

Documentária (exposição de 1934)

Criador: Serra, Filomena

Relação:

Instituto de História
Contemporânea, Faculdade de
Ciências Sociais e Humanas da
Universidade NOVA de Lisboa /
IN2PAST — Laboratório Associado
para a Investigação e Inovação
em Património, Artes,
Sustentabilidade e Território

Data de

Emissão: 21-01-2025

Etiquetas:

Citação:

Serra, Filomena , “Documentária
(exposição de 1934),” *Connecting
Portuguese History*,



Um aspecto da inauguração da Exposição *Documentária* do Congresso da União Nacional. Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo, PT/TT/EPJS/SF/001-001/0029/0948I, Álbum nº 29 [Letra I – 2ª parte]

Resumo

Descrição

Programada e organizada pela União Nacional (UN), a exposição *Documentária*, de 1934, integrou-se plenamente no quadro das exposições políticas organizadas pelos estados autoritários dos anos 1930. Abrindo as suas portas no Parque Eduardo VII, em Lisboa, na tarde de 26 de Maio, constituiu, tal como o 1º Congresso da UN, realizado na Sociedade de Geografia, um dos momentos altos das comemorações do 28 de Maio, quando o Estado Novo se encontrava em plena institucionalização. A nova Constituição corporativa fora promulgada no ano anterior e Salazar respondera à contestação dos sindicatos e às greves operárias do início desse ano com repressão e censura. A *Documentária* glorificou o “Chefe”, a sua obra financeira e realizações materiais. Exaltou os destinos da nação e construiu uma narrativa e uma visualidade sobre a crise do parlamentarismo liberal republicano. O seu espírito integrou-se naquilo que foi denominado como “estetização da política” (Benjamin (1992 [1936]: 113), “sacralização da política” (Gentile 1996), “religião secular” ou “liturgia política” (Mosse 1999) do fascismo.

Comissários, artistas, arquitectos e membros do partido único (União Nacional) funcionaram como um “autor colectivo” (Carli 2021: 15) e puseram em prática os conhecimentos que tinham da exposição italiana *Mostra della Rivoluzione Fascista* (MRF), realizada em Roma em 1932, bem como de outras exposições europeias. Usaram um modelo expositivo semelhante nos novos métodos visuais e materiais, nas tecnologias e artes gráficas, bem

como na montagem de uma nova fotografia pública impressa de massas (a dos periódicos, revistas e exposições). Possibilitada pelos novos meios de reprodução mecânicos, a fotografia impressa protagonizava então uma nova cultura visual, através da sua visibilidade e circulação, segundo as expectativas das novas massas urbanas (Ortiz-Echagüe 2021).

A *Documentária* foi a primeira exposição nacional que conceptualizou a propaganda para fazer a história do regime. A gramática de persuasão do dispositivo expositivo foi uma novidade que reforçou a ideia de uma possível aliança entre o Estado e a arte. Contudo, não se tratou de um decalque do modelo italiano. Como reconheciam os seus organizadores (União Nacional 1935; *DM*, 25.05.1934), a exposição portuguesa não teve meios financeiros comparáveis, nem as pretensões grandiosas e o espírito radical do modernismo fascista da versão italiana. Mesmo assim, foi inequívoca a filiação ideológica, tal como o desejo de produzir efeitos de clara apreensão por parte do público, despertando emoções de adesão fácil, através do uso de murais com grandes painéis gráficos e de montagens de ampliações de imagens fotográficas. Na altura, considerou-se a escala expositiva algo “colossal” e “formidável” (*DM*, 25.05.1934), devido à monumentalização das imagens e dos objectos, bem como à forma como os artistas modernistas recorreram a estratégias imagéticas inovadoras baseadas na publicidade, marcando presença José Rocha (1907-1982) e o suíço radicado em Portugal Fred Kradolfer (1903-1968), ambos renovadores do grafismo publicitário dos anos seguintes, assim como os pintores Bernardo Marques (1898-1962), Paulo Ferreira (1893-1970), Carlos Botelho (1899-1982) e Almada Negreiros (1893-1970).

