

O VALOR PATRIMONIAL DA FOTOGRAFIA IMPRESSA ENQUANTO CAMPO DISCURSIVO DA METAIMAGE DE PORTUGAL (1934-1948)

THE PATRIMONIAL VALUE OF PRINTED PHOTOGRAPHY AS A DISCURSIVE FIELD OF PORTUGAL'S METAIMAGE (1934-1948)

Paula André⁶⁴

RESUMO: Reflecte-se sobre o possível valor patrimonial da fotografia impressa enquanto imagem que demonstra e testemunha a construção de uma imagem (MetaImagem) de Portugal durante o Estado Novo. A reflexão é desenvolvida através da análise do uso da fotografia como instrumento de propaganda da acção do Estado Novo na conservação e restauro dos monumentos nacionais e da utilização da fotomontagem no pavilhão de Portugal na Exposição de Paris de 1937.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia, Fotomontagem, MetaImagem, Património, Propaganda, Estado Novo

ABSTRACT: The paper reflects on the possible heritage value of the print photography as an image that demonstrates and testifies the construction of a image (MetaImage) of Portugal in the “Estado Novo”. The paper is developed through the analysis of the use of photography as a propaganda instrument of the “Estado Novo” action in the conservation and restoration of national monuments and of the use of photomontage in the Portuguese Pavillon of the Paris Exhibition of 1937.

KEYWORDS: Photography, Photomontage, MetaImage, Heritage, Propaganda, Estado Novo

⁶⁴ Paula André é doutorada em Arquitetura e Urbanismo pelo ISCTE-IUL e mestre em História da Arte pela FCSH-UNL. Professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo do ISCTE-IUL, onde coordena a Área Científica de Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo; docente no Mestrado Integrado em Arquitetura, no Doutoramento em Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos, e no Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura. Investigadora do DINÂMIA’CET-IUL, onde coordena a Linha Temática “Imagens das Realizações Materiais” do Projeto “Fotografia Impressa. Imagem e Propaganda em Portugal (1934-1974)”. Investigação realizada no âmbito do Projecto FCT “Fotografia Impressa. Imagens e Propaganda em Portugal (1934-1974)” – PTDC/CPC-HAT/4533/2014 – <https://printedphotography-pt.weebly.com/> (paula.andre@iscte-iul.pt)

INTRODUÇÃO

Afirmando, tal como Walter Benjamin, que “a imagem é a dialética em repouso” (BENJAMIN, 2005, p. 464), e sublinhando, tal como Roland Barthes, que toda a fotografia é um certificado de presença, em que o poder de autenticação antecipa o poder de representação (BARTHES, 1990, p.151-193), entendemos a fotografia impressa como patrimônio tangível e intangível da construção do campo discursivo do Estado Novo português, correspondendo a fotografia pública (FERNÁNDEZ, 1999) “ao domínio das imagens como representações visuais, signos do ambiente visual, e domínio imaterial das imagens na nossa mente, como representações mentais” (SANTAELLA; NOTH, 2008, p. 15). Tal como Michel Foucault, consideramos que “as práticas discursivas não são pura e simplesmente formas de produzir discurso. Encontram-se encarnadas em processos técnicos, em instituições, em padrões de comportamento, em formas pedagógicas que por sua vez as impõem e as mantêm” (FOUCAULT, 1977, p. 2000). O fotógrafo Joan Fontcubierta, no seu artigo *La fotografía será narrativa o no será*, coloca como ponto de partida para a sua reflexão em torno da fotografia a seguinte interrogação: “A História faz fotografia ou a fotografia faz história?”, e avançando para a resposta, socorrendo-se do ensaísta e filósofo Walter Benjamin, refere que a fotografia e a história têm que se repensar juntas, porque o que tornou o evento historiável foi a sua reprodutibilidade técnica. Na verdade, a “linguagem da fotografia articula a história, na medida em que a história dá sentido à fotografia. A fotografia não é apenas um objeto histórico, mas também um agente que articula a história” (FONTCUBIERTA, 2004, p. 36). O fotógrafo Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo, na conferência *Transformación de la Fotografía*, que pronunciou no Ateneo de Madrid em janeiro de 1906, acompanhada da projeção de imagens de monumentos, valorizava o valor documental da fotografia e salientava que “não há nenhum

certificado que valha mais que o testemunho incontestável de uma fotografia autêntica” (CANOVAS, 1906, p. 32). Segundo o antropólogo Emilio Lara López, a fotografia não somente constitui um objeto para obter um prazer estético, lúdico, didático entre outros, mas possui também um valor polissêmico, uma vez que, como fenômeno complexo, é um cadinho no qual se fundem múltiplos valores e funções, sendo um desses valores o documental (LARA LÓPEZ, 2005, p.5). Para Juan Vigil, a fotografia é entendida como mensagem sobre um suporte, isto é, como documento, como obra de arte, e constitui-se em património (SÁNCHEZ VIGIL, 2012, p. 26).

Partindo do recorte conceptual em que a “imagem fotográfica não é simplesmente um produto, mas sim o resultado de um complexo processo que representa muito mais do que aquilo que se vê” (MARTÍN NIETO, 2005), analisamos processos de construção, de edição e de exibição de uma imagem de Portugal no Estado Novo associada aos monumentos nacionais e à Exposição Internacional de Paris de 1937, através da fotografia impressa como campo discursivo de uma MetaImagem, à qual atribuímos um valor patrimonial. No Estado Novo, o potencial narrativo, imagético e de reprodutibilidade da fotografia é explorado insistentemente através da publicação da fotografia impressa em diferentes suportes e escalas (página de uma publicação; impressão e ampliação para espaços expositivos) e montagens (textos, gráficos, *letrings*, fotografias, fotomontagens), e re-insistentemente através da contínua publicação das mesmas fotografias ao longo do tempo. A análise do que consideramos ser o palimpsesto da fotografia impressa (fotografia impressa na página de uma publicação; fotografia impressa e exibida publicamente numa exposição; fotografia impressa registando fotografias exibidas numa exposição) revela a fotografia como metáfora de si mesma e desvenda a construção de uma MetaImagem de Portugal.

LEI DE BASES DA POLÍTICA E DO REGIME DE PROTEÇÃO E VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

O Capítulo VII da Lei nº 107/2001, referente ao património fotográfico, que “estabelece as bases da política e do regime de protecção e valorização do património cultural (...) como realidade da maior relevância para a compreensão, permanência e construção da identidade nacional e para a democratização da cultura” (DIÁRIO, 2001, p. 5824), define que

integram o património fotográfico todas as imagens obtidas por processos fotográficos, qualquer que seja o suporte, (...) bem como as colecções, séries e fundos compostos por tais espécies que, sendo notáveis pela antiguidade, qualidade do conteúdo, processo fotográfico utilizado ou carácter informativo sobre o contexto histórico-cultural em que foram produzidas (DIÁRIO, 2001, p. 5825),

devendo preencher ainda pelo menos um de entre os seguintes requisitos:

[...] hajam sido produzidas por autores nacionais ou por estrangeiros sobre Portugal; contem imagens que possuam significado no contexto da história da fotografia nacional ou da fotografia estrangeira quando se encontrem predominantemente em território português há mais de 25 anos; se refiram a acontecimentos, personagens ou bens culturais ou ambientais relevantes para a memória colectiva portuguesa. (DIÁRIO, 2001, p. 5825)

Além destes requisitos, integram ainda o património fotográfico “as fotografias inseridas em álbuns ou livros impressos, incluindo imagens originais ou em reprodução fotomecânica [...] quando correspondam à previsão” anteriormente definida “e constem de edições portuguesas ou de edições estrangeiras reproduzindo obras de autores nacionais ou de estrangeiros sobre Portugal” (DIÁRIO, 2001, p. 5825). Tendo em conta o vasto e amplo leque de fotografias impressas e editadas em contexto do Estado Novo, considerados que esse conjunto cumpre todos os requisitos definidos na Lei nº 107/2001, mas pretendemos estender esse valor patrimonial às

diferentes manipulações e às composições construtoras do campo discursivo da imagem de Portugal, assumindo-a como MetaImagem.

