Apotheose a Salazar" in: *O Século Ilustrado*, n.º 61, 04/03/1939; "Um documento histórico. O Sr. Dr. Oliveira Salazar preside a uma grande reunião de legionários e, depois do seu entusiástico e notável discurso, executa pela primeira vez a saudação romana. Instantâneo do repórter Armando Silva", in: *O Século Ilustrado*, 19.03.1938, "Os trabalhadores de todo o país vieram a Lisboa saudar o primeiro trabalhador de Portugal", in: *Portugal 1940*, SPN, s/d

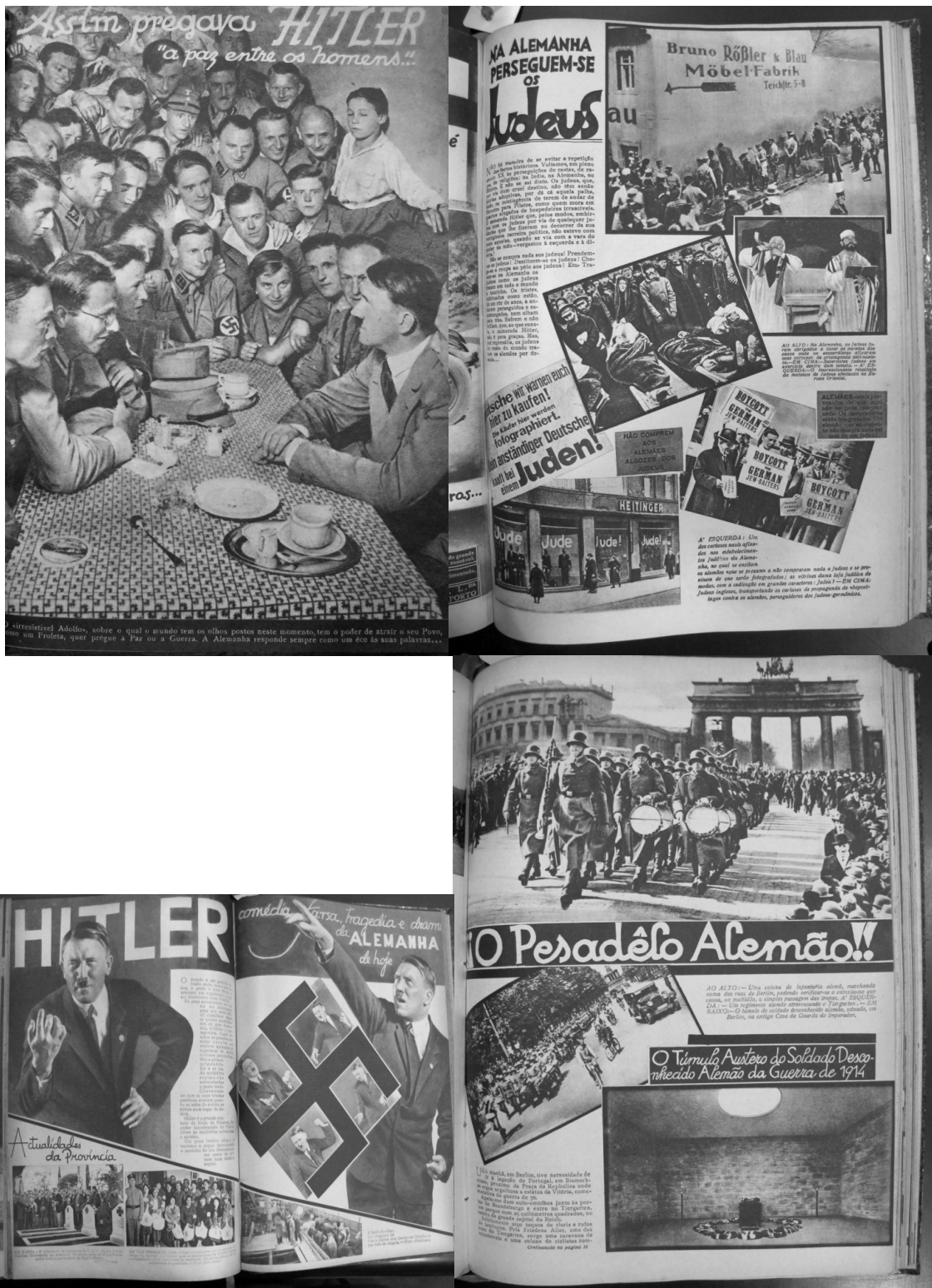


Imagem 33: "Assim pregava Hitler 'a paz ente os homens'", in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 317, 08/07/1934; "Na Alemanha perseguem-se os Judeus", in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 254, 23/04/1933; "Hitler, comédia, farsa, tragédia e drama da Alemanha de hoje", in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 336, 18/11/1934; "O Pesadelo Alemão!!" in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 226, 02/10/1932

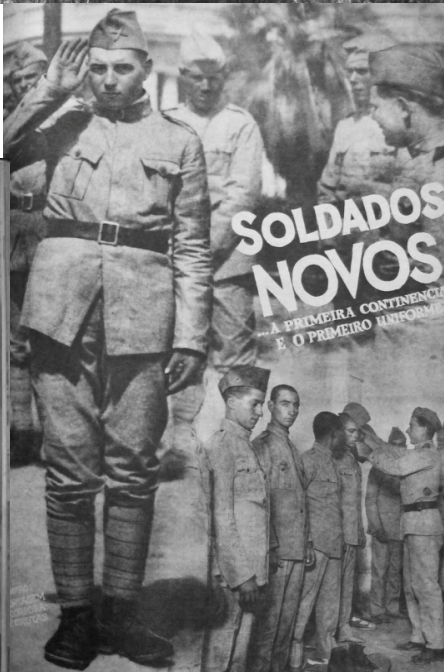


Imagem 34: “Ao feitiço da liberdade sucedeu o feitiço da autoridade” in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 203, 01/05/1932, “Aparecem nas manobras de Mafra os primeiros carros blindados” in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 163, 26/07/1931; “Cuidemos das Mães, salvemos os filhos!” In: *O Notícias Ilustrado*, n.º 149, 19/04/1931; “Soldados Novos”, in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 356, 07/04/1935



Imagem 35: "Fala-se de Política" in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 340, 16/12/1934 e "Ensino Primário" e "A EV, A hora é nossa", in: *Portugal 1934*, SPN, s/d



A renovação da marinha de guerra portuguesa

CHEGA, brevemente, ao Tejo, o «Galeão Velho», o primeiro dos navios de guerra construídos e a construir em estaleiros nacionais e estrangeiros, durante o programa naval há tempos aprovado.