Inaugurada pelo Chefe de Estado, pelo Presidente do Conselho e por vários ministros, enquanto na Sociedade de Geografia se reuniam as comissões do Congresso, a exposição dividia-se – tal como a sua congénere italiana – em secções. A *Documentária* subdividia-se em duas componentes principais. A primeira intitulava-se “Antecedentes sociais e políticos do Movimento Nacional de 28 de Maio de 1926”, tendo como presidente José António Marques (1881-?) – um magistrado amigo de Salazar, Presidente da Comissão de Propaganda da União Nacional – e, como vice-presidente, António Ferro (1895-1956), o verdadeiro comissário. A segunda subsecção expunha “A obra realizada pelos Governos da Ditadura Nacional”, a qual foi organizada por Carlos Santos (1844-1973), vogal da secção e presidente da subsecção, engenheiro técnico formado na Alemanha e membro da União Nacional, um homem da confiança do regime, que em breve viria a tornar-se vice-presidente da Comissão Administrativa do Município de Lisboa e presidente do Automóvel Clube de Portugal (Sousa 2016).

A *Documentária* inspirou-se nos métodos discursivos da MRF italiana – uma iconografia, uma estética e uma cultura nacionalistas. Adaptou-os, porém, de forma comedida, através da “decoreção sóbria”, da “harmonia de cores” e do “ambiente calmo e repousante, que forçava mais à meditação consciente do que a um grito de entusiasmo passageiro” (União Nacional 1935: vol.8, vii). Desde logo, a fachada do edifício do Palácio de Exposições de Lisboa, de “estilo joanino”, foi conservada, enquanto na exposição italiana a fachada de estilo neoclássico do Palazzo delle Esposizioni (1883), desenhada pelo arquitecto Pio Piacentini (1846-1928), havia sido considerada inadequada. No caso desta mostra, os arquitectos Adalberto Libera (1903-1963) e Mario de Renzi (1897-1967) haviam coberto a fachada neoclássica por um manto metálico que evocava uma iconografia racionalista e industrial (Schnapp 1992: 63), futurista e monumental (Stone 1993: 218). Sobre a arcada de metal “pompeiana” de 38 metros de comprimento, erguiam-se em letras vermelhas as palavras “MOSTRA DELLA RIVOLUZIONE FASCISTA” e, por cima, quatro *fasci* metálicos negros de 25 metros de altura.

O espaço interior da *Documentária* organizou-se, tal como o da *Mostra*, segundo um itinerário pré-definido. Acedendo pela esquerda, o visitante encontrava o primeiro ciclo da exposição, que cobria o período de Outubro de 1910 a Maio de 1926, constituído por uma falsa parede, onde grandes *placards* de mais de dois metros de altura e vários de largura estavam preenchidos por fotografias – murais fotográficos – que António Ferro e a equipa de artistas organizaram. Deixando de lado a técnica da fotomontagem utilizada na *Mostra* italiana, Ferro optou por montagens simples de fotografias ampliadas, individualizadas e recontextualizadas, organizando-as em séries cronológicas. Eram “mais de duzentas ampliações fotográficas de acontecimentos tumultuosos” ocorridos no país desde 5 de Outubro de 1910, reproduzidas das foto-reportagens da revista *Ilustração Portuguesa* (1903-1993), a edição semanal d’*O Século*.

Ferro tinha sido repórter daquele jornal diário e director da referida revista entre Outubro de 1921 e Maio de 1922. Mostrando domínio do arquivo fotográfico daquele jornal, e juntamente com os pintores e artistas gráficos atrás mencionados, o vice-presidente da exposição montou textos e imagens seleccionados, fotografias de Joshua Benoliel (1873-1932) – pioneiro da foto-reportagem em Portugal –, mas também *clichés* de António Novais (1855-1940), Octávio Bobone (1894-1959) e outros, como Anselmo Franco (1879-1965), que haviam feito a reportagem fotográfica do funeral do presidente Sidónio Pais (1872-1918). A exposição incluía ainda fotografias de Arnaldo Garcês (1885-1964) e Denis Salgado (1895-1963) alusivas à “noite sangrenta”, bem como aos funerais de Machado dos Santos (1875-1921) e

António Granjo (1881-1921) (cf. Serra e Parreira 2017).

Os murais eram encimados por grandes ampliações de retratos dessas figuras – ali promovidas a heróis do Estado Novo –, personalidades assassinadas durante a I República ou que haviam sido vítimas de atentados, como Ferreira do Amaral (1843-1923) e António José de Almeida (1866-1929) (*O Século*, 27.05.1934). Fazia-se, assim, um contraponto entre o “caos” da República e a “ordem” do presente: um passado de violência contra o clero, de assaltos, greves, prisões, destruições de jornais, incêndios e atentados bombistas. Sublinhadas as imagens por legendas e comentários, o documental fotográfico fazia “reviver” essa violência. As imagens construía um testemunho cenográfico de uma “revisão da história” que era verdadeira só até certo ponto, pois a recontextualização dos factos políticos era encenada, estetizada e “ficcionalizada” por uma perspectiva única. Vários jornais, como *A Voz*, o *Diário da Manhã* (órgão de informação da União Nacional), o *Diário de Lisboa*, o *Diário de Notícias*, o *Novidades* e *O Século*, permitem hoje reconstituir essa forma de apresentação e as técnicas gráficas desenvolvidas.