A CONJUNTURA DO ESTADO NOVO

Apesar da cronologia do Estado Novo estar associada às datas de 1933 (aprovação da Constituição de 1933) e de 1974 (revolução de 25 de Abril de 1974), consideramos que o período entre 1928 e 1943 é definidor de um tempo matricial e forte do Estado Novo. Em 1928, o engenheiro Duarte Pacheco, enquanto Ministro da Instrução Pública, vai a Coimbra buscar o Professor António de Oliveira Salazar para o cargo de ministro das finanças do governo do Coronel José Vicente de Freitas, vindo Salazar a assumir, mais tarde, a presidência do Conselho e a figura de líder do Estado Novo. A 5 de Julho de 1932, Duarte Pacheco assume a pasta do ministério do Comércio e das Comunicações (denominado Obras Públicas e Comunicações a partir de 7 de Julho), tutela que manterá até à sua morte em 1943 (à exceção do período entre Janeiro de 1936 e Maio de 1938), e na qual desenhou os programas de “engrandecimento” de Portugal que serão seguidos muito para além da sua morte. A esta “dupla forte” irá juntar-se o jornalista António Ferro que assumirá a Direção do Secretariado da Propaganda Nacional, criado em 1933.

A partir de 1944, o Secretariado da Propaganda Nacional, os serviços de turismo, os serviços de imprensa, em que serão integrados os serviços de censura, os serviços de exposições nacionais ou internacionais não atribuídos a qualquer outro organismo e os de radiodifusão serão concentrados num Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), dependente da Presidência do Conselho” (DL nº33 545, 1944, p. 149). No SNI, António Ferro desenha e monta uma Propaganda do Ressurgimento Nacional, com a qual claramente se identifica ao declarar: “mais do que uma obra, cumpre-nos fazer a propaganda moral de uma obra” (CATORZE ANOS, 1948, p.

21). Salazar considerava que o SNI iria colmatar "a ignorância das novas realidades", e esclarecer "os esforços empreendidos pelo governo na restauração do equilíbrio político, económico e social", e "reforçar a confiança do povo português e fortalecer a consciência da especificidade nacional" (UM INSTRUMENTO, 1958, p. 15). Aliás, no artigo 20º do título VI da Constituição Política da República Portuguesa (1933), a opinião pública tinha sido definida como "elemento fundamental da política e administração do País, incumbindo ao Estado defendê-la de todos os fatores que a desorientem contra a verdade, a boa administração e o bem comum" (CONSTITUIÇÃO, 1933, p. 229), sendo ainda referido no artigo 21º que "a imprensa exerce função de carácter público, por virtude da qual não poderá recusar, em assuntos de interesse nacional, a inserção de notas officiosas de dimensões comuns que lhe sejam enviadas pelo Governo" (CONSTITUIÇÃO, 1933, p. 229). Competia a António Ferro

a direção e superintendência da Propaganda Nacional interna e externa, [...] coordenar toda a informação relativa à ação dos diferentes Ministérios, de modo que, pela sua organização sistemática e oportuna difusão, possa evidenciar-se, no País e no estrangeiro, o espírito de unidade que preside à obra realizada e a realizar pelo Estado Português (DL nº23:054, 1933, p.1675).

Salazar, num discurso proferido a 28 de Maio de 1934, salientava:

Restauração material, restauração moral, restauração nacional; não me acode ao espírito nenhum outro exemplo mais expressivo que a dessa magnífica peça arquitetural – hoje a Biblioteca e Arquivo de Braga – há setenta anos incendiada, em destroços, aguardando através de dois regimes diferentes e de muitos governos contrários que nós a restaurássemos, restituíssemos à pureza das suas nobres linhas (SALAZAR, 1945, p. 147).

Também António Ferro enaltecerá

[...] **A defesa do nosso património artístico é das maiores obras da ditadura**, das maiores e talvez das menos conhecidas. A reconstituição meticulosa, quase religiosa, do que tínhamos e estava em risco de perder-se, ou quase perdido já prossegue sem descanso (...) (FERRO, 1978, p.123,124).

Mas não bastava agir, não bastava fazer obra, era necessário divulgar essa política de ressurgimento e formar consciências, e para tal a fotografia revelou-se a arma mais eficaz.

BOLETIM DA DIRECÇÃO GERAL DE EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS

É neste contexto que é criada a Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) em 1929, no seio do ministério do Comércio e das Comunicações e, em 1935, é editado o seu primeiro Boletim, referente à restauração da Igreja de Leça do Bailio, apresentando clichés de Marques de Abreu e Alvão, e assumindo a fotografia como prova documental da ação da DGEMN e como ferramenta operativa da sua propaganda. A DGEMN considerava que era “o momento de submeter à apreciação do país certos factos que melhor traduzem o resultado do seu esforço” (O BOLETIM, 1935, p.5). Os monumentos entendidos como

páginas vivas da história da nacionalidade [...] com o intuito (verdadeiro ou figurado) de servir a religião e o progresso, muitos foram os que disputavam ao tempo, com ufania de benfeitores, o direito de destruir ou prejudicar alguns dos nossos mais belos monumentos. (O BOLETIM, 1935, p.7).

Perante o que consideravam ser

a faina demolidora quando a Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais foi chamada a promover, metodizar, executar a necessária obra de defesa e restauração. [...] E é em suma, a história resumida dessa actividade, quase desconhecida ainda que documentalmente se fará neste Boletim – não

em busca de fáceis aplausos, mas sim com o desejo são de que o País testemunhe (O BOLETIM, 1935, p.7).

Nesse primeiro número do Boletim era ainda publicada a conferência proferida pelo engenheiro Henrique Gomes da Silva, diretor geral da DGEMN, apresentada em 1934 no I Congresso da União Nacional, realizado na Sociedade de Geografia em Lisboa, que expressou, de forma clara, a política de restauro dos monumentos:

A obra realizada nos últimos anos é das que afirmam que o país, sem deixar de acalentar os naturais anseios pelas conquistas da civilização moderna, voltou ao Passado no culto dos seus Monumentos, restaurando uns, conservando outros, dando, enfim, a todos a **pureza da sua traça primitiva** [...] não podemos deixar de chegar às seguintes conclusões: 1 – Importa restaurar e conservar, com verdadeira devoção patriótica os nossos monumentos nacionais, de modo que, quer como padrões imorredouros das glórias pátrias que a maioria deles atesta, quer como opulentos mananciais de beleza artística, eles possam influir na educação das gerações futuras, no duplo e alevantado **culto de religião da pátria** e da arte; 2 – O critério a presidir a essas delicadas obras de restauro não poderá desviar-se do seguido com assinalado êxito, nos últimos tempos, de modo a integrar-se o momento da sua beleza primitiva, **expurgando-o de excrescências posteriores** e reparando as mutilações sofridas, quer pela acção do tempo, quer por vandalismo dos homens (SILVA, 1935, p.9-20).

No primeiro Boletim da DGEMN, a forma mais eficaz de dar a ver o antes e o depois do restauro da Igreja de Leça do Bailio foi a divulgação de um conjunto de clichês dos fotógrafos Marques de Abreu e Alvão que documentavam o estado do monumento antes da intervenção da DGEMN e o aspecto após a sua restauração.



