

2019

**MARIA
SANTOS BERNARDINO**

**O CARTAZ CULTURAL EM PORTUGAL
(1933-1960)**

CASOS DE ESTUDO: TEATRO, BAILADO E CINEMA

2019

**MARIA
SANTOS BERNARDINO**

**O CARTAZ CULTURAL EM PORTUGAL
(1933-1960)**

CASOS DE ESTUDO: TEATRO, BAILADO E CINEMA

Projeto apresentado ao IADE – Universidade Europeia, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Publicidade realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Helena Souto e sob a segunda orientação da Professora Doutora Joana Ramalho, ambas docentes do IADE - Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, figuras basilares na minha vida, pelo constante incentivo e apoio nos momentos certos, que marcaram esta longa caminhada acadêmica. Por me fazerem ver que a vida deve ser sempre aproveitada em todo o seu esplendor e por serem um exemplo a seguir todos os dias.

Aos meus avós, e principalmente à minha avó, por toda a paciência e pelas palavras sábias que me deram motivação.

Ao meu irmão que partilhou comigo alguns dos momentos mais marcantes da minha vida e me fez ver que o percurso acadêmico é uma tarefa árdua, por vezes penosa, mas extremamente gratificante.

Ao João que me ajudou a nunca desistir e a ser persistente, que foi o meu fiel companheiro e partilhou comigo momentos memoráveis e insubstituíveis.

AGRADECIMENTOS

Começo por deixar uma palavra de agradecimento à Professora Doutora Maria Helena Souto, não só pela disponibilidade e apoio científico nos períodos de maior fragilidade e dificuldade que um trabalho como o presente exige, mas principalmente por toda a confiança que em mim depositou. Apesar de todas os imprevistos e embargos que foram surgindo, quer do ponto de vista profissional, quer pessoal, estes foram constantemente acompanhados por palavras de encorajamento e convicção.

À Professora Doutora Joana Ramalho pelo acompanhamento e segunda orientação da presente investigação.

À Cinemateca e a todos aqueles envolvidos no processo de recolha de informação que tornaram possível o presente estudo, disponibilizando os objetos cartazísticos do cinema que compreendem o período analisado.

À Dra. Ana Patrão pela amabilidade e incansável disponibilidade e ao Dr. José Carlos Alvarez, ambos do Museu Nacional do Teatro, por me terem facultado o contacto direto com os cartazes que possuem do intervalo em questão.

Ao PP que foi o meu mais fiel amigo ao longo destes anos de vida académica e que me fez constantemente investir

na minha valorização profissional, mas também pessoal. Obrigada por seres o meu suporte nas horas de maior fragilidade e desalento.

À Raquel e ao Miguel, ao Pedro, à Ana, ao Miguel, por compreenderem a minha ausência em momentos importantes e por me terem dado o suporte emocional que precisava ao longo deste período.

À Sara, pela inegável e incansável amizade, um enorme obrigada.

À Maria, companheira de todas as horas, obrigada pelo apoio e pela partilha de todos os momentos.

À Inês, ao Diogo e ao Lourenço que me acompanharam ao longo destes dois anos de mestrado e por me fazerem sentir o verdadeiro sentido da palavra companheirismo. Não podia deixar de agradecer particularmente à Inês, por todo o apoio incondicional prestado ao longo desta árdua caminhada.

A todos, que de forma direta ou indireta me foram acompanhando na realização deste trabalho e, conseqüentemente me tenham suportado nas horas de maior ansiedade e fragilidade, um sincero muito obrigado.

PALAVRAS-CHAVE

Design Gráfico Português
Publicidade Portuguesa
Cartaz Cultural Português
Artes Performativas e Cinema
Identificação Autoral

RESUMO

A investigação focou-se no mapeamento e análise da evolução do cartaz cultural, especificamente aqueles que foram produzidos no intervalo temporal compreendido entre os anos de 1933 a 1960, para os espectáculos de teatro e de bailado, contemplando também os cartazes para os filmes portugueses realizados no mesmo período.

A falta de catalogação deste tipo de objetos durante aquele período, justificou a necessidade de fazer a pesquisa e o levantamento dos exemplares existentes em diversos arquivos, bibliotecas e museus.

As balizas temporais estabelecidas decorrem entre 1933 – ano em que se assinala a Constituição do Estado Novo e a criação do Secretariado de Propaganda Nacional – e 1960, o ano em que Portugal entrou para a EFTA, estabelecendo mudanças no tecido económico português, forçadas pelo novo contexto internacional do Pós-2.^a Guerra Mundial.

Tendo como base a observação e análise dos exemplares carreados, em seguida procedeu-se ao levantamento e identificação autoral dos criadores/designers envolvidos na conceção dos cartazes, bem como à análise das características formais dos mesmos, registando as alterações detetadas ao longo do período em estudo.

KEYWORDS

Portuguese Graphic Design
Portuguese Advertising
Portuguese Cultural Poster
Performative Arts and Cinema
Authorship Identification

ABSTRACT

The research focuses on the mapping and analysis of the cultural poster evolution through time, especially the ones that were created during the period 1933-1960 for theater and ballet shows, also taking into consideration portuguese movie posters created at the same time.

Since there was a lack of data listing of this kind of objects over the given period, it was necessary to research samples available at different public files, libraries and museums.

The period was set between 1933 – the year of the “Constituição do Estado Novo” and the creation of “Secretariado de Propaganda Nacional” – and 1960, the year that Portugal joined EFTA, resulting in changes in the Portuguese economic context forced by the new post World War II scenario.

The observation and analysis of the samples mentioned above were set as the starting point of this research, followed by the identification of the authors - designers/ producers – involved in the creative process of the cultural posters, as well as the analysis of formal features, taking note of the changes noticed throughout the period that has been studied.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Trilogia conceptual de Francisco Providência	37
Figura 2. 1ª edição revista 57 (maio de 1957)	52
Figura 3. <i>Francis & Ruth</i>	76
Figura 4. Bailados Portugueses I	77
Figura 5. Bailados Portugueses II	78
Figura 6. A canção de Lisboa I	82
Figura 7. A canção de Lisboa II	82
Figura 8. As pupilas do sr. Reitor	84
Figura 9. A aldeia da roupa branca	85
Figura 10. Varanda dos rouxinóis	86
Figura 11. Porto de abrigo I	87
Figura 12. Porto de abrigo II	87
Figura 13. O pai tirano	88
Figura 14. O pátio das cantigas	89
Figura 15. Lobos da serra	90
Figura 16. Aniki-Bóbó I	91
Figura 17. Aniki-Bóbó II	92
Figura 18. Fátima, terra de fê	93
Figura 19. O Costa do castelo	94
Figura 20. Amor de perdição	95
Figura 21. A menina da rádio I	96
Figura 22. José do telhado	97
Figura 23. Um homem do Ribatejo	98
Figura 24. É perigoso debruçar-se	99
Figura 25. Bola ao centro	99
Figura 26. O leão da Estrela I	100
Figura 27. O leão da Estrela II	101
Figura 28. As capas negras	102
Figura 29. Fado – A história de uma cantadeira	103
Figura 30. Serra brava I	104
Figura 31. Serra brava II	104
Figura 32. A menina da rádio II	105
Figura 33. Ribatejo	106
Figura 34. Sol e touros	107