O novo barco de guerra da armada nacional, ótica e ligeira tonalidade, medido entre perpendiculars de metros e tendo de calado 14 pés.

A sua estrutura ocupa-se de o preço de 20 000 000 réis, sobrepõe, e pesa um milhão e quinhentos toneladas, sendo a velocidade máxima de 15 nós. Possui escaço em terra com que tenha sido incorporada a variação de altitude da sua silhueta, tendo também promotores suacos.

O equipamento eléctrico e radio-telégrafico é do mais moderno empreendido em navios da sua classe sendo ainda provido de giro-borboia.

O «Galeão Velho» é, na sua categoria, um belo navio de guerra.

A DIREITA.—O «Galeão Velho», construído em Inglaterra.



Imagem 36: "Donas de Casa 1934" in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 280, 22/10/1933, "A Escola de Formação de Donas de Casa" e "A renovação da marinha de guerra portuguesa" in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 248, 12/03/1933



um organismo de indiscutível autoridade e de largo interesse para o país, continua a sua infatigável missão.

Assim, a propósito da Exposição Colonial do Porto, o encantador «bureau» da Rue Scribe, arranhou as suas montras com superior critério e mandou fazer cartazes de propaganda. Damos as reproduções desses cartazes e das vitrinas de exibição.

Decerto agradecerá aos nossos compatriotas saber que os funcionários dessa secção de propaganda do Ministério dos Estrangeiros não «dormem», e pelo contrário, justificam a cada passo a confiança que o Governo neles depositou, dando em optimo rendimento de trabalho, excelente compensação às mais que exiguas dotações que, por enquanto, é possível desviar para essa utilíssima instituição.

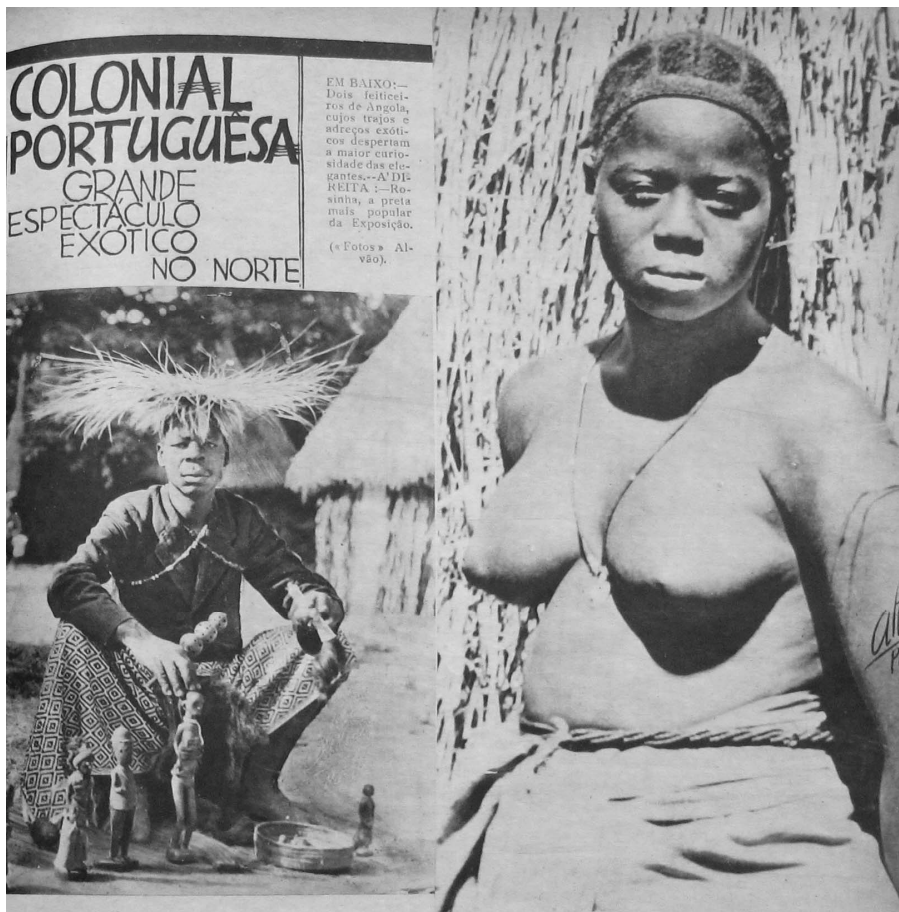
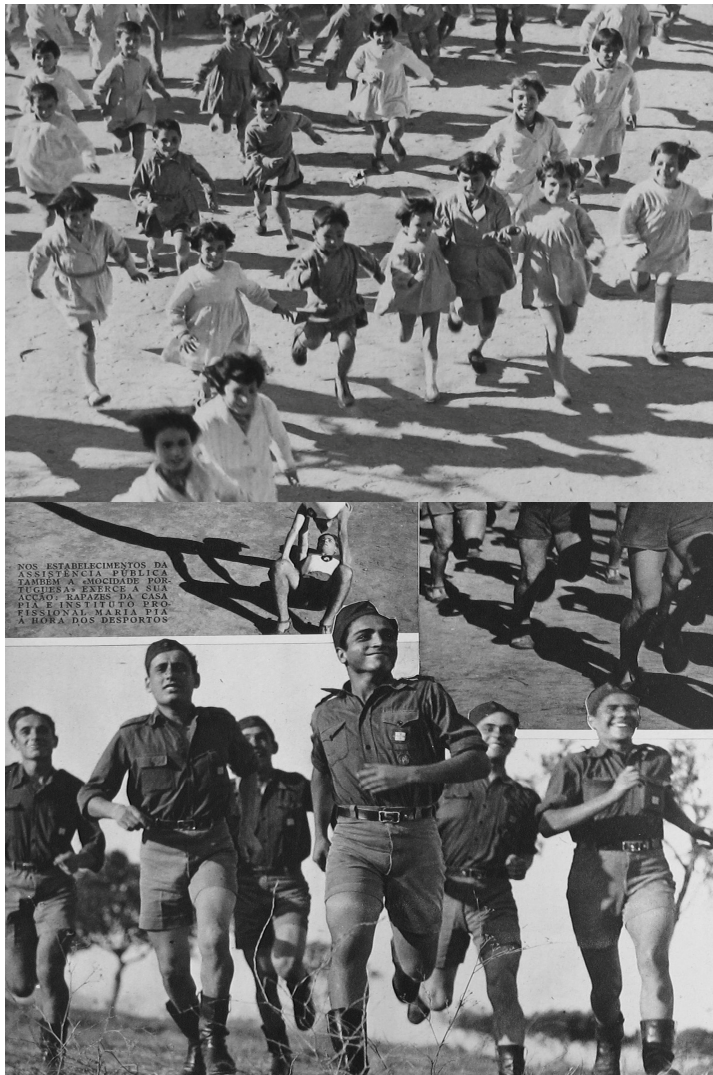