Figura 1: Cliché Foto de Marques de Abreu, A igreja de Leça do Bailio vista do norte, anteriormente à restauração (O BOLETIM, 1935). Fonte: <http://dgemn-digital.wikidot.com/boletim-n-1-igreja-de-leca-do-bailio-setembro-de-1935>

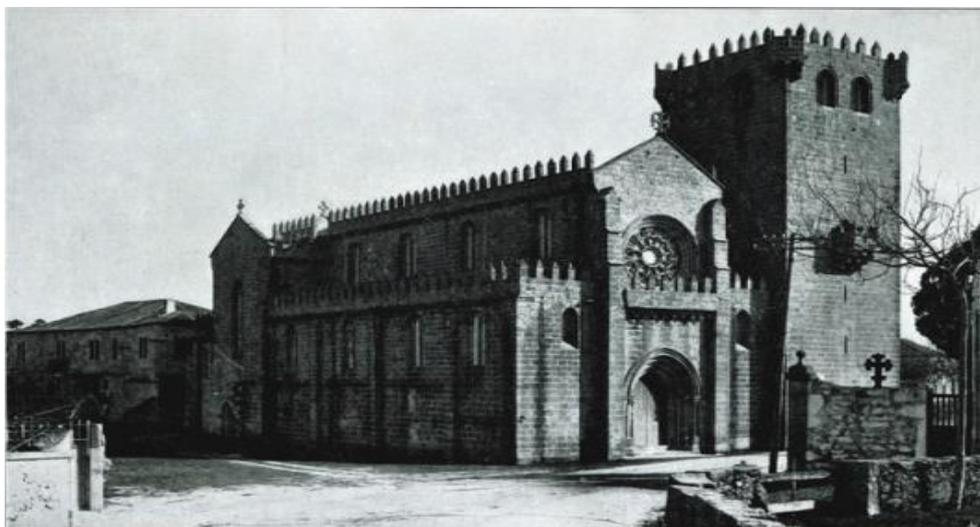


Figura 2: A igreja de Leça do Bailio tomada do norte, após a restauração (O BOLETIM, 1935) <http://dgemn-digital.wikidot.com/boletim-n-1-igreja-de-leca-do-bailio-setembro-de-1935>

Ou seja, logo no primeiro número do Boletim, a fotografia jogou um importante papel na visualização e transmissão das atividades da DGEMN, de tal modo que se torna num documento constituído por suporte e informação transmissora de uma mensagem codificada – a ação restauradora do Estado –

que exige um esforço decodificador por parte do destinatário (VALLE GASTAMINZA, 1999, p. 113-132) – a opinião pública.

PORTUGAL NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE PARIS DE 1937

A fotógrafa e fotojornalista Gisele Freund, no seu artigo *La Photographie a l'Exposition*, ao questionar se a fotografia pode ser assumida como arte, vai procurar as causas do uso massivo da fotografia na Exposição Internacional de Paris de 1937, tendo publicado uma série de fotografias das imagens fotográficas exibidas na exposição. Considera que os Estados modernos necessitam de uma propaganda intensa, adoptando a fotografia como um recurso eficaz e de fácil adaptação. Segundo Freund, o poder da fotografia em reproduzir exatamente a realidade externa confere um valor documental de primeira ordem, e dá-lhe a aparência de ser o processo de reprodução mais fiel e imparcial da vida social (FREUND, 1938, p. 37-41).



Figuras 3 e 4: Gisele Freund, La Photographie a l'Exposition e Painel demonstrativo do desenvolvimento das linhas de autocarros e da construção de estradas no Pavilhão de Portugal (FREUND, 1938, p. 37, 41)

<http://magazines.iadb.org/issue/AMG/1938-03-15/edition/null/page/47?query>

Adverte, no entanto, que esse efeito não é mais que uma aparência, uma vez que não se fotografa o que se quer, fotografa-se como se quer que algo seja visto, dando-lhe a interpretação que se quer, e por isso mesmo a fotografia constitui um forte instrumento político. Por isso, também distingue a fotografia de grandes dimensões da fotomontagem, designadamente da fotomontagem monumental, usada para criar um ainda maior impacto de força e credibilidade, como foi feito pela primeira vez na Rússia soviética para impor os rostos dos chefes às massas com fins propagandísticos. Freund considera que uma boa fotomontagem é simples, clara, com um tema central, de expressão direta e sensível, e que a forma como cada país usa as suas fotomontagens é um bom exemplo do seu espírito (FREUND, 1938, p. 37-41). A fotomontagem, operando uma síntese do visual e do mental, constituía uma reflexão dirigida, como demonstrava o exemplo paradigmático da sua utilização no pavilhão português. Num artigo alusivo à participação portuguesa na Exposição de Paris de 1937 (“A Exposição de Paris [1937]”), publicado na *Foto Revista*, referia-se que “sem ter tido a intenção de expor fotografia, antes com fins de mera propaganda”, esta estava, “pela sua qualidade e cuidado das foto-montagens, muito acima da craveira média dos outros países, à excepção de dois ou três, entre eles aos Estados Unidos da América” (A EXPOSIÇÃO, 1937, p. 13). Estas fotomontagens materializavam o desejo manifestado por António de Oliveira Salazar de transmitir eficazmente “as expressões mais frisantes, mais eloquentes dos factos da vida pública portuguesa” (SALAZAR, 1935, p. 263).

Se Gisele Freund considera que “toda a estrutura social influi tanto sobre o tema como sobre as modalidades de expressão” (FREUND, 2001, p. 7),

o escritor francês André Beucler, no seu artigo *Les Moyens d'expression*, referia que também os meios de expressão, do grafismo associado à plasticidade, constituíam um novo conceito de imagem introduzido pela Exposição de Paris, como uma *mise en scene syntétique* da persuasão através de construções peremptórias. Dava como exemplo dessa eficácia a forma como Portugal, no seu pavilhão, exibiu a sua exportação de fruta e de conservas de peixe, transformando-a numa arte de mostrar e de exhibir, tornando o invisível visível e o palpável impalpável (BEUCLER, 1938, p. 15-36).

MÁRIO NOVAIS E A FOTOMONTAGEM

Em 1941, numa conversa/entrevista, o fotógrafo Mário Novais confirmava a perspectiva de Beucler ao referir que “a fotomontagem é um elemento imprescindível na arte de decorar. Os efeitos que se conseguem pela foto-montagem não se comparam com quaisquer outros. São mais sugestivos, prendem e encantam, acima de tudo pela noção de realismo” (GARCIA, 1941, p. 8-10). Revelava que a primeira vez em que tinha trabalhado em fotomontagem tinha sido para a Exposição Internacional de Paris de 1937, indicando que tinha iniciado “com 450 metros quadrados, superfície total de variadas montagens” que tinha preparado; e acrescentava relativamente ao processo:

É claro que nem sempre sou eu quem imagina a composição do “todo” como unidade decorativa. (...) Habitualmente, o processo decorre, mais ou menos nestes termos: há um determinado tema a realizar; fazem-se, então, séries de fotografias adequadas que podem ser, segundo as circunstâncias, vinte ou mais “clichés” diferentes. Ampliam-se para formatos pequenos e entregam-se ao decorador. (GARCIA, 1941, p. 8-10)

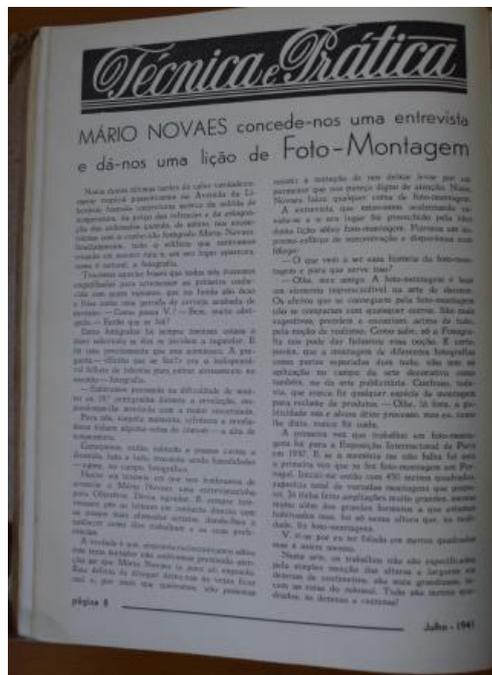


Figura 5: Mário Novais concede-nos uma entrevista e dá-nos uma lição de Foto-Montagem (GARCIA, 1941, p.8)

Mário Novais referia que a composição cabia ao decorador:

Quando este, depois nos apresenta a «maquete» terminada, começa então a segunda fase. Aqui há dois caminhos a seguir: ou se reproduz a «maquete» e se amplia o negativo, ou ampliamos cada foto, de per si, à escala da «maquete», cortamos os positivos e colamos. Prefiro o último sistema porque o primeiro nunca dá perfeito. (...) Fiz cerca de 180 metros quadrados de montagem para a Exposição Anti-Comunista realizada no mesmo ano, no Secretariado de Propaganda Nacional (GARCIA, 1941, p. 8-10).