Figura 35. Cantiga da rua	108
Figura 36. Vendaval maravilhoso	109
Figura 37. Os três da vida airada	110
Figura 38. A garça e a serpente	111
Figura 39. Duas causas	112
Figura 40. Saltimbancos	113
Figura 41. Chaimite	114
Figura 42. Rosa de Alfama	115
Figura 43. O comissário de polícia	116
Figura 44. Quando o mar galgou a terra	117
Figura 45. Vidas sem rumo	118
Figura 46. Perdeu-se um marido	119
Figura 47. Dois dias no paraíso	120
Figura 48. A costureirinha da sé	121
Figura 49. O Tarzan do 5.º esquerdo	122
Figura 50. A luz vem do alto	123
Figura 51. O cantor e a bailarina	123
Figura 52. Companhia Joaquim de Oliveira	127
Figura 53. Cartaz de Lisboa	128
Figura 54. Ó Ana! Agora vai	129
Figura 55. Pega-lhe ao colo	130
Figura 56. Vem aí o Teatro do Povo I	131
Figura 57. Vem aí o Teatro do Povo II	132

GLOSSÁRIO DE SIGLAS E ACRÓNIMOS

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

CEEA – Comunidade Europeia da Energia Atómica

CI – Clube Imagem

EFTA – *European Fair Trade Association*

ESBAL – Escola Superior de Belas Artes de Lisboa

IAC – Instituto de Alta Cultura

IADE – Instituto de Arte, Decoração e Design

JEN – Junta de Educação Nacional

MNTD – Museu Nacional do Teatro e da Dança

OECE – Organização para a Cooperação Económica Europeia

PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado

PVDE – Polícia de Vigilância e Defesa do Estado

SNI – Secretariado Nacional de Informação

SPAC – Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional

ÍNDICE	
DEDICATÓRIA	5
AGRADECIMENTOS	7
RESUMO	9
ABSTRACT	11
ÍNDICE DE FIGURAS	13
GLOSSÁRIO DE SIGLAS E ACRÓNIMOS	15
INTRODUÇÃO	19
ESTADO DA ARTE	20
Uma breve retrospectiva do design português	21
Ensaios teóricos sobre o cartaz cultural português	25
Artes performativas e cinema	28
DEFINIÇÃO DO OBJETO	31
CONCEITOS	33
METODOLOGIA	35
CAPÍTULO I - O ESTADO NOVO E AS POLÍTICAS CULTURAIS	
1.1 António de Oliveira Salazar e o Estado Novo	41
1.1.1 Contextualização histórica	41
1.2 Políticas culturais	46
1.2.1 Movimentos culturais em Portugal	46
1.2.2 António Ferro e a “política de espírito”	53
1.2.3 A censura	56
1.2.4 Principais instituições culturais	58
1.2.5 As políticas de ensino	62
CAPÍTULO II - DO CARTAZ CULTURAL EM PORTUGAL (1933-1960)	
2.1 Recolha, organização e definição do modelo matriz de análise	69
2.2 Seleção final	71
2.3 Contributos para a análise dos cartazes das artes performativas e do cinema em Portugal	72
2.3.1 O cartaz cultural e o bailado	75
2.3.2 O cartaz cultural e o cinema	80
2.3.3 O cartaz cultural e o teatro	125
CAPÍTULO III - CONCLUSÕES	
3.1 Reflexões, contributos e condicionantes	135
3.2 Considerações finais	138
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS	139
ANEXOS	145

INTRODUÇÃO

A presente investigação tem como finalidade estudar a evolução do objeto cartazístico desenvolvido para as artes performativas – teatro, teatro de revista e bailado – e para o cinema, no período entre 1933 e 1960. Este estudo visa acrescentar valor às demais publicações elaboradas na área do cartaz cultural, procurando, assim, fazer uma análise mais aprofundada dos exemplares desenvolvidos para o teatro e o cinema.

Em termos estruturais, a investigação encontra-se dividida em quatro capítulos: introdução, Estado Novo e as políticas culturais, do cartaz cultural em Portugal e conclusões.

Numa primeira fase, efetua-se uma contextualização das obras mais relevantes para o estudo, dividindo-as em três grandes grupos: o design português, o cartaz cultural e artes performativas e cinema. De seguida, e ainda no capítulo dedicado à introdução, é definido o objeto de estudo, são delimitados os conceitos principais abordados e é traçada a metodologia a utilizar ao longo da investigação.

No segundo capítulo, dedicado à contextualização da histórica, é exposta de forma sucinta a situação sócio-económica e cultural portuguesa para o período selecionado, procurando ainda tocar pontos fulcrais para a investigação – as políticas culturais impostas pelo Estado Novo, os movimentos culturais mais proeminentes, a “política de espírito”, a censura, as principais instituições culturais e as políticas de ensino.

Depois, no capítulo dedicado à análise, situamos as artes performativas e cinematográficas no contexto português, falando dos autores mais influentes e de quais as restrições que lhes eram impostas. Aqui pretendemos perceber qual o panorama artístico nacional, quer do ponto de vista criativo, quer do ponto de vista impositivo. A par da contextualização histórica, é feita a análise dos exemplares previamente selecionados para o efeito, recorrendo a parâmetros estéticos definidos no modelo matriz. O que pretendemos é fazer um estudo da cor, tipografia e autoria, relacionando estes três campos com a teoria da trilogia de Francisco Providência.

Por último, pretendemos verificar se existiu ou não uma evolução e quais os pontos que o demonstram, assim como quais foram os artistas mais influentes do período de estudo.

ESTADO DA ARTE

O cartaz cultural é ainda um território a necessitar de um mapeamento aprofundado, pelo que é pertinente um estudo que avance nesse mapeamento, com a devida catalogação de exemplares significativos produzidos no período em estudo.