Imagem 38: "A Exposição Colonial Portuguesa, grande espectáculo exótico no norte" in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 318, 15/07/1934 e "Propaganda Nacional em Paris" in: *O Notícias Ilustrado*, n.º 317, 08/07/1934



NOS ESTABELECIMENTOS DA ASSISTÊNCIA PÚBLICA TAMBÉM A SOCIEDADE PORTUGUESA ESTÁ A SER ACCO- RAPAZES DA CASA FISSIONOMIA E INSTITUTO DE REG. A HORA DOS DESPORTOS



Imagem 39: Portugal 1949, SPN, s/d, "A Nova Espanha 'Una, Grande e Libre'" in: *O Século Ilustrado*, n.º 42, 22/10/1938, "Uma noite em Ávila", in: *O Século Ilustrado*, n.º 2, 08/01/1938

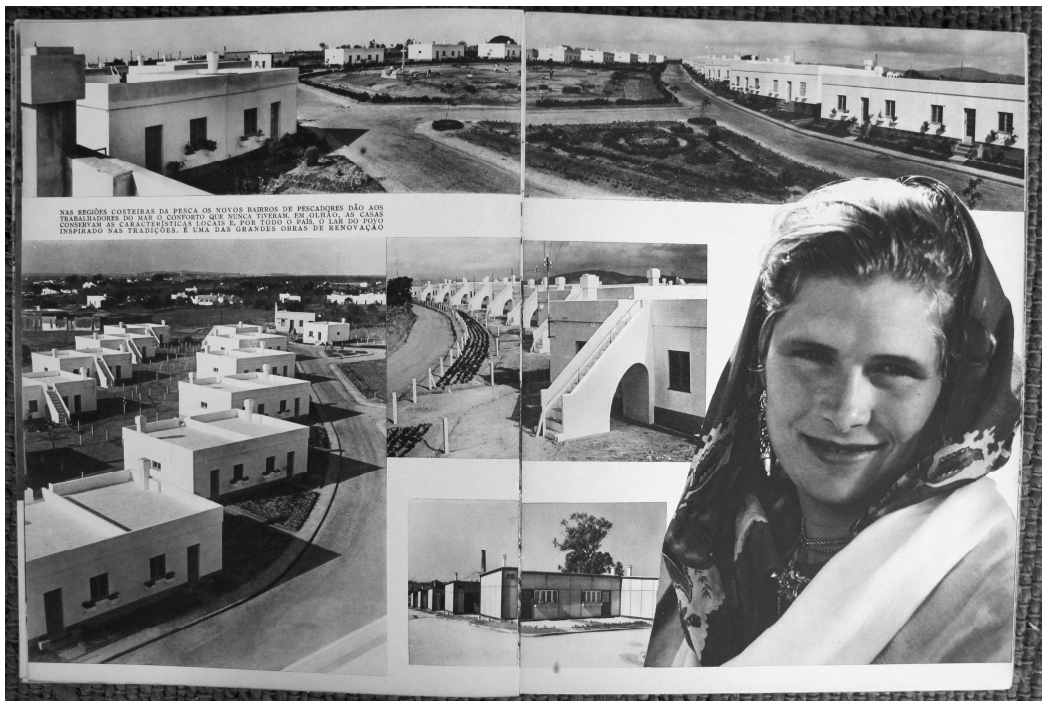


Imagem 40: "Doloroso Documento de 1939", in: *O Século Ilustrado*, n.º 88, 09/09/1939, Portugal 1940, SPN, s/d

BIBLIOGRAFIA

VOLUMES

Acciaiuoli, Margarida, *Os anos 40 em Portugal, o País, o regime e as Artes, "Celebração" e "Restauração"*. Tese de Doutoramento. Lisboa: F.C.S.H./U.N.L. (Policopiado), 1991

-----, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998

Anderson, Benedict, *Comunidades Imaginadas, Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*, trad. Catarina Mira. Lisboa: Edições 70, 2005 (versão original 1983)

Ades, Dawn, *Fotomontaje*, trad. castelhana de Elena Loorens Pujol, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002 [1976]

Agudo, Manuel Ros, *A Grande Tentação. Os Planos de Franco para Invadir Portugal*, (Tradução de Jorge Fallorca), Alfragide: Casa das Letras, 2009

Armstrong, Carol, *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*. MIT Press, 1998

Baptista, Paulo Artur Ribeiro, *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (Policopiado), 1994

Barthes, Roland, *A Câmara Clara*, trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2006 [1980]

Benjamin, Walter, *A Modernidade*, ed. e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006

----- *O Anjo da História*, ed. e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010

Bolton, Richard, ed., *The Contest of Meaning*, Cambridge: MIT Press, 1989

Borges, José P., *Joshua Benoliel: o rei dos fotógrafos*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (Policopiado), 1984

Burgin, Victor, (ed.), *Thinking Photography*, Londres: Macmillan Press, 1982.