FOTOMONTAGEM E VANGUARDA SOVIÉTICA

As dinâmicas da expressão visual da Fotomontagem usada pela Vanguarda soviética deu a ver às ditaduras o potencial retórico da imagem para a propaganda na sensibilização das massas, particularmente através da sua dimensão narrativa. É da própria natureza da fotomontagem a construção

de uma clareza direta própria da publicidade, pelo modo como organiza a intenção (BARTHES, 1964, p. 40-51), sublinhada por Vilém Flusser ao salientar que estar programado é o que caracteriza o aparelho fotográfico (FLUSSER, 1998, p. 52), e por Benjamin Buchloh ao referir que “a *faktura*, como traço essencial do paradigma moderno subjacente em toda a produção da vanguarda soviética até 1923, viu-se substituída por uma atenção renovada pela suposta capacidade *factográfica* da fotografia para pôr de manifesto aspectos da realidade sem interferência ou mediação” (BUCHLOH, 2004, p. 135). O foto-mural *A tarefa da imprensa é a educação das massas* de El Lissitzki e Sergei Senkin, para o Pavilhão Soviético da Exposição Pressa (Colônia, 1928), traduz de forma plena a eficácia da dimensão pública da fotografia impressa caracterizada por Horacio Fernandez (FERNANDEZ, 1999) e a complexidade e contradição da respectiva objetividade e subjetividade caracterizada por Rosalind Krauss (KRAUSS, 2002). O carácter de documentário do instantâneo encenado e cenografado foi analisado num artigo publicado em 1924 na revista *LEF (Frente de Esquerda das Artes)*:

A combinação de instantâneos toma o lugar da composição numa representação gráfica. Essa substituição significa que o instantâneo fotográfico não é o esboço de um fato visual, mas seu registro preciso. Essa precisão e o carácter documentário do instantâneo têm um impacto no observador que nenhuma representação gráfica consegue atingir (STEPANOVA, 1989, p. 234-237).

Na verdade, tal como refere Flusser, as fotografias transformam os conceitos em cenas (FLUSSER, 2002, p. 39).

Na Exposição *Fotomontage*, realizada em Berlim em 1931, o comissário Cesar Domela-Nieuwenhuis revelava “como uma técnica que tinha interessado inicialmente aos dadaístas de Berlim, como meio para atacar a civilização considerada responsável pela Primeira Grande Guerra, tinha chegado a difundir-se no desenho gráfico para publicidade comercial e na política” (EVANS, 1986). Gisele Freund destaca que o efeito da fotomontagem de John

Heartfield “reside na simplicidade da composição que sugere ideias compreensíveis para todos. Num processo dialético. nas suas mãos, a fotografia torna-se uma arma temível na luta de classes” (FREUND, 2001, p.172). Segundo Jean-Marie Domenach, uma das leis e técnicas da propaganda é a lei da orquestração, referindo que “a primeira condição para uma boa propaganda é a infatigável repetição dos temas principais (FREUND, 2001, p.172). E Goebbels dizia astutamente: “a igreja católica mantém-se porque repete a mesma coisa há dois mil anos. O estado nacional-socialista deve agir analogamente” (DOMENACH, 1975, p.77).

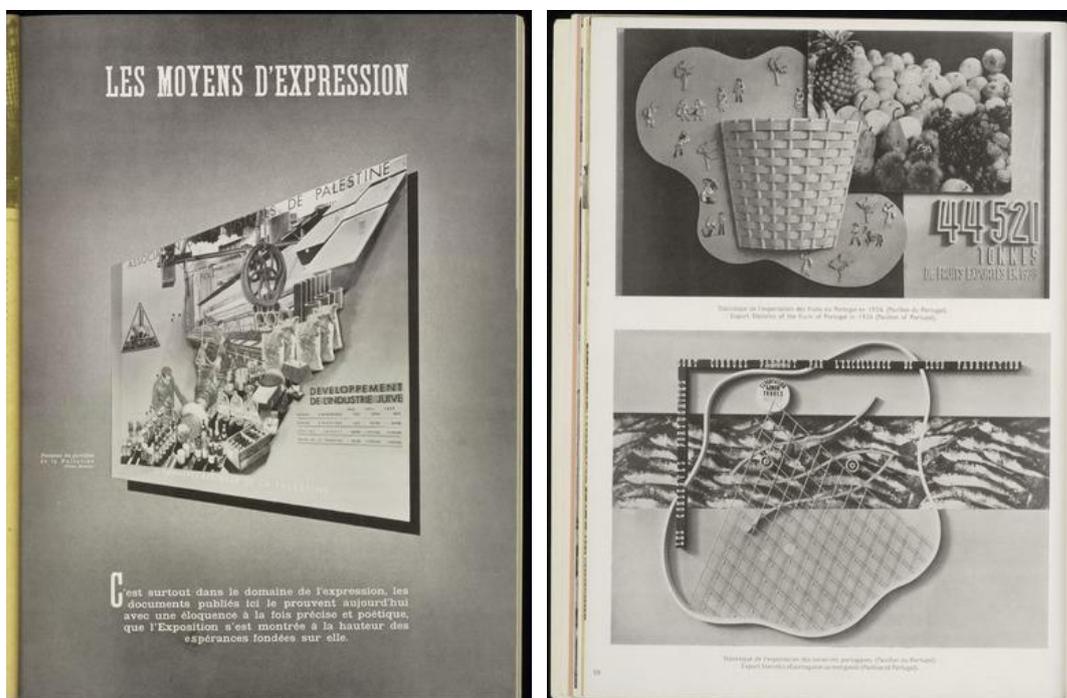
No mesmo ano da Exposição *Fotomontage* é publicado um artigo na revista *AIZ* em que John Heartfield referia que “os novos problemas políticos exigem novos meios de propaganda”, e para essa tarefa, a fotografia tinha maior poder de persuasão (HEARTFIELD, 1931, *apud* BAÑUELOS CAPISTRÁN, 2008, p.106). Nas mãos da classe dominante, a fotografia tinha-se convertido “numa terrível arma contra a verdade. A grande quantidade de material fotográfico distribuído diariamente pela imprensa serve na realidade para obscurecer os factos. A câmara é tão capaz de mentir como a máquina de escrever” (BRECHT, 1930, *apud* BAÑUELOS CAPISTRÁN, 2008, p. 106).