Tendo como ponto de partida o desenvolvimento histórico do design em Portugal para descrever os cartazes culturais no arco temporal em análise, observam-se um conjunto de temas relacionados com a prática projetual, mas também uma série de acontecimentos que são externos à própria disciplina. A história do design é uma disciplina que, em Portugal, ainda requer estudos aprofundados sobre diversos aspetos quer da história, quer da teoria do design por parte dos investigadores que a esta área científica se dedicam.

Numa primeira fase, registam-se orientações de carácter epistemológico. De seguida, contextualiza-se a necessidade desta investigação pelos fatores acima referidos. Numa terceira fase, é feita alusão aos estudos desenvolvidos com a temática das artes performativas. Por fim, analisam-se estudos com o mesmo objeto de estudo: o cartaz cultural.

Uma breve abordagem à história do design português requer, *a priori*, uma pesquisa e análise de trabalhos desenvolvidos sobre a temática exposta, abordando, neste caso, os objetos cartazísticos. O estudo do estado da arte procurou, com base nos exemplos recolhidos com maior grau de pertinência para a presente investigação, perceber quais os fatores e condições que levaram à constituição da disciplina, de modo a serem retiradas guias de orientação para o estudo do cartaz cultural português.

De modo a fazer uma análise mais aprofundada, surgiu a necessidade de fazer uma revisão da literatura por quatro temáticas: **design português, cartaz cultural e artes performativas e cinema**. Para que houvesse uma estrutura lógica no presente capítulo, foi feita uma organização cronológica de cada temática, começando pelas principais obras de referência em cada uma das temáticas abordadas.

Uma breve retrospectiva do design português

Pedro Quintela, investigador do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, a propósito da publicação em 2015 dos oito volumes dedicados ao *Design Português* (coord. de José Bártolo), escreveu sobre “a posição secundária a que foi votada a análise histórica do desenvolvimento do design em Portugal até à década de 1990 – se excetuarmos as incursões de historiadores como José-Augusto França ou Manuel Rio-Carvalho em áreas relacionadas com o design (como as artes decorativas, o desenho e a caricatura) –, quando surgem os contributos pioneiros de Maria Helena Souto (1991)⁽¹⁾ e Rui Afonso Santos (1995a)⁽²⁾” (Quintela, 2015).

Na sequência destes estudos fundadores e entre os vários consultados para a elaboração da presente dissertação, foram tidos em consideração como mais relevantes, o de Margarida Fragoso (2012) *Design Gráfico em Portugal – Formas e Expressões da Cultura Visual do Século XX*, por ser uma investigação mais abrangente sobre a temática da história do design português, o de Vitor Manaças (2005) *Percursos do Design em Portugal*, por expôr no primeiro volume, qual a função do design e o papel do designer na sociedade portuguesa e, por último, também de Pedro Quintela (2014), *Processos de “patrimonialização” do design em Portugal: algumas reflexões*, por contextualizar o surgimento e a institucionalização do design em Portugal, fazendo ainda referência a outros livros e artigos pertinentes para o estudo. A par destas três obras, merecem ainda destaque a publicação da Fundação Calouste Gulbenkian (2001) *Daciano da Costa Designer* (coord. João Paulo Martins), e a dissertação de mestrado de Alcina Pato (2012) *A Problemática do Design em Portugal – Responsabilidade Cultural e Social do Designer*, na qual são aprofundadas questões ligadas ao surgimento da profissão e quais os fatores que estiveram na sua origem.

O autor faz alusão à crescente importância atribuída ao design, abordando questões relacionadas com a autoria e com a dimensão histórica e cultural da disciplina. Porém, constata que esta crescente preocupação e valorização da disciplina só foi possível, numa escala mais ampla, no pós-25 de abril, defendendo que “embora seja possível identificar antecedentes do design em Portugal no contexto das grandes exposições oitocentistas e dos anos 1920-30, na Arte Nova e nas artes decorativas, na caricatura e ilustração, nas artes gráficas e mesmo nalgumas expressões das vanguardas artísticas da primeira metade do século XX” (Quintela, 2014, p. 7), só a partir da década de 50 é que surge na sociedade portuguesa “uma consciência mais clara do papel do design e do designer na sociedade, generalizada a um leque alargado de setores: as indústrias, os projetistas, as instituições” (Souto, 1992, p. 26).

1. SOUTO, Maria Helena (1991), “«Design» em Portugal 1980-1990 – Dispersão Pluralista”. In FRANÇA, José-Augusto (Programação e Introd.). *Portugal Moderno. Artes e Letras*. Lisboa: Pomo, p. 99-117

2. SANTOS, Rui Afonso (1995a). “O design e decoração em Portugal, 1900-1994”. In PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa, Vol. III – Do barroco à contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 437-505

A questão da institucionalização do design, que compreende as instituições culturais como museus, galerias e bienais de arte, “constituem territórios privilegiados para interpretar os processos de “patrimonialização”, permitindo uma análise dos contextos em que emergem, e do modo como se formam e desenvolvem certas narrativas sobre valor histórico-patrimonial e artístico de determinados designers e/ou objetos de design” (Quintela, 2014, p. 6).

Merece ainda destaque a abordagem de Quintela ao ensino do design, debruçando-se sobre a tipologia que existia a nível curricular que se foi desenvolvendo e aprofundando, dando lugar às primeiras licenciaturas somente em 1975, na ESBAL e ESBAP (Souto, 1991; Almeida, 2009; Gomes, 2003).

Quintela menciona a lenta e gradual institucionalização do design, que foi sofrendo alguns impasses, principalmente durante o regime do Estado Novo, o que levou a que houvesse um atraso em relação aos demais países europeus.

Rui Afonso Santos (1995a), cujo artigo referido tem principal enfoque no design e decoração, é considerado um autor de referência no estudo da história da disciplina em Portugal.

Existe ainda a publicação da autoria de Theresa Lobo, realizada no decurso do mestrado em História da Arte (2000) *O cartaz português (1900-1970)*.

Nesta resenha em torno dos estudos no âmbito da história do design em Portugal, é também marco qualitativo o catálogo *Daciano da Costa Designer*, publicado pela Fundação Gulbenkian em 2001, sob coordenação de João Paulo Martins.

Vitor Manaças, na sua tese de doutoramento, assume uma abordagem díspar, onde opta por fazer uma cronologia comparativa entre a situação vivida em Portugal e no estrangeiro. Do ponto de vista estrutural, há um maior enfoque nas questões ligadas ao design industrial, à arquitetura e ao ensino.

O autor expõe de forma extensiva a questão da evolução e da história do design português, fazendo uma contextualização pormenorizada das origens do design, direcionando depois o estudo para o caso português. É reforçada a importância do papel do design e da evolução do mesmo ao longo do tempo e nos diversos movimentos, pautando o seu estudo com apontamentos dos acontecimentos mais marcantes de cada ano.