Cabral, Manuel Villaverde, *Portugal na Alvorada do Século XX, Forças Sociais, Poder Político e Crescimento Económico de 1890 a 1914*, Lisboa: A Regra do Jogo, 1979

Capela, José, *A Burguesia Mercantil do Porto e as Colónias (1834-1900)*, Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2010 (1ª publicação em papel de 1975)

-----*O Vinho para o preto. Notas e textos sobre a exportação do vinho para África*, Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2010

Clark, Toby, *Art and Propaganda in the Twentieth Century: The Political Image in the Age of Mass Culture*, Nova Iorque: Perspectives (Harry N Abrams, Inc Publishers), 1997

Clarke, Graham, *The Photography, A Visual and Cultural History*, Oxford: University Press, 1997

Costa, Augusto da, *Portugal Vasto Império*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1934

Crary, Johnathan, *Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 1993

Curtis, Verna Posever, *Photographic Memory, The Album in the Age of Photography*, Nova Iorque: Aperture, 2011

Daston, Lorraine e Galison, Peter, *Objectivity*, Nova Iorque: Zone Books, 2007

Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, trad. Inés Bértolo, Madrid: Edit. A. Machado Libros, 2008

Dunleavy, Patrick, *Authoring a PhD Thesis: How to plan, draft, write and finish a doctoral thesis or dissertation*, Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2003

Esquível, Patrícia, *Teoria e Crítica de Arte Em Portugal (1921-1940)*, Lisboa: Colibri/IHA, 2007

Faria, Telmo, *As chefias militares no Estado Novo: das vésperas do conflito espanhol aos inícios da guerra mundial, 1935-1941*, Lisboa : UNL [policopiado], 1999

Ferro, António, *As Grandes Trágicas do Silêncio*, Lisboa/Rio de Janeiro: H. Antunes: Imp. Manuel Lucas Torres, 1922

----- *Dez Anos de Política do Espírito, 1933 -1943*, Lisboa: SPN, 1943

----- *Entrevistas de António Ferro a Salazar*, pref. Fernando Rosas, Lisboa: Parceria A M Pereira Livraria Editora, 2003

----- *Intervenção Modernista: Teoria do Gosto*, Volume 1, [Lisboa]: Verbo, 1987

----- *Viagem à volta das ditaduras*. Lisboa : [s.n.], 1927

Figueiredo, Filipe, *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1ª metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (Policopiado), 2000

Foster, Hal, et al, *Art Since 1900*, London: Thames & Hudson Ltd., 2004

Foucault, Michel, *Vigiar e Punir, o nascimento da prisão*, trad. Raquel Ramalhete, Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2007 [1975]

Frade, Pedro Miguel, *Figuras do Espanto*, Lisboa: Asa, 1992

França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Lisboa: Livros Horizonte, 2009.

----- *O Ano X - Lisboa 1936*, Lisboa: Editorial Presença, 2010

----- *Os Anos Vinte em Portugal*, Lisboa: Editorial Presença, 1992

Francastel, Galienne e Francastel, *El Retrato*, Trad. Esther Alperin, Madrid: Ediciones Cátedra, 1978 [1969]

Freund, Gisèle, *Fotografia e Sociedade*, (trad. Pedro Miguel Frade), Lisboa, Vega, 1982

Frizot, Michel, *A New History of Photography*, Colónia: Könemann, 1998.

Frizot, Michel e Veigy, Cédric de, *Vu, The Story of a Magazine that made an Era*, Londres: Thames & Hudson, 2009

Galvão, Henrique, *A Função Colonial de Portugal, Razão de Ser da Nacionalidade*, Porto: Edições da 1ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934

Henriques, Raquel Pereira, *António Ferro: Estudo e Antologia*, Lisboa: Publicações Alfa, 1990

Krauss, Rosalind et al, *Art since 1900*, Londres: Thames and Hudson, 2004

Matos-Cruz, José (coord.), *J. Leitão de Barros*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1982

Langford, Martha, *Suspended Conversations, The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Quebec: McGill-Queen's University Press, 2001

Latour, Bruno, *Jamais Fomos Modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica*, trad. Carlos Irineu da Costa (1994). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994 [1991]

Mommsen, Wolfgang, *Theories of Imperialism*, Chicago: University of Chicago Press, 1982

Neves, José (coord.), *Como se Faz um Povo*, Lisboa: Tinta-da-china, 2010

Ó, Jorge Ramos do, *Os anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a "Política do Espírito" 1933-1949, ideologia, instituições, agentes e práticas*, Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

Parr, Martin e Badger, Gerry, *The Photobook: A History*. Londres: Phaidon, 2004

Paxton, Robert O., *The Anatomy of Fascism*, London, Penguin Books, 2004

Peer, Shanny, *France on display: Peasants, Provincials and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*, Nova Iorque: State University of New York Press, 1998

Pereira, Ana Leonor, *Darwin em Portugal (1865-1914) : filosofia, história, engenharia social*. Coimbra: F.L.U.C. [policopiado], 1997

Phillips, Christopher (ed.), *Photography in the Modern era European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, 1989

Pimentel, Irene Flunser, *Mocidade Portuguesa Feminina*, Lisboa: A Esfera dos Livros, 2007

Pinto, António da Costa e Ribeiro, Nuno Afonso, *A acção escolar Vanguarda (1933-1936) : a juventude nacionalista nos primórdios do Estado Novo*, Lisboa : História Crítica, 1980

Renouvin, Pierre, *Histoire des Relations Internationales*, Vol. 6, p 254-255

Reis, Luis Filipe Carmo, *Visões de Império nas Vésperas do "Ultimato". Um Estudo de Caso sobre o Imperialismo Português (1889)*, Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2008

Ribeiro, Orlando [et al.], *Portugal – Breviário da Pátria para os Portugueses Ausentes*, Lisboa: SNI, 1946

Rios, Conceição, *Figurado de Barcelos: Desenhos de Barro*, Barcelos: Câmara Municipal de Barcelos/Museu de Olaria/Serviço de Turismo, 2006

Rosas, Fernando, *O Estado Novo nos anos trinta 1928-1938*, Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