PORTUGAL GRÁFICO

André Beucler, ainda a propósito das virtudes do uso de elementos gráficos nos painéis exibidos no Pavilhão de Portugal da Exposição Universal de Paris de 1937, refere: “Dizer que Portugal exportou 44.521 toneladas de fruta em 1936 e que exporta cada ano 42.000 toneladas de peixe pelo mundo, é deixar na indiferença uma imaginação moderna” (BEUCLER, 1938, p. 15, 36). Segundo Beucler, a arte consistia em impor essas frutas e esses peixes através de signos clarividentes, e, para atingir esse objetivo, a estatística tinha alcançado aqui a sua máxima eficácia. Salientava que:

Nós passamos diante desse sucesso no pavilhão de Portugal, onde fomos convocados para as maçãs, os ananases, as peras, os pêssegos, as sardinhas e os arenques. Uma cesta, uma rede, figurinhas, toda uma série de factos e provas foram jogadas em torno da indicação das toneladas e deu-lhe um significado autêntico. (BEUCLER, 1938, p. 15, 36)

Três materiais principais, eles próprios representativos da indústria portuguesa, a cortiça, a madeira e o couro, foram usados na composição destes painéis. A mistura destes materiais com a fotografia mostrou ainda mais, “o quanto a fotografia se enriquece com tais contactos e como ao seu valor documental pode ser adicionado um valor decorativo (BEUCLER, 1938, p. 15, 36), e que “fez das estatísticas, uma demonstração gráfica “comestível” (OSÓRIO, 1937, s.p.).



Fiuras. 6 e 7: André Beucler, *Les Moyens d'expression, Estatística da exportação de Fruta em Portugal no ano de 1936, e Estatística da exportação de conservas portuguesas, no Pavilhão de Portugal* (BEUCLER, 1938, p. 15, 18)

<http://magazines.iaddb.org/issue/AMG/1938-03-15/edition/null/page/47?query>

No seu artigo, André Beucler publica ainda imagens das fotomontagens relativas aos monumentos nacionais e às políticas de restauro levadas a efeito pela DGEMN, elaboradas a partir das fotografias de Mário Novais, captando pormenores do Mosteiro da Batalha e do Claustro da Sé do Porto.



Figura 8: Painel representativo de uma parte dos grandes trabalhos realizados; os monumentos restaurados no pavilhão de Portugal (BEUCLER, 1938, p. 19)

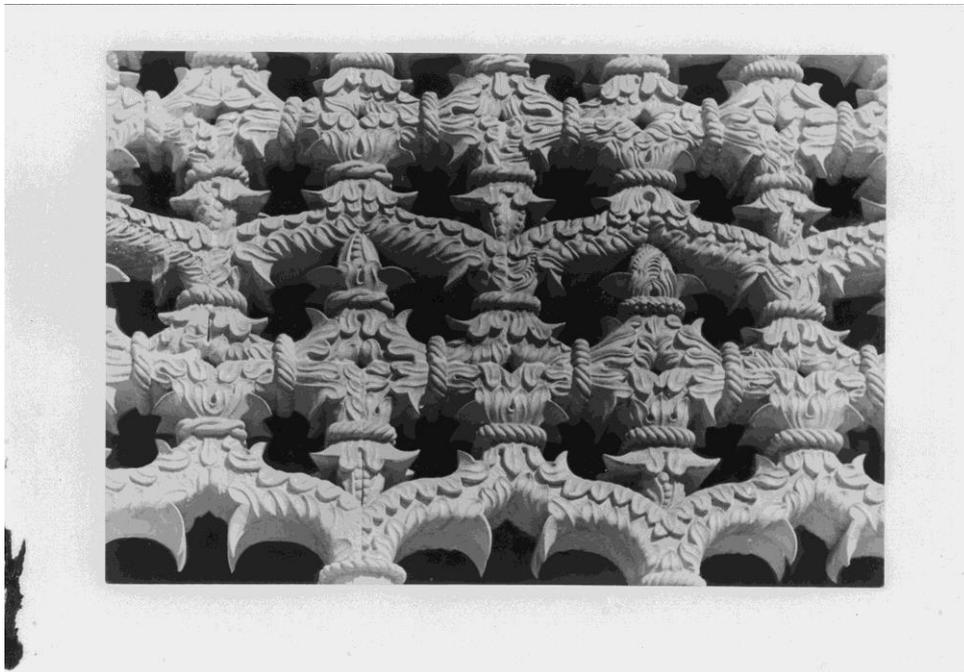


Figura 9: [Mário Novais, pormenor do claustro do Mosteiro da Batalha, usado na fotomontagem]
<https://www.flickr.com/photos/biblarte/albums/72157624844432503/page1/>



Figura 10: [Mário Novais, pormenor do Claustro da Sé do Porto, usado na fotomontagem],
<https://www.flickr.com/photos/biblarte/albums/72157624844432503/page1/>

A EQUIPE DE DECORADORES DO SPN

A revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* referia que o design de interiores do Pavilhão Português merecia ser publicado em detalhe, destacando que “o programa era muito seco: quase exclusivamente sobre estatísticas e organização social ou política” (PAVILLON, 1937, p.66). Era destacada a associação explorada em todas as exposições de montagens fotográficas com “inúmeras variedades, corte de letras, pintura, maquetes, gráficos em relevo, diagramas de todos os tipos de materiais, atingiu neste pavilhão uma excepcional perfeição de técnica e de gosto” (PAVILLON, 1937, p.66). Embora sem pretensão de grande arte, e referindo “às vezes com pouca precisão”, sublinhava que tinha conseguido “conciliar a clareza didática com uma plasticidade bem conseguida, para encantar e instruir ao mesmo tempo” (PAVILLON, 1937, p.66).

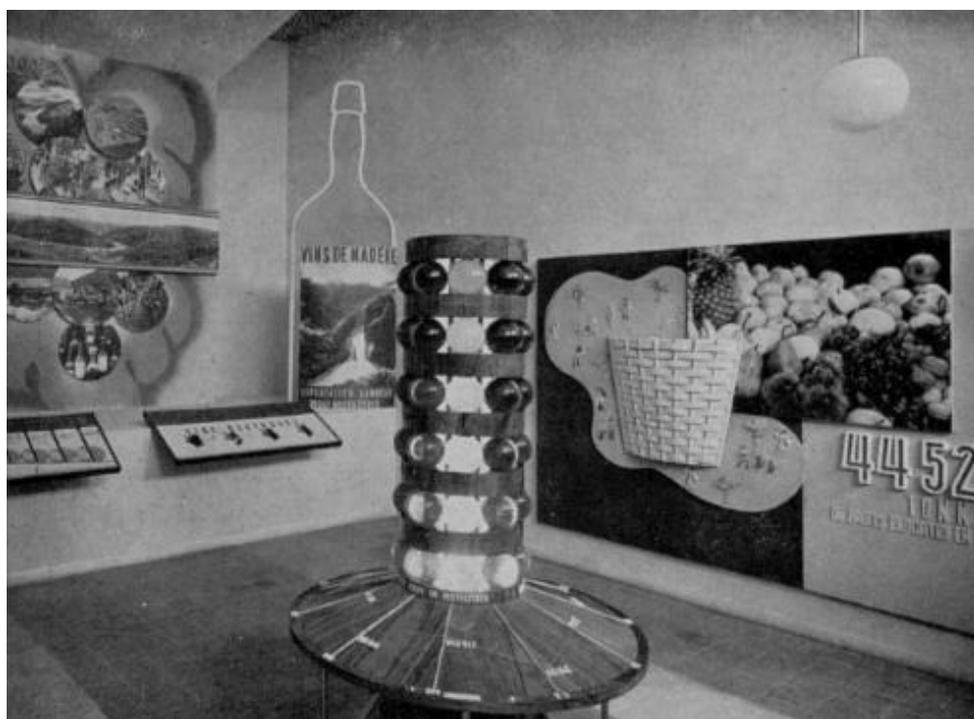


Figura 11: As riquezas do país, Pavillon du Portugal, Amenagements Interieurs (L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, 1937, p.66)