A existência de uma narrativa cronológica rica permite ainda perceber que “a história do design moderno [se] construiu em paralelo com o desenvolvimento industrial, razão pela qual o seu percurso tem mais significado nos países em que a revolução industrial teve maior incremento” (Manaças, 2005, p. 247).

É feito um estudo aprofundado de questões ligadas à evolução do design durante o período do Estado Novo, analisando quais as condicionantes que eram impostas aos artistas e qual o papel que António Ferro desempenhou durante o período em que dirigiu o SPN/SNI. Vitor Manaças destaca a figura de António Ferro, recorrendo a depoimentos de outros autores para consolidar a sua opinião, nos quais se afirma “[António Ferro] foi o homem de que Salazar necessitava para configurar uma imagem de renovação cultural que o regime carecia, sem alheamento dos valores tidos como tradicionais da cultura portuguesa” (Reis, 1999, p. 212).

Manaças menciona alguns dos acontecimentos mais marcantes nos quais António Ferro esteve envolvido, destacando a importância e o papel da representação portuguesa nas Exposições Internacionais de Paris (1937) e Nova Iorque (1939), assim como da Exposição do Mundo Português. O autor relaciona alguns acontecimentos marcantes do período de estudo, demonstrando qual a evolução que o design sofreu ao longo de setenta anos, constatando que houve uma série de restrições que atrasaram o desenvolvimento da comunicação visual portuguesa.

Destaca-se a publicação de Alcina Pato (2012), com uma análise feita ao surgimento da profissão de designer no contexto europeu, percecionando ainda quais os fatores que influenciaram a maneira de pensar e agir de toda uma geração, que deu o seu contributo com ações, quer individuais, quer coletivas, para que o design fosse uma realidade em Portugal.

Pato debate a questão do papel social do designer, procurando definir qual o lugar que ocupa na sociedade portuguesa e qual deve, ou não, ser o seu contributo.

A publicação é de natureza teórica e histórica, e tem como principal objetivo a verificação e validação dos factos de ordem política, económica, social e cultural que contribuíram para o surgimento da profissão de designer em Portugal. De modo a consolidar a investigação, a autora efetua ainda um levantamento das figuras que mais contribuíram para o desenvolvimento da disciplina.

O designer tem, de acordo com a autora, à sua “responsabilidade enquanto ator de mudança, da visão que a sociedade em geral, possui da profissão, muitas vezes distante do seu real valor interventivo” (Pato, 2012, p. iv).

O conceito de designer é, todavia, bastante recente, uma vez que anteriormente essa profissão era incluída no campo das artes plásticas ou da arquitetura e não lhe era atribuído um título “individual”. Aliás, a atividade desempenhada pelos designers nasceu de forma involuntária, através de artistas plásticos ou arquitetos “que procuravam uma nova linguagem, adaptada ao sistema de produtivo e às matérias primas disponíveis” (Pato, 2012, p. 157).

A obra de Fragoso, referente à tese de doutoramento em design, teve uma elevada importância no presente estudo, não só por permitir uma contextualização da evolução da comunicação visual ao longo de cem anos, mas também por demonstrar a importância e o impacto que a expressão visual tem no desenvolvimento cultural de um país. Aliás, no que toca a Portugal, prende-se ainda a questões que levaram ao atraso da disciplina do design português devido a entraves colocados pelo Estado Novo.

A autora procurou perceber quais os fatores que caracterizam a evolução da comunicação visual do século XX, assim como de que forma é que os fatores sociais, políticos, culturais, técnicos e económicos condicionam e configuram a expressão visual gráfica. A par destas questões de investigação, surgiu ainda a necessidade de perceber quais as condicionantes de estabilidade e continuidade, os momentos e factores das mudanças e rupturas que estão presentes na evolução da cultura visual. De modo a justificar as questões acima mencionadas, Fragoso realizou um estudo pautado pela recolha de ilustrações documentais e imagens que permitiram analisar as linhas de força da evolução da expressão visual no século XX, colmatando essa informação com uma metodologia e cronologia com o passo a passo dessa mesma transformação.

Fragoso defende que “a expressão visual é tão importante e reveladora dos valores e evolução da sociedade como a expressão discursiva” (Fragoso, 2012, p. iv), assumindo, desta forma, um papel primordial no que diz respeito à evolução da cultura de determinado país.

De modo a melhor perceber a evolução da cultura visual portuguesa no século XX, a autora confinou o seu estudo a um intervalo temporal de cem anos. Para acrescentar valor ao estudo e, conseqüentemente, colmatar possíveis lacunas, Fragoso realizou entrevistas a profissionais do ofício da expressão visual gráfica, abrangendo algumas faixas etárias de modo a conseguir obter uma visão o mais ampla possível do século em questão. Por acréscimo, optou ainda por incluir depoimentos de “encomendadores”, permitindo assim compreender qual o ponto de vista de quem encomenda uma peça gráfica.

Apesar de Fragoso reconhecer a importância dos fatores externos na história do design, optou por excluí-los da investigação, procurando, em contrapartida, encadear os acontecimentos internos de modo a relacioná-los e interpretá-los. Posto isto, o seu intuito passou por mostrar qual a importância que os indivíduos responsáveis pela expressão visual têm, demonstrando quais são as forças que os movem, assim como quais as tendências que exercem influência sobre a sua obra. A autora conclui que as “técnicas e tecnologias disponíveis em cada período ou momento histórico não são apenas instrumentais em sentido passivo, mas condicionam a própria evolução” (Fragoso, 2012, p. 351).

Equidistante aos estudos mencionados, surgiram outras publicações e artigos que permitiram consolidar o conhecimento adquirido até à data acerca da disciplina da história do design.

Ensaio teórico sobre o cartaz cultural português

A pesquisa bibliográfica feita no âmbito do cartaz cultural português incidiu maioritariamente em trabalhos de teor académico, entre eles teses de doutoramento e mestrado e artigos científicos. As obras consultadas apresentam abordagens que são, por norma, balizadas por temáticas restritas, oferecendo um conhecimento que, apesar de aprofundado, é parcelar sobre a história do cartaz cultural português.

As publicações de Maria Helena Barbosa (2011) *Uma história do design do cartaz português do século XVII ao século XX*, Sílvia Rala (2013) *O Novo Ciclo de Vida dos Objetos Gráficos – Museu Virtual do Cartaz Cultural* e de Hugo Passarinho (2019) *O desenho no cartaz de cinema português – Um caso de estudo de 1895 a 1960*, apresentam perspetivas teórico-práticas sobre o cartaz e forneceram diretrizes metodológicas importantes para a presente investigação.