Outro ciclo – o da “ordem” e do “ressurgimento” – iniciava-se em 28 de Maio de 1926. Antes do Salão Central, a sala de honra da exposição exibia um grande quadro alegórico que aludia à marcha do General Gomes da Costa sobre Lisboa. Nas restantes salas, decoradas com plantas ornamentais, utilizaram-se estruturas de construção em madeira, painéis com grandes letras, diagramas, estatísticas, legendas, elementos gráficos e tipográficos de formas simples e repetitivas, a par de *slogans* e de vários símbolos. Contudo, “a apoteose visual”, cuidadosamente elaborada, encontrava-se no Salão Central. A decoração “moderna” suprimira ângulos e reentrâncias da arquitectura original do edifício. Ao fundo, uma enorme bandeira nacional, com onze metros de comprimento por oito de largura – a maior que até então se tinha confeccionado –, dava ao imponente conjunto a nota vibrante das cores verde e vermelha. As paredes, camufladas num tom de cinzento, eram decoradas com os escudos de todos os distritos do país, assim como com painéis alegóricos ao Exército, à Marinha, à Instrução, às Colónias, à Agricultura e às Obras Públicas, mostrando em recorte modernista a reconstrução realizada (*DM*, 25.05.1934). Havia mostruários “claros que não fatigavam o visitante”, de modo que todos pudessem compreender “os dados numéricos necessários” e, no tecto, “uma engenhosa disposição de rectângulos de pano branco” filtrava “uma luz de belo efeito” (*O Século*, 27.05.1934). A sala transformava-se, assim, num espaço sacralizado, que introduzia o visitante na mitificação do regime e da sua política. Impondo-se no centro da sala, estava o “monumento” à obra financeira de Salazar. Era

uma construção escultórica em madeira de contraplacado – lembrando um padrão e até o *Sacrarium dei Martiri* da exposição italiana –, valorizada por uma luz indirecta e pela teatralização das duas grandes iniciais da União Nacional. Na base do plinto, figuravam os diagramas das reformas do Estado Novo, com gráficos numéricos que comparavam o antes e o depois da gestão de Salazar. Daqui os gráficos “irradiavam por toda a sala, incluindo a galeria do andar superior” (União Nacional 1935: vol.8, viii-ix).

A *Documentária* não podia comparar-se, porém, à grandeza das vinte e três salas monumentais da *Mostra*. Esta fora projectada em 1928 pelo político Dino Alfieri (1886-1966), que era então presidente do Instituto de Cultura Nacional Fascista, e pelo jornalista Luigi Freddi (1895-1977). Inaugurada com grande pompa em 28.10.1932, para a celebração do décimo aniversário da Marcha sobre Roma, a MRF tinha como objetivo reconstituir os momentos decisivos da afirmação do fascismo, oferecendo um quadro das realizações do regime: a luta pelo intervencionismo, a guerra, a fundação dos *fasci* de combate, Fiúme, os anos de 1920 até 1922 e a marcha sobre Roma. O rés-do-chão incluía a sala de honra, a galeria dos *fasci*, a “Sala documentária do Duce” e, por fim, a “Sala dos Mártires da Revolução”, o espaço fulcral, mais espectacular e teatralizado da exposição, que homenageava os soldados e membros do partido fascista mortos pela causa. De formato circular, lembrava alguns mausoléus romanos. No centro da sala, via-se o *Sacrarium*, da autoria do já mencionado arquitecto Adalberto Libera e do cenógrafo futurista Antonio Valente (1894-1975). Sobre um pedestal vermelho de sete metros de diâmetro, uma coluna terminava numa cruz metálica rebitada, que lembrava uma espada, onde se inscrevia a frase “PER LA PATRIA IMMORTALE!”. Através de uma instalação sonora, ecoavam vozes gravadas que cantavam a letra do hino fascista “Giovinezza”. Depois, subindo às salas do primeiro andar, podiam observar-se as realizações do regime de Mussolini no domínio do trabalho, da agricultura, dos transportes, da indústria e do comércio. Havia também autógrafos do Duce e livros sobre o fascismo. Criou-se um ambiente heróico, em que o espectador mergulhava hipnotizado. A decoração estruturava-se dinamicamente numa fusão de relíquias históricas, montagem de documentos, objectos tridimensionais, recortes de imprensa, gráficos e sequências cinematográficas de fotografias.