Santos, Luiz Reis e Queiroz, Carlos, *Paisagem e Monumentos de Portugal*, Fotografias de Mário Novaes, Lisboa: Edição da Secção de propaganda e recepção da Comissão nacional dos centenários, 1940

Santos, Oliveira, *Resposta às acusações que o Americano Professor Edward Alsworth Ross fez à Administração dos Portugueses em Angola num Relatório que enviou à SDN em 1925*, Luanda: Imprensa Nacional, 1927

Sarmiento, José Eduardo T., e Filipe, F. G. Borges, *Excursão e Exposição Flutuante às Colónias Portuguesas*, Porto: Tipografia Sequeira, 1928

Schnapp, Jeffrey T., *Staging Fascism, 18 BL and the Theater of Masses for Masses*. California: Stanforg University Press, 1996

Séguier, Jaime, *Dicionário Prático e Ilustrado*, Porto: Lello & Irmão, 1982

Sena, António, *Uma História de Fotografia*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1991

-----, *História da Imagem Fotográfica em Portugal - 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998

Solomon-Godeau, Abigail, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institution and Practices*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991

Sontag, Susan, *On Photography*, Harmondsworth: Penguin, 1979

Sousa, Jorge Pedro, *Uma História Crítica do Fotorjornalismo Ocidental*, Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998 [on-line]. Disponível em: http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-historia_fotojorn1.html [consult. 22.08.2011]

Squiers, Carol (ed.), *The Critical Image, Essays on Contemporary Photography*, Seattle: Bay Press, 1990

Tagg, John, *The Burden of Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988

Tavares, Emília, *A Fotografia Ideológica de João Martins (1898-1972)*. Porto: Mimesis, 2002

-----*Batalha de Sombras: Coleção de Fotografia dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado*, Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2009

Trindade, Luis, *O Estranho Caso do Nacionalismo Português: o Salazarismo entre a Literatura e a Política*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008

Vicente, António Pedro, *Carlos Relvas, fotógrafo (1838-1894): contribuição para a história da fotografia em Portugal no século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984

ARTIGOS

Dantas, Júlio, "A 'Revista dos Centenários'", *Revista dos Centenários*, N.º 1, 31.01.1939

Daughton, J. P., *ILO Expertise and Colonial Violence in the Interwar Years*, EUA: Stanford University, 2009, Disponível em: <http://www.ilo.org/public/english/century/download/daught.pdf> [consult. 05.03.2012]

Ferro, António, "Agitada e sensacional entrevista com Adolfo Hitler, chefe dos Nacional-Sindicalistas", in: *Diário de Notícias*, 23/11/1930

-----"A 'Ilustração Portuguesa' entrevista a 'Ilustração Portuguesa'", in: *Ilustração Portuguesa*, II Série, N. 816, 08 de Outubro de 1921

----- "Carta Aberta aos Portugueses de 1940", in: *Diário de Notícias*, 17/06/1938

-----"Charlot", in: *Ilustração Portuguesa*, II Série, N.º 815, 01/10/1921

-----"Faz Falta um Realizador", in: *Diário de Notícias*, 14/05/1932

-----"O Ditador e a Multidão", in: *Diário de Notícias*, 31.10.1932

-----"O Elogio do Outono", in: *Ilustração Portuguesa*, n.º 817, 15/10/1921

-----"Política do Espírito", in: *Diário de Notícias*, 21.11.1932

Groys, Boris, "Educating the Masses. Socialist Realist Art", in: *Russia!*, New York: Guggenheim Museum, 2005

Jones, Jonathan, "The fake photographs that predate Photoshop", in: *the Guardian*, [on-line], 29.08.2012, Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/aug/29/fake-photography-before-photoshop>, [consult. 29.08.2012]

Simon Kuin, "A Mocidade Portuguesa nos anos 30: anteprojectos e instauração de uma organização paramilitar", in: *Análise Social*, vol. XXVIII (122), 1993

-----"O Braço longo de Mussolini: Os 'Comitati d'Azione per l'Università di Roma' em Portugal (1933-1937)", in: *Penélope*, n.º 11 – *O Estado Novo na Europa Autoritária*, Lisboa: Edições Cosmo e Cooperativa Penélope, 1993

Lemos, Fernando, *Fernando Lemos: Eu sou a Fotografia*, entrevista de Sérgio B Gomes, *Jornal Público*, [on-line] 04.12.2009. Disponível em: http://www.publico.pt/Cultura/fernando-lemos-eu-sou-a-fotografia_1412656 [consult. 19.08.2011]

Mendelson, Jordana, "Josep Renau and the 1937 Spanish Pavillion in Paris", in *Public Photographic Spaces, Exhibitions of Propaganda, from Pressa do the Family of Man, 1928-55*, Barcelona: MACBA, 2009 [2005], p. 313-349

Pessoa, Fernando, "O Provincianismo Português", publicado n' *O Notícias Ilustrado*, série II, n.º 9, 12/08/1928, disponível em linha em <http://multipessoa.net/labirinto/portugal/8>

Rodchenko, Alexander, "The Paths of Modern Photography", 1928, in: *Photography in the Modern Era European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 256 a 263

Rosas, Fernando, "O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo", *Análise Social*, vol xxxv (157), 2001, p. 1031-1044

Tavares, Emília, "History of Portuguese Photography 1900-1938", in: *History of European Photography 1900-1930*, 1º vol., Bratislava: FOTOFO, 2010.

----- "História da Fotografia Portuguesa 1939-1970", *History of European Photography 1939-1969*, 2º vol., Bratislava: FOTOFO, no prelo.