Maria Helena Barbosa defende que “o conceito de cartaz evoluiu ao longo do tempo tendo como único traço perene a sua génese comunicacional de anúncio pública” (Barbosa, 2011, p. 524). A autora debruça-se sobre as questões ligadas à evolução do cartaz português enquanto espelho da história do design gráfico em Portugal, recorrendo à análise da variação das relações autoria/tecnologia/programa, através do método proposto por Francisco Providência. A pertinência desta investigação está precisamente no compilar de 30.000 cartazes que serviam de amostra de estudo, recolhidos através das coleções de Madeira Luís (Arquivo da Universidade de Aveiro) e da Biblioteca Nacional de Portugal. A autora, do ponto de vista metodológico, organizou cronologicamente os exemplares recolhidos, procedendo depois à análise de 239 cartazes que fundamentaram e consolidaram a investigação. A metodologia adotada pela autora serviu de matriz à presente investigação, facultando um modelo base de organização e estruturação na recolha dos objetos gráficos a analisar.

Já Sílvia Rala apresentou uma outra perspetiva do cartaz, contextualizando-o a nível museológico e propondo um novo modelo de museu. Partindo do geral para o particular, foi feita uma análise de questões diretamente relacionadas com a abordagem do cartaz, no âmbito disciplinar próprio e nos domínios da museologia e da prática museográfica. Rala considera que “o cartaz é um produto de design concebido para desempenhar funções como meio de

comunicação, transmitindo mensagens. Materializa-se com recursos projetuais e técnicos próprios, que lhe conferem uma identidade” (Rala, 2013, p. 581).

É destacada a importância da função social do cartaz, ligada sobretudo à sua natureza comunicativa, ao tempo e ao contexto da mensagem, assim como qual o seu objetivo e destinatário. Para além da questão comunicativa no espaço público, é dada cada vez mais importância ao seu papel no território urbano.

O cartaz cultural é, assim, considerado, “um objeto gráfico de comunicação, cuja mensagem se remete a interesses sociais e culturais com valor histórico-artístico e documental. O cartaz cultural é sempre um projeto de design gráfico, independentemente das fases do ciclo de vida do objeto” (Rala, 2013, p. 377).

Outra perspetiva interessante, e não menos meritória, é a de Hugo Passarinho, que na sua tese de mestrado explorou a temática do desenho nos cartazes do cinema português. Do ponto de vista metodológico, circunscreve-se aos exemplares que possuem a componente do desenho, deixando de parte aqueles que são somente compostos por fontes tipográficas.

A análise feita ao longo de 65 anos peca pela escassez de obras, sendo restrito a um universo de 118 cartazes, excluindo do estudo aqueles com autoria desconhecida. Deste universo amostral, o autor optou por analisar 15 exemplares, procurando estudar quais os detalhes de cada um e a existência, ou não, de influências internacionais ou nacionais nos mesmos. Apesar do número restrito de exemplares, é feito um exame minucioso de cada um dos cartazes, efetuando um levantamento dos principais elementos e da tipologia estética de cada um.

A particularidade desta investigação está na inclusão de uma pequena nota biográfica acerca dos autores dos cartazes, permitindo contextualizar, por exemplo, qual o tipo de formação, académica ou não, que cada indivíduo possuía. É reconhecida a autoria dos cartazes como sendo “sempre da responsabilidade de alguém capacitado de qualidades artísticas reconhecidas no seu tempo e na área, como exemplo, encontramos com frequência cartazes elaborados pelo mesmo indivíduo responsável pela cenografia do filme” (Passarinho, 2019, p. 118), o que permite constatar que nem sempre é o designer que está por detrás da elaboração do objeto gráfico, até porque era uma profissão não reconhecida durante esse período.

A par destas três obras de referência, merecem destaque a obra da Biblioteca Nacional de Portugal (1975) *300 Anos do Cartaz em Portugal*, pela compilação dos exemplares recolhidos entre 1675 e 1975; a dissertação de Pedro Rosa (2002) *O Cartaz de Propaganda do Estado Novo – 1930/1940*, pela contextualização feita acerca do papel do cartaz durante o regime autoritário português; a dissertação de mestrado de Ana Rosas (2013) *Cartazes de filme de Manoel de*

Oliveira: de Aniki-Bóbó a O Gebo e a Sombra; e a publicação de Lizá Ramalho e Artur Rebelo (2016) *Teatro em Cartaz – A coleção do Teatro Nacional D. Maria II (1853-2015)*, na qual estão complicados os exemplares cartazísticos produzidos para o Teatro Nacional D. Maria II.

Do ponto de vista da catalogação dos cartazes culturais, destacam-se as publicações da BNP, acerca dos *300 Anos do Cartaz em Portugal* e a de Lizá Ramalho e Artur Rebelo, que compila os cartazes produzidos para o Teatro Nacional D. Maria II, entre 1853 e 2015. Estas obras têm um elevado grau de pertinência do ponto de vista metodológico, apresentando uma tipologia de organização dos cartazes culturais muito própria. Enquanto que a primeira nos remete para um período mais extensivo e do qual não existem muitos exemplares, a segunda apresenta um intervalo temporal mais curto, com uma evolução mais evidente do ponto de vista estético, mencionando quais os designers, ilustradores e fotógrafos que colaboraram com o Teatro Nacional D. Maria II.

A dissertação de mestrado de Pedro Rosa, debruça-se sobre a temática do cartaz produzido durante uma década, num período em que o regime ditatorial impunha um rol de restrições criativas. O cartaz, no período compreendido entre 1930 e 1940, era visto como um meio de propaganda e como instrumento de persuasão do Estado. É feita referência a artistas que elaboravam os cartazes, sendo ainda feita uma abordagem ao nível da reprodução de objetos cartazísticos, fazendo assim a ponte entre a prática projetual e as condicionantes impostas pelas restrições tecnológicas. Consta-se que “alguns cartazes do Estado Novo [revelam] a presença da corrente Futurista, perpetuando tanto o modernismo como o monumental neoclássico, recuperando a retórica do herói, agora mais ligado ao campo do Design de cariz mais funcionalista. [...] De qualquer forma, o que se depreende da maioria dos cartazes expostos neste trabalho, é da procura em cada autor da sua própria e autêntica expressão gráfica” (Rosa, 2002, p. 217).

O mestrado de Ana Rosas (2013) *Cartazes de filme de Manoel de Oliveira: de Aniki-Bóbó a O Gebo e a Sombra*, procura fazer uma análise pormenorizada dos filmes de Manoel de Oliveira, dividindo-os em quatro categorias temáticas: autobiográfico, feminino vs. masculino, histórico e teatral.