Tendo por base o *slogan* de Mussolini – “*la modernità dinamica e rivoluzionaria del fascismo*” –, a ideia era mostrar uma arte construtiva, representativa e intérprete de uma nova época. Para tanto, Dino Alfieri, que viria depois a ser Secretário para a Imprensa e Propaganda, foi buscar um conjunto de historiadores e dos melhores arquitectos, pintores e escultores da época, provenientes de vários movimentos artísticos, como os arquitectos

racionalistas Giuseppe Terragni (1904-1943) e Giuseppe Pagano (1896-1945), os futuristas Mario Sironi (1885-1961), Gerardo Dottori (1884-1977), Enrico Prampolini (1894-1956) ou Achille Funi (1890-1972), entre outros.

Os modelos seguidos pela *Mostra* foram os das exposições soviéticas e alemãs da época, designadamente os conceitos inovadores de “faktografia” e de “recepção colectiva simultânea” (Buchloh 1984: 109), que produziam cenários simultaneamente fantásticos e credíveis, impressionando assim os visitantes. Foi o caso do gigantesco foto-fresco de El Lissitzky e Sergei Senkin no pavilhão soviético da exposição *Prensa* (em Colónia, 1928) (Pohlman 1999: 58-59) ou o ambiente óptico do pavilhão russo da exposição *Film und Foto (FiFo)* (em Estugarda, 1929). Porém, essas técnicas que para El Lissitzky, “tinham sido ferramentas de instrução, de educação política, e de consciência revolucionária, rapidamente se transformaram em instrumentos de obediência e de conformidade silenciosa” das propagandas totalitárias nazi e estalinista (Buchloh 1984: 109).

Assimiladas pelas exposições nazis para a propaganda do culto do Führer, as práticas de El Lissitzky reaparecem na exposição italiana, numa contraditória mescla de formas estéticas modernistas e conteúdos politicamente reacionários (Pohlmann 1999, 59). A MRF esforçou-se por mostrar uma “plástica mural” (Stone 1993: 216-218), com capacidades propagandísticas de interacção multimédia e de dinamismo óptico, entre fotomontagens, tipografia, publicidade, ilustrações, jogos ópticos, dioramas, iluminação e efeitos sonoros. Os artistas italianos usaram paredes, chão e tectos. Combinaram materiais nacionais díspares, como madeira, vidro, aço e mármore, aos quais juntaram fotomontagens de grande formato, jornais, cartazes e outros documentos, construindo um ambiente futurístico-construtivista aparatosamente monumental. Na célebre e espectacular “Sala O” de Giuseppe Terragni, que documentou a “marcha triunfal do fascismo”, integrou-se a fotomontagem na arquitectura, vendo-se frases de apologia a Mussolini e ao fascismo: uma enorme fotografia com uma multidão era justaposta a uma imagem em contra-picado de duas grandes turbinas, símbolos da força da participação colectiva, acentuada pelos braços levantados e as mãos estendidas, numa iconografia possivelmente inspirada no famoso cartaz soviético da autoria de Gustave Klucis (1895-1938). Ao lado, um texto ampliado de Mussolini, de 1922, quando fixou a data para a Marcha sobre Roma e lançou a palavra de ordem “Adunate!” (Juntem-se!).

Porém, o que unificava todo o perímetro da exposição era a figura de Mussolini, através de *Il Popolo d'Italia* (1914-1943), o jornal por si fundado. Deste jornal foi extraída não só a cronologia da exposição, mas também uma

narrativa constituída por frases dos seus editoriais, reproduzidas em todas as salas, que serviam simultaneamente como comentário e como documento histórico, alegórico, estético e retórico (Giannone 2009: 10). A MRF esteve aberta durante dois anos, recebendo cerca de quatro milhões de visitantes. Devido ao sucesso, foram organizadas posteriores edições, em 1937 e 1942, mas reformuladas em moldes mais convencionais (Salvatori 2003).