CATÁLOGOS E OUTRAS PUBLICAÇÕES

Album comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa, Porto: Lit. Nacional, 1934

Album Fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa, Porto: Lit. Nacional, 1935

Bailados Portugueses Verde Gaio, Lisboa : S.N.I., 1948

Ballet Portugais Verde Gaio, Lisboa : S.N.I., 1949

Catálogo da Exposição Insular e Colonial Potugueza em 1894 no Palácio de Crystal Portuense, Lisboa: Imprensa Nacional, 1895

Casas Económicas, Lisboa : S.P.N., 1943

Dez Anos de Política Externa (1936-1947), Vol. I, Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1961

El Lissitzky: Para Além da Abstracção, Catálogo da Exposição, Porto: Fundação de Serralves, 1999

Estatutos da Sociedade de Propaganda de Portugal, Aprovados pelo Decreto de 4 de Julho de 1906, Lisboa: Typographia Universal, 1906

General Carmona, Lisboa: SPN, 1935

Guia da Exposição do Mundo Português, Lisboa : Tip. da Empresa Neogravura, 1940

Images Portugaises, Lisboa : S.P.N. [s/d]

Joshua Benoliel, 1873-1932: Repórter Fotográfico. Lisboa: Câmara Municipal, 2005. Catálogo de exposição, realizada na Cordoaria Nacional, Lisboa, de 18 de Maio a 21 de Agosto de 2005, no âmbito da LisboaPhoto 2005

Mocidade Portuguesa, Lisboa: SNI, 1945

Montage and Modern Life 1919-1942, The MIT Press; Boston: Institute of Contemporary Art., Cambridge, Mass. & London, 1992

O império português na primeira exposição colonial portuguesa: album-catálogo oficial: documentário histórico, agrícola, industrial e comercial, paisagens, monumentos e costumes / Agência Geral das Colónias. Porto: Mario Antunes Leitão: Vitorino Coimbra, 1934

O Livro de ouro das conservas portuguesas de peixe, Lisboa: Instituto Português das Conservas de Peixe, 1938.

Portugal 1934

Portugal 1940

Portugal: Clima, Paisagem, Estações Thermaes, etc., Lisboa: Tipographia Universal, S/d

Portugal: seus múltiplos aspectos como paiz de excursões, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1908

Portugal, son climat, ses paysages, et sa vie, Climate, Landscapes, Watering Places, etc, Lisboa: Sociedade de Propaganda de Portugal, 1916

Quelques images de L'Art Populaire Portugais, Lisboa : S.P.N. 1937

San Payo: Retratos fotográficos, Lisboa: IPM, 1995

Secretariado Nacional de Informação, Um Instrumento de Governo: 25 anos de acção: 1933-1958, Lisboa: SNI 1958

Vida e Arte do Povo Português, Lisboa: Edição da Secção de propaganda e Recepção da Comissão nacional dos Centenários, 1941

PERIÓDICOS

Diário de Lisboa (Abril-Maio 1935)

Diário de Notícias (1932-1938)

Diário do Governo (1926-1942)

Ilustração Portuguesa (1921)

O Notícias Ilustrado (1928-1936)

O Século Ilustrado (1937-1941)

Panorama, Revista de Arte e Turismo (1941)

Portugal: Bulletin de Renseignements Politiques, Economiques et Littéraires, SPN (1935-1942)

Portugal : bulletin of political, economic and cultural information, SPN (1937-1942)

Revista dos Centenários (1939-1940)

ARQUIVOS

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Fundo António Oliveira Salazar

Fundo SPN/SNI

Fundação António Quadros

Fundo António Ferro

FILMOGRAFIA

Nazaré, Praia de Pescadores, realização Leitão de Barros, 1929

Lisboa, Crónica Anedótica, realização Leitão de Barros, 1930

Maria do Mar, realização Leitão de Barros, 1930.

A Severa, realização Leitão de Barros, 1931

A Revolução de Maio, realização António Lopes Ribeiro, produção Secretariado de Propaganda Nacional, 1937.

Feitiço do Império, realização António Lopes Ribeiro, produção Agência Geral das Colónias, 1940.

Ala-Arriba!, realização Leitão de Barros, produção Tobis Portuguesa/Lisboa Filme, 1942.

INTERNET

<http://analisesocial.ics.ul.pt/>

<http://dre.pt/>

<http://ephemerajpp.wordpress.com>

<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>

<http://multipessoa.net>

<http://www.africanos.eu/ceaup/>

http://www.fmsoares.pt/diario_de_lisboa/ano

<http://www.ilo.org/global/lang--en/index.htm>

<http://www.youtube.com>

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Acciaiuoli, Margarida, 10, 15, 57, 58,
59, 61, 92
Agudo, Manuel Ros, 88
Almeida, João de, 57
Almeida, Leopoldo de, 92, 94
Almeida, Nunes, 85
Alvão, Domingos, 7, 9, 32, 33, 38, 55,
57, 62
Anderson, Benedict, 21
António Rodrigues, 78
Armstrong, Carol, 5
Arroio, João Marcelino, 65
Azeredo, Francisco de (Conde de
Samodães), 49
Azevedo, Schiappa de, 57

B

Badger, Gerry, 4
Baptista, Hermano, 75
Baptista, Paulo Artur Ribeiro, 9
Barata, Martins, 59, 60
Barros, José Leitão de, 7, 8, 30, 31, 54,
59, 60, 62, 64, 73, 74, 84, 85, 94, 97,
103, 104, 105, 106
Barros, Leitão de, 63
Barthes, Roland, 8, 122
Beirão, Farinha, 57
Benoliel, Joshua, 9, 58
Benoliel, Judah, 7, 9, 84, 85
Bentes, José António, 6
Bobone, Octávio, 62
Borges, José P., 9

C

Cabral, Manuel Villaverde, 50, 67

Cabral, Sacadura, 92
Caetano, Marcelo, 96
Camões, Luis Vaz de, 92
Capela, José, 50
Carmona, Óscar, 2, 36, 37, 38, 39, 55,
59, 70, 89, 91, 93, 98, 106
Carrasco, João, 85
Castro, Augusto de, 90
Castro, Silveira e, 81
Chaplin, Charles (Charlot), 76, 77
Ciano, Galeazzo, 16
Corentin, P. K., 6
Cortesão, Armando, 52
Cortez-Pinto, Afonso, 60, 75
Costa, António da, 91
Costa, Augusto da, 52, 66
Costa, Sousa Alberto de, 66
Coutinho, Gago, 92
Cunha, Ferreira da, 33, 38, 62, 70, 84,
85
Curtis, Verna Posever, 4, 5, 6