Esta dissertação de mestrado procurou perceber o grau de envolvimento dos criadores dos cartazes na perceção do filme, denotando uma clara evolução estética quando essa premissa se verifica. O estudo reconhece que “o estudo histórico sobre os cartazes de cinema portugueses é ainda muito lacunar e, especificamente sobre cartazes de filmes de Manoel de Oliveira, é recorrente que as diversas obras editadas em Portugal sobre a obra do cineasta não considerem os cartazes dos filmes” (Rosas, 2013, p. 83).

Artes performativas e cinema

As publicações de Luiz Francisco Rebello (1985) *História do Teatro de Revista em Portugal 2 – Da República até hoje*; Carlos Porto (1988), *1945-1974: Entre la renovación y la dictadura*; Luiz Francisco Rebello (2003) *O Palco Virtual*, e de Graça dos Santos (2004), *O Espectáculo Desvirtuado – O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*, apresentam perspetivas teóricas e históricas acerca das artes performativas em Portugal, em particular relacionadas com o teatro. Já a publicação de José Sasportes (1979) *Trajetória da Dança Teatral em Portugal* e a obra dedicada à vida e obra de Maria Keil – *De Propósito, Obra Artística* (2013), destacam-se pela abordagem feita ao bailado português.

Rebello (1985) apresenta um estudo mais aprofundado sobre a temática do teatro de revista em Portugal, compilando a sua evolução histórica e artística ao longo dos anos. Se, quando a revista surgiu em território nacional, esta expunha temáticas mais livres e satíricas, aquando da entrada em vigor do regime do Estado Novo, os temas explorados passaram a ser mais controlados, apesar da tentativa de contornar e passar “as malhas da censura prévia” (Rebello, 1985, p. 30). Porém, apesar da censura ser uma constante no mundo das artes performativas, o teatro de revista conseguiu, dentro do possível, retratar e satirizar a sociedade portuguesa da época, explorando temáticas como a falta de liberdade ou o peso dos impostos. Esta situação foi-se modificando quando o regime e a censura se tornaram mais extremistas, perseguindo, muitas vezes, os autores e encenadores das peças.

O teatro de revista explorava, regularmente, assuntos ligados ao contexto político, sendo ainda comuns os temas ligados à exaltação patriótica e aos acontecimentos marcantes da história europeia – como é o caso da 2.^a Guerra Mundial.

Carlos Porto (1988) apresenta uma perspetiva semelhante à de Rebello, na qual o teatro era fustigado pela censura e a parte criativa era, constantemente, obrigada a fazer adaptações ou correções para que as peças pudessem ver a luz do dia. O intervalo sobre o qual incide o estudo compreende um período marcado por maior transição e transformação no teatro, contrapondo a década de 50 – marcada “politicamente pelo endurecimento do regime e pela ampla margem de contestação por parte das forças da oposição” (Porto, 1988, p. 31) – à década de 60, onde gradualmente se fizeram sentir mudanças do ponto de vista estrutural e criativo.

Em *O Palco Virtual*, Luis Rebello expõe, num estudo mais aprofundado, o panorama do teatro nacional. Começa por fazer um breve apanhado, contextualizando a situação portuguesa desde 1900 a 1940, fazendo alusão aos movimentos artísticos que existiam, mencionando ainda o teatro e as peças mais emblemáticas desse intervalo. A partir da década de 40, e

apesar de Rebello referir que “o ano de 1940 não significa, para o teatro português, o começo de coisa nenhuma” (Rebello, 2003, p. 182), é feita uma exposição mais pormenorizada dos acontecimentos ligados ao teatro, fazendo referência às peças que estiveram em exibição, tanto no Porto como em Lisboa.

É, mais uma vez, mencionada a questão da censura e de como esta serviu para “[aguçar] o engenho de autores e atores, obrigando aqueles a escrever nas entrelinhas em branco e estes a tornar subentendido o que o texto não dizia” (Rebello, 2003, p. 187).

Rebello permite-nos ter uma boa noção do panorama do teatro nacional, da sua evolução e de quais os principais palcos e peças que marcaram, numa primeira fase o período de 1900 a 1940, e depois disso, as décadas de 40, 50 e 60.

No seguimento da obra de Rebello, surge a de Graça dos Santos (2004), na qual estão compiladas, a par do relato da história do teatro português durante o Estado Novo, algumas conclusões pertinentes para a presente investigação. O panorama do teatro nacional assentava sobre “uma legislação quase maníaca e num sistema que alternava vigilância e repressão” (Santos, 2004, p. 329), que Salazar não conseguiu silenciar totalmente.

Havia o culto da “festa a qualquer preço”, invocando o caráter festivo dos eventos, contrariamente às demais ditaduras europeias, nas quais as festividades eram sinónimo de espírito belicoso. Foi precisamente no seguimento desta linha de pensamento que o bailado e o teatro apareciam, procurando transmitir através do “bom gosto”, os ideais do regime. Havia uma crescente preocupação com a “procura de um compromisso entre a arte e a ideologia” (Santos, 2004, p. 333).

O teatro e a dança serviam, assim, de meio de caracterização realizada pela propaganda, com a finalidade de identificar o país real com o país fictício pretendido pelo Estado Novo. A prova disso são as criações oficiais do SPN, Verde Gaio e Teatro do Povo, que refletiam alguns dos ideais do regime mas que se revelaram pouco credíveis na sua qualidade e lógica.

Merece, ainda, destaque a publicação sobre a vida e obra de Maria Keil (2013), na qual é feita uma contextualização histórica, artística e cultural sobre a pintora e ilustradora. Apesar de ser uma publicação/catálogo maioritariamente composta por imagens, é importante para a presente investigação, permitindo perceber o panorama do bailado nacional.

No que diz respeito às obras relacionadas com o cinema, destaca-se o artigo de Luís Reis Torgal (1996) *Cinema e Propaganda no Estado Novo – A “conversão dos descrentes”* que faz uma alusão à importância do cinema enquanto ferramenta de propaganda durante o Estado Novo.

Torgal faz uma contextualização do cinema português durante o Estado Novo, relatando quais os tipos de restrições existentes, assim como quais as temáticas exploradas. É, ao longo do artigo, enfatizada a importância dada pelo regime ao cinema, sendo este um meio de propaganda muito utilizado por Salazar, que “entendeu que não poderia abdicar desse meio para impôr a sua doutrina em termos de propaganda” (Torgal, 1996, p. 289).