Para António Ferro, os decoradores eram enaltecidos como “os grandes semeadores da beleza, os grandes cenógrafos da vida” (FERRO, 1949, p. 24-25), considerando que “a imagem de Portugal, para se impor definitivamente ao mundo, terá de ser nítida, luminosa, sem quaisquer sombras” (FERRO, 1937, p. 1). Relativamente ao pavilhão de Portugal na Exposição de Paris sublinhava que era o trabalho de uma “equipe de jovens artistas portugueses, arquitectos, decoradores, pintores, que trabalharam com uma habilidade e dedicação à qual eu quero homenagear publicamente” não deixando ainda de assinalar que se não os nomeava individualmente era “porque eles trabalharam como um só homem” (FERRO, 1937, s.p.). Os diagramas, estatísticas, esquemas, planos em relevo, painéis, fotografias, fotomontagens e a composição das salas pelos artistas decoradores: José Rocha, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Fred Kradolfer, Emerico Nunes, Thomaz de Mello, Paulo Ferreira, sendo as fotomontagens de Mário Novais e Alvão, com legendas de António Ferro. Em 1948, no Catálogo da Exposição dos Catorze Anos de Política de Espírito realizada no Palácio Foz são publicadas fotografias das fotografias publicadas em diversas revistas estrangeiras (*L'Architecture d'Aujourd'hui*; *Arts et Métiers Graphiques*) referentes a algumas das fotografias e fotomontagens exibidas no Pavilhão de Portugal.



Figura 12: Exposições no estrangeiro (CATORZE, 1948)

AS MÁQUINAS DA PROPAGANDA E A FORMAÇÃO DE CONSCIÊNCIAS

Tal como sublinhou a jornalista Margherita Sarfatti, na ditadura fascista as fotografias foram utilizadas não só para documentar e atestar eventos da história da revolução fascista e os resultados alcançados pelo fascismo, mas também para torná-los "inteligíveis" (SARFATTI, 1933, p. 1-17). De acordo com Philip V. Cannistrato, numa diretiva dos serviços de propaganda do fascismo italiano era indicado:

de todas as ferramentas utilizadas para a propaganda, parece melhor dar preferência àqueles que são mais visuais (...) dado que o seu impacto é inegavelmente o maior e mais efectivo para as massas, de modo que o uso de fotografias deve ser intensificado e utilizado tanto quanto possível” (FRANZINELLI; MARINO, 2003, p. XXI).

Na sequência da criação, em 1924, da Unione Cinematografica Educativa, que dependia diretamente da Presidência do Conselho, isto é, de Mussolini, em seguida do Gabinete da Imprensa, de seguida ainda do Ministério da Cultura Popular, sendo encarregada do enquadramento profissional dos fotógrafos italianos, ou seja, tendo a seu cargo o cinema, a fotografia e a imprensa (LIEDTS, 2006, p. 102), Mussolini cria, em 1925, o Istituto Nazionale Luce, no qual institui, em 1927, o Servizio Fotografico para ordenar, conservar e complementar um Archivio Fotografico Nazionale, que teria também a incumbência de forjar e difundir a imagem de Mussolini, chegando a ter o monopólio do registo de todos os eventos oficiais (MANNUCCI, 2014). Para a realização do Archivio Fotografico Nazionale, os operadores do Istituto Luce foram também encarregues de empreender uma longa viagem pela Itália entre 1927 e 1931, com o intuito de fotografar a paisagem, as igrejas, as praças e os monumentos das cidades. Essas fotografias foram usadas para a publicação de uma série de monografias, intitulada *L'Arte per Tutti*, procurando efetuar uma vasta obra de divulgação. O Servizio Fotografico organizou um sistema de distribuição das imagens que fosse funcional às exigências do regime fascista (MANNUCCI, 2014). Segundo Susan Buck-Morss, a forma como as políticas fascistas utilizam a fotografia e os meios tecnológicos, em geral encontra-se centrada numa estratégia de efeito de espelho ao modo de Jacques Lacan, que dando à massa “um papel duplo: o de observador e o de uma massa inerte que é emoldurada e configurada” (BURCK-MORSS, 2005, p. 216), permitindo transmitir a ideia de identificação e estabilidade, ou seja, construindo identidade. Na verdade, e tal como salienta Walter Benjamin, “(...) as massas têm direito à transformação das relações de

propriedade; o fascismo tenta dar-lhes uma expressão que consista na conservação dessas relações. É por isso que o fascismo se dirige para uma estetização da vida política” (BENJAMIN, 2003, p. 96).

Se para o cientista político Harold Dwight Lasswell, “a propaganda é a gestão das atitudes coletivas pela manipulação de símbolos significativos” (LASSWELL, 1927, p. 627-631), para Jacques Ellul, “uma propaganda moderna deve antes de mais nada endereçar-se ao mesmo tempo ao indivíduo e à massa” (ELLUL, 2014, p. 23). Joseph Goebbels, ministro da propaganda do Reich, realizou grandes esforços para convencer os alemães de que as suas almas eram compatíveis com a tecnologia moderna (HERF, 1993, p. 405), exemplarmente materializada, aliás, pela imprensa na utilização da fotografia. Joseph Goebbels, que afirmava que não se falava para dizer alguma coisa, mas sim para “obter um certo efeito” (RIESS, 1959, p. 130), insistia no fato de ser “necessário explicar os grandes problemas ao povo de forma tão clara que o homem da rua mais simples os compreenda” (LIEDTS, 2006, p.11). Goebbels, no discurso de abertura da exposição Die Kamera (4 de novembro de 1933), refere:

esta exposição tem por missão mostrar a importância da fotografia não somente na vida artística, mas também e sobretudo de reconhecer a sua importância da nossa luta concreta da existência, e de colocar a fotografia e as artes gráficas ao serviço da causa alemã (...) nós acreditamos na objectividade do aparelho fotográfico e somos cépticos sobre tudo o que nos é transmitido pelo ouvido e pela escrita (...) nos dias de hoje, a fotografia preenche uma alta missão política na qual todo o Alemão que possui um aparelho fotográfico deve participar (LIEDTS, 2006, p.80).

Em Junho de 1933, Joseph Goebbels visitou os serviços da Luce (LIEDTS, 2006, p. 131) e criou uma seção fotográfica no departamento “concepção positiva do mundo” (LIEDTS, 2006, p. 121) que se concentrava na informação pela imagem, que devia assegurar a informação política; e a

fotografia de amador, que representava um instrumento de propaganda capital (LIEDTS, 2006, p. 139).

De acordo com Susan Sontag, o ideal fascista procura “mobilizar todos numa espécie de *gesamtkunsterk* nacional: convertendo toda a sociedade num teatro. Este é o modo mais extremo em que a estética se torna numa política de mentira” (BERNSTEIN; BOYERS, 1995, p. 60). Também em Portugal as fotografias, assim como os documentários, eram ferramentas para evidenciar “a maior resistência oferecida a decomposições e influências estranhas e o estado de conservação no mais elevado grau de pureza” (MONSANTO, 1947, s.p.). Concordamos por isso com Jorge Ribalta quando afirma que o “documento fotográfico é um instrumento de persuasão”, e que a “sua factualidade deve confrontar-se com a complexidade psíquica dos processos de percepção” (RIBALTA, 2009, p. 22).