D

Dantas, Júlio, 90
Darwin, Charles, 48
Daston, Lorraine, 23
Daughton, J. P., 51
Delgado, Humberto, 96
Dinis, Salazar, 7, 33, 62, 70

F

Faria, Telmo, 57, 94
Ferreira, Paulo, 40
Ferro, António, 7, 8, 14, 15, 16, 17, 18,
19, 20, 21, 22, 23, 35, 41, 44, 45, 58,
60, 62, 76, 77, 78, 79, 81, 83, 89, 90,

- 91, 93, 94, 101, 102, 103, 104, 105, 106
- Figueiredo, Filipe, 9, 32, 33, 57
- Filipe, F. G. Borges, 54, 55
- Frade, Pedro Miguel, 25, 26
- Franco, Anselmo*, 38
- Franco, Francisco (escultor), 91
- Franco, Francisco (Gen.), 87, 88
- Freitas, Vicente de, 57
- Frizot, Michel, 29
- G
- Galison, Peter, 23
- Galvão, Henrique, 55, 66, 67, 81, 90
- Garcia, Fernando, 66
- Goebbels, Joseph, 15, 16, 75
- Groys, Boris, 78
- Guedes, Francisco Nobre, 96
- Gusmão, Bartolomeu de, 92
- H
- Hausmann, Raoul, 28
- Hitler, Adolf, 15, 67
- J
- Jones, Jonathan, 107
- K
- Kertész, André, 29
- Klic, Karl, 29
- Krull, Germaine, 29
- Kuin, Simon, 52, 95
- L
- Langford, Martha, 3, 6
- M
- Machado, Francisco Vieira, 55
- Maciel, Artur, 103
- Malta, Eduardo, 55, 56
- Martins, João, 9, 10, 33, 62, 105
- Mendelson, Jordana, 100, 101
- Mira, Catarina, 21
- Mommsen, Wolfgang, 48, 50
- Moniz, Jorge Botelho, 87
- Monteiro, Armindo, 53, 55
- Monteiro, Porfírio Parda, 81
- Múrias, Manuel, 81
- Mussolini, Benito, 16, 52, 58, 60
- Myron de Eleutherae, 97
- N
- Nogueira, Silva, 7, 33
- Novaes, Horácio, 7, 62, 84, 85
- Novaes, Mário, 7, 39, 40, 41, 62, 84, 85
- O
- Oliveira, Alberto de, 81
- P
- Pacheco, Carneiro, 95, 96
- Pacheco, Duarte, 81
- Parr, Martin, 4
- Peer, Shanny, 101
- Pereira, Ana Leonor, 48
- Pereira, António*, 75
- Pessoa, Fernando, 2, 76
- Picasso, Pablo, 87
- Pinto, António da Costa, 95
- Pozal, Fernando*, 85
- Q
- Queiroz, Carlos, 39
- R
- Ray, Man, 29
- Reis, Luis Filipe Carmo, 50
- Relvas, Carlos, 9
- Renouvin, Pierre, 67
- Ribbentrop, Joachim von, 88
- Ribeiro, António Lopes, 62
- Ribeiro, Nuno Afonso, 95

Ribeiro, Serra, 33, 38
Riefenstahl, Leni, 97
Rios, Conceição, 103
Rivera, Primo de, 67, 101
Rodchenko, Alexander, 28, 73
Rosas, Fernando, 79
Ross, Edward Alsworth, 51, 52

S

Salazar, Oliveira, 1, 13, 14, 16, 17, 18,
19, 20, 21, 22, 23, 27, 35, 39, 44, 45,
55, 57, 58, 59, 68, 70, 79, 81, 82, 83,
84, 86, 87, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 98,
105, 106
Salgado, Denis, 7, 33, 62, 69
San-Payo, Alves, 33, 93
Santos, Júlio, 75
Santos, Luiz Reis, 39
Santos, Oliveira, 52
Santos, Reinaldo dos, 81
Sarmiento, José Eduardo T., 54, 55

Schnapp, Jeffrey, 78
Séguier, Jaime de, 5
Sena, António, 3, 6, 8, 9, 30
Silva, Armando, 38, 85
Silva, Gomes da, 81
Silva, Luis Cristino da, 91
Sousa, Jorge Pedro, 10
Sperrle, Hugo, 87
Súñer, Serrano, 88

T

Tagg, John, 28
Tavares, Emília, 9, 105
Telmo, Cottinelli, 91, 92, 94
Trindade, Luis, 21