No que diz respeito ao cinema propriamente dito, o autor destaca a diferença de “tratamento” dado ao cinema de ficção dos demais, uma vez que este não era diretamente controlado, do ponto de vista da produção, pelo regime. Por outro lado, os documentários eram, na sua maioria, diretamente encomendados pelo SPN, evocando temáticas ligadas aos “feitos” da pátria.

DEFINIÇÃO DO OBJETO

Esta tese de investigação tem como objeto de estudo o cartaz cultural em Portugal, especificamente aquele que foi produzido para as artes performativas – teatro e bailado – e para o cinema. É importante enfatizar que, no que diz respeito aos cartazes do teatro, são considerados também para o presente estudo, os exemplares do teatro de revista. De forma a circunscrever o período temporal em análise, o intervalo definido foi entre 1933 – data que assinala a Constituição do Estado Novo em Portugal e da criação do Secretariado de Propaganda Nacional – e 1960 – data em que Portugal entrou para a EFTA, no contexto do Pós-2.ª Guerra Mundial. O ano de 1960 assinala ainda o início do Novo Cinema português, marcando um início de uma nova era do ponto de vista cinematográfico. É importante mencionar que este foi um período marcado pela censura, aplicada à produção de conteúdos culturais e artísticos, assim como à imprensa e materiais de divulgação como folhetos, cartazes, etc.

A presente investigação procura perceber qual foi a evolução, ao longo do período estipulado, do cartaz cultural utilizado para a promoção do teatro, bailado e cinema, quer do ponto de vista estético (que engloba as questões do uso da fonte, da cor, dos elementos, do formato, entre outros), quer do ponto de vista do seu contributo para o design em Portugal. Sendo os cartazes reflexo visível do contexto socio-económico, político e cultural de um país, esta investigação permite perceber, para além dos pontos estéticos referidos anteriormente, a evolução do design em Portugal no período em estudo.

O desenvolvimento da observação e análise do cartaz, tendo como espaço temporal 27 anos, é significativo e pode permitir que haja uma melhor compreensão daquilo que era o campo disciplinar das então designadas, em Portugal, artes gráficas. É importante explorar qual o contributo que estes objetos, mais especificamente o cartaz cultural, tiveram para a situação socio-económica, política e cultural vivida no país durante o regime do Estado Novo.

O fio condutor da presente investigação é o estudo da evolução do cartaz cultural entre 1933 e 1960. No que diz respeito ao objetivo principal deste estudo, pretende-se que haja um mapeamento, análise e posterior catalogação dos objetos cartazísticos produzidos no período em questão.

Para além disso, esta investigação apresenta como objetivos secundários o estudo do âmbito e do valor cultural do cartaz cultural – permitindo perceber quais as características que estavam presentes nos cartazes, relacionando-as com o seu possível significado e a identificação dos exemplares produzidos durante o espaço temporal estipulado – visando perceber quais os autores que eram mais influentes na época e se havia ou não produção de

cartazes sem que estes fossem assinados.

Para além dos objetivos mencionados, é necessário ainda fazer uma contextualização temporal dos acontecimentos históricos do país no intervalo temporal definido, assim como do clima político-social que se vivia em Portugal. Com base nesta contextualização histórica, também é possível perceber qual o papel que o então proto-design tinha na sociedade portuguesa, assim como qual foi a evolução desta disciplina durante o regime ditatorial, antes e depois da 2.^a Guerra Mundial. Adicionalmente, é possível ter a percepção da evolução da profissão de designer, que foi ganhando reconhecimento em Portugal ao longo do século XX, afirmando-se no contexto do Pós-2.^a Guerra.

Há, porém, algumas datas a ter em consideração cujas importância e impacto foram significativas no design e no designer, tais como o período pós ETP (1936 – Empresa Técnica Publicitária) e as alterações que foram provenientes da criação do INII – Instituto Nacional de Investigação Industrial. Em 1960, “[a] criação do Núcleo de Arte e Arquitetura Industrial [no I.N.I.I.], (...), estabelece[u] um sector seminal de Design industrial que conduzi[u] à institucionalização da disciplina em Portugal” (Souto, 2017, p. 20).

O estudo, do ponto de vista gráfico, baseia-se na compreensão e análise dos parâmetros específicos da comunicação do objeto cartazístico. Porém, e como o período de estudo foi marcado por algumas restrições criativas, nomeadamente com obras que foram consideradas proibidas e adaptações forçadas a guiões, pode haver alguma manipulação e até censura dos cartazes culturais produzidos.

Em Portugal, a censura teve início em 1926 e alcançou o seu expoente máximo durante o Estado Novo, sendo que o seu término se deu com o 25 de Abril de 1974. Aquela tinha como principal intuito a proibição da produção de conteúdos culturais e artísticos, restringindo as obras que eram produzidas a nível nacional mas também “adulterando” aquelas que eram provenientes de outros países.

A censura teve assim um papel importante nos cartazes culturais produzidos no intervalo analisado nesta investigação, sendo um fator a ter em consideração aquando do estudo da sua evolução.

CONCEITOS

No que diz respeito à componente teórica, delimitaram-se conceitos considerados pertinentes para a investigação, nomeadamente o que define a tipologia de **cartaz cultural** e **autoria**. Para uma melhor compreensão do estudo desenvolvido, estes dois conceitos devem estar perfeitamente explanados e compreendidos.

“Authenticity, originality, authorship, and creation are all made complicated when applied to art. There is no substantial formula, nor any rules that cannot be broken. The critical factor in the examination of these issues is the artist. It is not in the creation of the work that these conversations exist but in the defence and explanation of them” (McGinn, 2017).

A **autoria** diz respeito à pessoa, ou coletividade de pessoas, que cria uma determinada peça, podendo ela ser escrita (livro, documento ou artigo) ou criada (obra de arte, objeto ou composição gráfica).

O designer, professor e investigador Francisco Providência aborda a questão da autoria na metodologia ATP (Autoria, Tecnologia e Programa) desenvolvida na Universidade de Aveiro. De acordo com o investigador, a autoria pressupõe inovação, valorização, singularidade, intenção/desejo e identidade. Se for feita uma desconstrução desta definição, é possível compreender que todos os conceitos estão intrinsecamente ligados à autoria. A “inovação” pressupõe que seja criado algo novo, que vá divergir do que está criado atualmente, podendo também dizer respeito a um acréscimo a determinado produto como, por exemplo, uma nova funcionalidade que não existia até à data. A valorização está associada ao aumento do contributo de determinada marca, objeto ou produto, sendo que neste caso em particular, diz respeito ao cartaz cultural. A singularidade diz respeito àquilo que é peculiar de um só indivíduo, e não a vários; é, também, a qualidade do que é único. O desejo ou a intenção são resultado da vontade de admitir uma ideia enquanto projeto, isto é, é aquilo que se almeja alcançar ou adquirir. Por último, a identidade. Este conceito é, talvez, o mais ambíguo de todos aqueles que Providência menciona. A identidade é a paridade absoluta, é aquilo que reflete a essência de algo ou de alguém, é a qualidade de idêntico. Com base nestes cinco conceitos, é possível fixar a definição de “autoria”.