O ARQUIVO FOTOGRÁFICO DO SPN/SNI

Salazar no discurso que proferiu quando da inauguração do SPN (1933) afirmava que “politicamente só existe o que o público sabe que existe” (UM INSTRUMENTO, 1958, p. 16), acrescentando que era “preciso ser verdadeiro”. No Catálogo da Exposição Um Instrumento de Governo, 25 anos de acção (1933-1958), realizada em 1958, em modo de balanço de atividade do SPN/SNI, é referido que o Arquivo Fotográfico tinha sido criado em 1938 e que a sua atividade consistia na “aquisição e arquivo de negativos, provas em papel e diapositivos (a preto-e-branco e a cores) e no seu funcionamento para as edições do Secretariado e para outras entidades, portuguesas e estrangeiras” (UM INSTRUMENTO, 1958, p.49). O Arquivo Fotográfico estava equipado com um ficheiro de “provas dos clichés que possui, e de outros pertencentes a fotógrafos particulares, com cerca de 12.000 fichas” (UM INSTRUMENTO, 1958, p. 49). À data de 1958, o Arquivo possuía 10.000 negativos, sendo o

movimento de provas fornecidas de 117.000, desde 1938. No mesmo espaço de tempo, o Arquivo forneceu 1.256 diapositivos. Finalmente era referido que nos

últimos seis anos, o Arquivo Fotográfico forneceu, também, 406 grandes ampliações fotográficas, e 40 provas de papel, a cores. Junto do Arquivo Fotográfico existem os serviços de fotocópia, que iniciaram o seu funcionamento em 1956. Nesse ano executaram 24 fotocópias; em 1957, 908; e até 20 de Setembro do ano corrente, 2.330; no total de 3.262 fotocópias (UM INSTRUMENTO, 1958, p. 49).

O PROJETO EDITORIAL 15 ANOS DE OBRAS PÚBLICAS

Um grande acervo fotográfico foi usado na Exposição 15 Anos de Obras Públicas 1932-47, expressão maior da propaganda do Estado Novo português no que se refere à sua ação nas Obras Públicas, e realizada em 1948 no Instituto Superior Técnico, em Lisboa, exibindo imagens fotográficas do “poder realizador” (NOTA OFICIOSA, 1938). A Exposição foi organizada pelo Ministério das Obras Públicas, e procurou exibir “com completa clareza visual” (GUIA, 1948), e com o suporte de planos, mapas, maquetes, fotomontagens e fotografias, as obras públicas, nas quais estavam inseridas as ações de restauro dos monumentos nacionais, destacando-se entre outros o restauro do Castelo de São Jorge em Lisboa, com uma fotografia que já tinha sido publicada nos Cadernos do Ressurgimento Nacional, Obras Públicas. Tal como era referido no catálogo, foi com a “reorganização dos serviços da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, em 1929, que a obra de reintegração dos monumentos passa para o Ministério das Obras Públicas e Comunicações” (SILVA, 1948, p. 53) e passou a designar-se Ministério das Obras Públicas. Era destacado que de norte a sul do País estava “bem patente e documentada a obra realizada. Monumentos religiosos, militares ou civis, todos eles foram objecto de cuidadosos trabalhos para a sua reintegração”

(SILVA, 1948, p. 54). Salientava-se que era “longa a série monumentos restaurados, de que se pode ter conhecimento pela publicação de 51 números do Boletim da Direcção Geral, onde se mostra também a natureza dos trabalhos de reintegração feitos em castelos e igrejas (...)” (SILVA, 1948, p. 57). Estas fotografias públicas exibidas nas salas da exposição, “demonstrando a grandiosa obra de salvação dos monumentos nacionais e do zeloso cuidado exercido para acautelar e desenvolver o nosso património artístico e robustecer expressivamente as condições de expansão da cultura” (QUINZE, 1948, p. 50) seriam replicadas através da sua impressão nas diversas publicações editadas no âmbito da exposição.

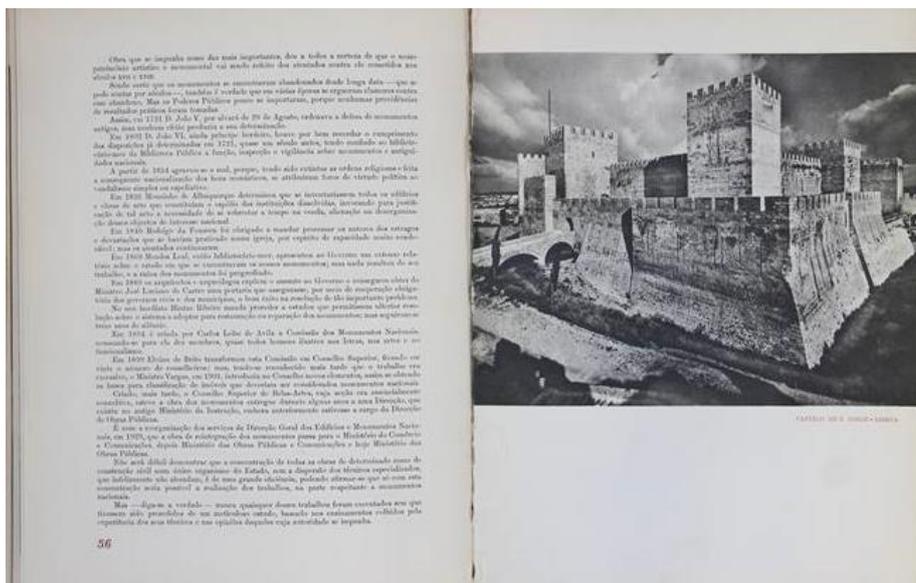


Figura 13: Fotografia do Castelo de São Jorge, Lisboa (QUINZE, 1948, 1 vol.)



Figura 14: Fotografia de António Passaporte com um aspecto da representação da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, no pavilhão dos Edifícios e Monumentos, (QUINZE, 1948, II vol., p. 161)

Uma dessas publicações é o folheto desdobrável Monumentos Nacionais da DGEMN, com uma série de fotografias de obras restauradas (Castelo de São Jorge, Mosteiro de Alcobaça, Ruínas Romanas de Conimbriga, Igreja de S. Pedro de Arganil, Pelourinho de Vila Viçosa) destacando a “obra de paciente, sábia e apaixonada persistência no labor de muitos anos, dispendiosa, mas do mais alto espírito patriótico” que vinha sendo “metodicamente explicada ao público pelos Boletins para que Portugal inteiro avalie imparcialmente da Arte e da Glória do nosso passado histórico, e, por sua vez, **sinta e compreenda o dever do seu orgulho em auxiliar e em defender a conservação deste património, pertencente a todos e cuja dignidade de Ressurgimento pertencente à nossa era**” (MONUMENTOS, 1948).



Figura 15: Folheto desdobrável Monumentos Nacionais (MONUMENTOS, 1948)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As fotografias do poder revelam o poder da fotografia. A Fotografia impressa como instrumento de doutrina, e como imagem para as massas, é uma fonte documental da propaganda da Nação. Através de um conjunto de imagens que processam o desejado reaportuguesamento de Portugal associadas ao patrimônio e ao restauro dos monumentos nacionais, sublinhámos que para além de um valor documental e histórico, deve ser atribuído um valor patrimonial à capacidade mobilizadora e persuasiva da construção da imagética identitária de Portugal. No Estado Novo, através do potencial expressivo da imagem fotográfica e do campo de visualidade significativa da fotografia impressa, foi construída uma MetaImagem de Portugal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *La camera lúcida*. Nota sobre la fotografia. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1990.

_____. *Rhétorique de l'image, Communications*, Paris, n. 4, p.40-51, 1964.

BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda. Madrid: Akal, 2005.

_____. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In: MORENO SOTO, David (org.) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México: Itaca, 2003.

BERNSTEIN, Maxime; BOYERS, Robert. Women, the Arts & the Politics of Culture: An interview with Susan Sontag. In: *Conversations with Susan Sontag*. New York: University Press of Mississippi, 1995.

BEUCLER, André. *Les Moyens d'expression, Arts et Métiers Graphiques*, n.º 62, March, p. 15-36, 1938.

O BOLETIM dos Monumentos Nacionais. In: Boletim da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, Igreja de Leça do Bailio. Lisboa: Ministério das Obras Públicas e Comunicações, DGEMN, n.1, Setembro, p.5-7, 1935.