V

Veigy, Cédric de, 29
Viana, Manuel Couto, 103
Vicente, António Pedro, 9

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Capa e Frontispício das Edições do SPN <i>Quelques Images de L'Art Populaire Portugais</i> e <i>Vida e Arte do Povo Português</i> _____	12
Imagem 2: "O Portugal-Espanha", in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 360, 05/05/1935 _____	30
Imagem 3: "A Cada Nova Jornada Cresce o Interesse do Paiz pelo Resultado Final. Uma Violentíssima Prova. Quem Vencerá?", in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 324, 26/08/1934 _____	31
Imagem 4: "Um Novo Sport", in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 244, 12/02/1933 _____	31
Imagem 5: "A Exposição de Fotografias de Horácio Novais", in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 343, 06/01/1935 _____	32
Imagem 6: "Quere Você ser Artista de Cinema?", in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 222, 11/09/1932 _____	32
Imagem 7: Capa da obra <i>Portugal – Breviário da Pátria para os Portugueses Ausentes</i> , SNI, 1946 _____	Erro! Marcador não definido.
Imagem 8: Frontispício do Álbum <i>Portugal 1934</i> , fotografia de Denis Salgado _____	Erro! Marcador não definido.
Imagem 9: "A Festa de Assistência no Estádio", in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 157, 14/06/1931 _____	Erro! Marcador não definido.
Imagem 10: "Já que os Homens Falham às Vezes... Eduquemos as Mulheres no Sport", in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 301, 18/03/1934 _____	64
Imagem 11: "AEV, a hora é nossa", in: <i>Portugal 1934</i> , SPN, s/d _____	64
Imagem 12: "Estradas", <i>Portugal 1934</i> , SPN, s/d _____	70
Imagem 13: "10 milhões de negros sob o domínio de Portugal e não ganhamos os jogos olímpicos", in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 224, 25/09/1932 _____	72
Imagem 14: "Abriu a Exposição Colonial. Grande Afirmção de Soberania do Império Português", in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 315, 24/06/1934. À direita: detalhe ampliado _____	72
Imagem 15: "O Império Português", <i>Portugal 1934</i> , SPN, s/d _____	73
Imagem 16: Páginas sobre "Aeronáutica", "Cavalaria", "Engenharia" e "Artilharia", <i>Portugal 1934</i> , SPN, s/d _____	74
Imagem 17: "Programa Naval Português", <i>Portugal 1934</i> , SPN, s/d _____	74
Imagem 18: Capa do Álbum <i>Portugal 1940</i> _____	80
Imagem 19: Anúncio da exibição do Filme Olympia de Leni Riefenstahl, no cinema São Luiz (Lisboa), in: <i>O Século Ilustrado</i> , n.º 53, 7/01/1939 _____	97
Imagem 20: "O Novo e Grande Estádio Nacional em Lisboa", <i>Portugal 1940</i> , SPN, s/d _____	98
Imagem 21: <i>Revista da Mocidade Portuguesa Feminina</i> , n.º 4, Agosto de 1939, in: Irene Flunser Pimentel, <i>Mocidade Portuguesa Feminina</i> , Lisboa: A Esfera dos Livros, 2007 _____	99
Imagem 22: "A Federação Nacional da Alegria pelo Trabalho", <i>Portugal 1940</i> , SPN, s/d _____	99
Imagem 23: "As Grandes Obras de Hidráulica Agrícola", <i>Portugal 1940</i> , SPN, s/d _____	100
Imagem 24: <i>Portugal 1940</i> , SPN, s/d _____	100

Imagem 25: "O Centro Regional", <i>Portugal 1940</i> , SPN, s/d _____	100
Imagem 26: "Uma Obra Encantadora. Os Parques Infantis de Lisboa. Uma Iniciativa da Ilustre Poetisa D. Fernanda de Castro. Vistos por Horácio Novais", in: <i>O Século Ilustrado</i> , n.º 53, 07/01/1939 _____	100
Imagem 27: "A Assistência Social", in: <i>Portugal 1940</i> , SPN, s/d _____	100
Imagem 28: "Dr. A. Oliveira Salazar", <i>Portugal 1934</i> , SPN, s/d _____	100
Imagem 29: "Salazar no Porto", in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 308, 6/05/1934 "Porque não se renovam os nossos atletas de luta greco-romana?", in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 309, 13/05/1934 _____	100
Imagem 30: "A Educação Física Salva a Raça!" in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 190, 31/01/1932; "O Homem Mecânico" in: <i>O Século Ilustrado</i> , n.º 56, 28/11/1939; "Como se Fabricam Multidões" in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 331, 14/10/1934; "Como se Conquistam Multidões" in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 337, 25/11/1934 _____	100
Imagem 31: "António Ferro foi nomeado para dirigir o secretariado de propaganda nacional" e "Alemanha desperta!" in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 278, 08/10/1933; "2600 alemães em Lisboa", in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 354, 24/03/1935 _____	100
Imagem 32: "Apotheose a Salazar" in: <i>O Século Ilustrado</i> , n.º 61, 04/03/1939; "Um documento histórico. O Sr. Dr. Oliveira Salazar preside a uma grande reunião de legionários e, depois do seu entusiástico e notável discurso, executa pela primeira vez a saudação romana. Instantâneo do repórter Armando Silva", in: <i>O Século Ilustrado</i> , 19.03.1938, "Os trabalhadores de todo o país vieram a Lisboa saudar o primeiro trabalhador de Portugal", in: <i>Portugal 1940</i> , SPN, s/d _____	100
Imagem 33: "Assim pregava Hitler 'a paz ente os homens', in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 317, 08/07/1934; "Na Alemanha perseguem-se os Judeus", in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 254, 23/04/1933; "Hitler, comédia, farsa, tragédia e drama da Alemanha de hoje", in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 336, 18/11/1934; "O Pesadelo Alemão!!" in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 226, 02/10/1932 _____	100
Imagem 34: "Ao feitiço da liberdade sucedeu o feitiço da autoridade" in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 203, 01/05/1932, "Aparecem nas manobras de Mafra os primeiros carros blindados" in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 163, 26/07/1931; "Cuidemos das Mães, salvemos os filhos! In: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 149, 19/04/1931; "Soldados Novos", in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 356, 07/04/1935 _____	100
Imagem 35: "Fala-se de Política" in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 340, 16/12/1934 e "Ensino Primário" e "AEV, A hora é nossa", in: <i>Portugal 1934</i> , SPN, s/d _____	100
Imagem 36: "Donas de Casa 1934" in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 280, 22/10/1933, "A Escola de Formação de Donas de Casa" e "A renovação da marinha de guerra portuguesa" in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 248, 12/03/1933 _____	100
Imagem 37: "A Nova Esquadra Portuguesa" in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 242, 29/01/1933; "África! O sonho! A Esperança e a Glória de Portugal !..." in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 183, 13/12/1931; "Na Roda do Bataque" in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 255, 30/04/1933 _____	100

Imagem 38: "A Exposição Colonial Portuguesa, grande espectáculo exótico no norte" in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 318, 15/07/1934 e "Propaganda Nacional em Paris" in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 317, 08/07/1934_____	100
Imagem 39: "Raças Primitivas" e "Box ou luta?" in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 147, 05/04/1931 e "Companhia de Diamantes de Angola (Diamang)" in: <i>O Notícias Ilustrado</i> , n.º 261, 11/06/1933_____	100
Imagem 40: Portugal 1949, SPN, s/d, "A Nova Espanha 'Una, Grande e Libre'" in: <i>O Século Ilustrado</i> , n.º 42, 22/10/1938, "Uma noite em Ávila", in: <i>O Século Ilustrado</i> , n.º 2, 08/01/1938_____	100
Imagem 41: "Doloroso Documento de 1939", in: <i>O Século Ilustrado</i> , n.º 88, 09/09/1939, <i>Portugal 1940</i> , SPN, s/d_____	100