Em conclusão, ambas as exposições foram pensadas segundo regras, não exclusivamente técnicas, mas tendo por detrás um enunciado expositivo de pressupostos e subentendidos destinados a controlar gestos, comportamentos e discursos. Em ambas se mobilizaram os artistas, arquitectos e membros do regime, e se encenaram as relações entre o lugar da exposição e os objectos artísticos, de modo a fazer mergulhar o espectador numa recepção colectiva disciplinada pelo espectáculo visual. Ambas procuraram dar a ver uma determinada “visão da história”.

A *Documentária* foi o primeiro passo da propaganda cultural de contenção de massas na qual António Ferro, à frente do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), mostrou as suas capacidades de mobilização e de poder sobre os artistas ao serviço da sua “política do espírito”, bem como o controlo sobre a informação jornalística. A exposição constituiu, ainda, um balão de ensaio original para o modelo propagandístico de utilização de técnicas murais, da fotografia e das artes gráficas, já experimentadas na publicidade, para futuras exposições do Estado Novo. Essa mudança de paradigma revela uma mudança nas relações da obra e dos artistas com o público, e ainda dos meios de visibilidade e circulação, segundo as exigências de uma arte ao serviço do Estado. Enquanto a *Mostra* foi plena e formalmente “vanguardista”, os organizadores da *Documentária* reinterpretaram os elementos visuais nos termos específicos do salazarismo: um equilíbrio estético graficamente moderno, conservador nos seus pressupostos, sedutor para as massas, mais para as convencer e criar a organização do consenso sobre o regime e a obra do ditador do que para as mobilizar.

Referências

Jornais e revistas

A Voz, *Diário da Manhã* (DM), *Diário de Lisboa* (DL), *Diário de Notícias* (DN), *Ilustração Portuguesa* (IP), *Novidades*, *O Século*.

Monografias e artigos

Alfieri, Dino & Luigi Freddi (1933). *Mostra della Rivoluzione Fascista. Guida Storica*. Bergamo: Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

Benjamim, Walter (1992 [1936]). "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica". In *Sobre Arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água.

Buhchloh, Benjamin (1984). "From faktura to factography". *October* 30, pp. 82-119.

Carli, Maddalena (2020). *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*. Roma: Carocci.

Ortiz-Echagüe, Javier (2021). "Uma pátria de papel: a fotografia, a história e os media impressos no Estado Novo Português". In Filomena Serra (org.), *Fotografia impressa e propaganda em Portugal no Estado Novo. Printed Photography and Propaganda in the Portuguese Estado Novo*. Gijón: Editorial Muga, pp. 41-43.

Fore, Devin (2006). "Introduction. (Special Issue Soviet Factography)". *October* 118, pp. 3-10.

Gentile, Emilio (1996). *The sacralization of politics in Fascist Italy*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Giannone, Fabrizio (2009). *Ricostruzione Virtuale della Mostra della Rivoluzione Fascista (Roma, 1932)*. Bologna: Dottorato di Ricerca Storia e Informatica.

Gori, Gori, Annarita, "Celebrate Nation, Commemorate History, Embody the Estado Novo: The Exhibition of the Portuguese World (1940)", *Cultural and Social History*, (15) 5, pp. 699-722.

Mosse, Georges. L., Emily Braun & Ruth Ben-Ghiat (1999). *A estética do fascismo*, Lisboa: João Sá da Costa.

Pohlmann, Ulrich (1999). "El Lissitzky exhibition designs: The influence of his work in Germany, Italy, and the United States, 1923-1943". In Tupitsyn, Margarita (org.). *El Lissitzky beyond the abstract cabinet*. Barcelona e Lisboa: MACBA e Museu de Arte Contemporânea de Serralves.

Salvatori, Paola (2003). "La seconda Mostra della Rivoluzione Fascista". *Clio, Rivista Trimestrale di Studi Storici*, Ano XXXIX, 3, pp. 439-459.

Schnapp, Jeffrey T. (1992). 'Fascism's Museum in Motion'. *Journal of Architectural Education* (45), 2, pp. 87-97.

Serra, Filomena & João Manuel Parreira (2017). "Usos e funções da fotografia impressa na Exposição Documentária do I Congresso da União Nacional (1934)". *Comunicação Pública* (12), 23, pp. 1-50.

Stone, Marla (1993). "The exhibition of the fascist revolution". *Journal of Contemporary History* 28 (2) Abril, pp. 215-243.

União Nacional (1935). *I Congresso da União Nacional. Discursos, teses e comunicações*. Vol. 8, Lisboa: Edição da União Nacional.