BRECHT, Bertolt. *Gefesselter Blick*. Stuttgart: Zaugg, 1930, citado por, BAÑUELOS CAPISTRÁN, Jacob – Fotomontaje. Madrid: Manuales Arte Catedra, 2008.

BUCHLOH, Benjamin H. D. De la Faktura a la Factografía. In: BUCHLOH, Benjamin H. D. *Formalismo e Historioidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Trad. Carolina del Olmo. Madrid: Akal, 2004, p. 117-149.

BURCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionário*. Trad. Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona, 2005.

CANOVAS, A. *Transformación de la Fotografía*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1906.

CATORZE ANOS de Política do Espírito – Apontamentos para uma Exposição. Lisboa: Edições SNI, Janeiro de 1948.

CONSTITUIÇÃO Política da República Portuguesa, Decreto nº 22.241, in, Diário do Governo, nº 43, I Série, 22 de Fevereiro de 1933, p 229.

DL nº 33 545, de 23 de Fevereiro de 1944, Diário de Governo, I Série, nº 37, p, 149.

DL nº 23:054, de 23 de Setembro de 1933, Diário de Governo, nº 218, p.1675.

DIÁRIO da República – I Série – A, nº 209, 8 Setembro de 2001, p. 5824-5825.

DOMENACH, Jean-Marie. *A propaganda política*. Trad. Ciro T. de Pádua. Amadora: Bertrand, 1975.

ELLUL, Jacques. *Propagandas. Uma análise estrutural*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Antígona, 2014.

A EXPOSIÇÃO de Paris, Foto Revista p.13, 15, Nov. 1937.

EVANS, David. *Photomontage: a political Weapon*. London: Gordon Fraser, 1986.

FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotografía Pública*. Photography in Print 1919-1939. Madrid: Museo Nacional Reina Sofia, 1999.

FERRO, António. Le Portugal – Discurso da inauguração do Pavilhão de Portugal (10 Junho 1937). In: *Portugal, Exposition Internationale de Paris 1937*. Lisboa: Editorial Ática, 1937 (s.p.)

_____. *A Fachada*, Diário de Notícias, Lisboa, 18 Outubro 1937, p. 1.

_____. *Artes Decorativas*. Lisboa: SNI, 1949.

_____. *Salazar*. Aveiro: Edições do Templo, 1978.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia – para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

FONTCUBIERTA, Joan. *La fotografía será narrativa o no será*. El Mundo (Madrid), suplemento El Cultural, 3 de Junio: 36, 2004.

FOUCAULT, Michel. History of Systems of Thought. In: BOUCHARD, Donald F. (org.) *Language, Counter-Memory, Practice. Selected essays and interviews by Michel Foucault*. Trad. Donald F. Bouchard e Sherry Simon. New York: Cornell University Press, 1977, p.199-204.

FRANZINELLI, Mimmo; MARINO, Emanuele Valerio. *Il Duce proibito. Le Fotografie di Mussolini che gli italiani non hanno mai visto*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2003.

FREUND, Gisele. *La fotografia como documento social*. Trad. Josep Elias. Barcelona: Gustavo Gili, 2001

_____. *La Photographie a l'Exposition, Arts et Métiers Graphiques*, n.º 62, p. 37-41, March, 1988.

GARCIA, M. Jesus. Mário Novais concedeu-nos uma entrevista e dá-nos uma lição de Foto-Montagem, *Objectiva*, ano III, n.º 25, p.8-10, Julho, 1941.

GUIA da Exposição de Obras Públicas (1932-1947). Lisboa, 1948.

HEARTFIELD, John. AIZ-Arbeiter Illustrierte Zeitung, 1931, citado por, BAÑUELOS CAPISTRÁN, Jacob. Fotomontaje. Madrid: Manuales Arte Catedra, 2008.

HERF, Jeffrey. *El Modernismo Reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*. Trad. Eduardo Suárez. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1993.

KRAUSS, Rosalind. *Lo Fotográfico - Por una Teoría de los Desplazamientos*. Trad. Cristina Zelich. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2002.

LARA LÓPEZ, Emilio Luis. *La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología*. Revista de Antropología Experimental, nº5, p.1-28, 2005, texto 10, Universidad de Jáen (España), www.ujaen.es/huesped/rae.

LASSWELL, Harold D. *The Theory of Political Propaganda*, *The American Political Science Review*, Vol. 21, No. 3, p. 627-631, Aug., 1927.

LIEDTS, Gaelle. *Du pouvoir de l'image: la photographie de propagande et de contre-propagande national-socialiste en Allemagne et en France (1933-1945)*. Paris: Université Paris-Sorbonne en cotutelle Ludwig Maximilians Universitat Munchen, 2006.

MANNUCCI, Stefano. *La politicizzazione della fotografia*. In: La Fotografia dell'Istituto Luce. Storia e Critica. Narcissus.me, 2014.

MARTÍN NIETO, Eva. *El valor de la fotografía*. Antropología e imagen, *Gazeta de Antropología*, 21, artículo 04, 2005.

MONSANTO. Lisboa: Edições SNI, 1947.

MONUMENTOS NACIONAIS. Lisboa: Direcção Geral de edifícios e Monumentos Nacionais, Exposição Obras Públicas, 1948.

NOTA Oficiosa, 27 de Março de 1938.

OSÓRIO, Paulo. Vixit, *Portugal 1937*, n.º 6, Novembro-Dezembro, 1937.

PAVILLON du Portugal, Amenagements Interieurs, L'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, n.º9, p.66, Setembro, 1937.

QUINZE anos de Obras Públicas (1932-47). Lisboa: MOP, 1948. I volume.

QUINZE anos de Obras Públicas (1932-47). Lisboa: MOP, 1948. II volume.

RIBALTA, Jorge. Espacios Fotograficos públicos. Exposiciones de propaganda, de PRESSA a The Family of Man, 1928-1955. In: Archivo Universal. *La condición del documento y la utopia fotográfica moderna*. Barcelona: MACBA, 2009, p. 22-37.

RIESS, Curt. *Joseph Goebbels, A biography*. New York: Ballantine Books, 1959.

SALAZAR, Antonio de Oliveira. *Discursos*. Coimbra: Coimbra editora, 1945, vol. II 1935-1937.

_____. *Discursos (1928-1934)*. Coimbra: Coimbra Editora, 1935.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. La fotografia: patrimonio e investigación, Artigrama, n.º 27, 2012.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. *Imagem. Cognição, Semiótica, Semiótica*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SARFATTI, Margherita. *Architettura, arte e simbolo alla mostra del Fascismo*, *Architettura*, 12, p. 1-17, 1933.

SILVA, Henrique Gomes da. Monumentos Nacionais. Orientação Técnica a seguir no seu restauro, [tese apresentada no I Congresso da União Nacional, Sociedade de Geografia, Lisboa, 1934], in, *Boletim da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, Igreja de Leça do Bailio*. Lisboa: Ministério das Obras Públicas e Comunicações, DGEMN, n.1, p.9-20, Setembro, 1935.

SILVA, Henrique Gomes da. Edifícios e Monumentos Nacionais. In: *Quinze anos de obras públicas 1932-1947*, Lisboa, 1948, I volume, Livro de Ouro, Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas, p. 53-57.

STEPANOVA, Varvara. Photomontage. In: PHILLIPS, C. (org.) *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989, p. 234-237.

VALLE GASTAMINZA, Félix del. Dimensión documental de la fotografía. In: VALLE GASTAMINZA, Félix del (org.) *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis, 1999, p.113-132.

UM INSTRUMENTO de Governo 25 anos de acção. 1933-1958. Lisboa: SNI, 1958.

Recebido em 30. 09. 2017

Aceito em 15. 12. 2017