No campo artístico, a “autoria” diz respeito à pessoa (ou pessoas) que cria(m) determinada obra ou conceito artístico, que idealiza(m) a obra ou a concebe(m). Porém, este conceito não é estático, tal como a arte não o é. A definição de autoria é mutável e moldável, variando consoante o intervalo histórico em que está inserida.

“O Cartaz é um produto de Design concebido para desempenhar funções como meio de comunicação,

transmitindo mensagens. Materializa-se com recursos projetais e técnicos próprios, que lhe conferem uma identidade. A função social do cartaz liga-se sobretudo à sua natureza comunicativa e ao tempo e contexto da mensagem, seus objetivos e destinatários. Esta característica exprime-se no espaço público e, cada vez mais, no território urbano” (Rala, 2013, p. 581).

O **cartaz** é um elemento gráfico que pretende anunciar ou comunicar uma determinada mensagem ou produto, sendo adequado para ser afixado num local público. É recorrentemente associado à disciplina do design gráfico, sendo também um elemento icónico do mesmo.

“O cartaz combina os géneros, a arte visual estrita e a arte tipográfica: é o lugar onde se fundem os dois, onde a tipografia se torna imagem letrista, onde as letras abandonam a sua rigidez categorial, onde os elementos da imagem adquirem valor simbólico e, portanto, linguístico” (Moles, 2005 [1.^a ed., 1970], p. 251).

Tipologicamente, e com base na opinião de Moles, o cartaz é composto por elementos textuais e gráficos, podendo haver variações compostas única e exclusivamente por texto ou por imagem. Este objeto gráfico tem como propósito ser apelativo e informativo, sendo que pode ser aplicado a uma panóplia de áreas e finalidades.

No contexto aplicado a esta dissertação, o cartaz cultural das artes performativas e do cinema é, muitas vezes, o elemento que serve de porta de “entrada” ao espetador. Este elemento gráfico é o elemento de ligação entre a peça/filme e o potencial observador. No que diz respeito aos cartazes culturais, para além dos elementos textuais e figurativos, deve ainda ser incluído um terceiro aspeto – se faz ou não jus à obra que está a retratar. Este aspeto pode ser visto de duas formas: o cartaz representa “fielmente” a obra que está a anunciar, procurando não induzir em erro o espetador de modo a que este seja atraído pelo conteúdo do objeto cartazístico; ou, opta-se por induzir o potencial espetador em erro de modo a cativar a sua atenção, embelezando a obra a retratar.

A importância de dar uma definição mais explícita deste conceito impossibilita a que haja equívocos relativamente à definição do cartaz, mas também impede que sejam considerados outros objetos gráficos semelhantes no estudo em questão.

METODOLOGIA

Na realização da presente investigação, foi adotada uma metodologia de investigação mista – exploratória e explicativa – tendo como base a pesquisa teórica, a observação direta e a investigação ativa.

O estudo tem como principal objetivo o mapeamento e catalogação dos cartazes culturais desenvolvidos entre 1933 e 1960, mais particularmente daqueles que se destinavam às artes performativas (teatro e bailado) e ao cinema.

Numa parte inicial da investigação foi feita a revisão da literatura, permitindo perceber o que estava ou não escrito acerca da temática explorada, quais os principais autores que se debruçaram sobre a temática do cartaz em Portugal, procurando possíveis referências metodológicas para o estudo a ser desenvolvido. De seguida, definiu-se o objeto de estudo, assim como os principais conceitos a ter presentes ao longo da investigação, explanando os noções mais importantes a ter em consideração.

O primeiro capítulo situa a investigação a nível histórico, permitindo fazer uma descrição geral da situação política e sócio-económica em Portugal no período compreendido entre 1933 e 1960. De seguida, é feita uma contextualização do campo da cultura, permitindo perceber quais os movimentos culturais existentes na época, qual a política do Estado Novo acerca da mesma, quais as instituições culturais mais significativas, assim como a formação técnica e superior ligada ao campo artístico.

No que diz respeito à estrutura da investigação, esta está dividida em três fases: recolha, catalogação e análise. Numa primeira fase, foi feita a recolha de exemplares cartazísticos de várias fontes de informação: arquivos – Cinemateca e Teatro Nacional D. Maria II; bibliotecas – Museu Nacional do Teatro e da Dança e Biblioteca Nacional de Portugal; e exposições – Museu Nacional do Teatro e da Dança.

Como o período temporal sobre o qual incide a presente investigação diz respeito a 27 anos de produção cartazística, foi necessário fazer uma divisão dos cartazes recolhidos em duas categorias: com autor identificado e sem autor identificado. Apesar de alguns dos cartazes não estarem assinados ou de não estarem atribuídos a determinado autor, estes foram considerados pertinentes para o presente estudo, sendo considerados válidos devido ao seu contributo para a análise da evolução destes objetos.

De modo a permitir uma melhor catalogação da recolha feita, foi criada uma cronologia dos 27 anos sobre os quais incide o estudo, fazendo uma divisão anual dos exemplares

produzidos. Cada cartaz foi inserido no ano em que foi desenvolvido, sendo que dentro de cada ano há uma divisão entre cartaz de teatro, bailado ou cinema e se a sua autoria foi ou não identificada. Desta forma tornou-se possível dividir os objetos de estudo pelo intervalo estudado, criando uma mancha gráfica mais visual, sendo mais fácil a identificação do ano a que corresponde, assim como da categoria na qual se insere.

Para a inserção dos cartazes recolhidos na cronologia, foi necessário redimensioná-los, mantendo uma altura constante de 5,5 centímetros, variando a largura consoante o formato do objeto. Como o período sobre o qual incide o estudo possui exemplares com variadas medidas, optou-se por manter uma altura base de modo a facilitar a organização na cronologia. Desta forma, é criada uma mancha mais homogênea, permitindo uma melhor comparação e posterior análise dos exemplares.

A catalogação foi conseguida através da criação de tabelas de inventário, nas quais estão inseridos os cartazes, o ano em que foram produzidos, qual o responsável pela execução da obra – podendo ser o realizador, o encenador ou o coreógrafo –, qual a produtora responsável – no período em questão era recorrente a encomenda de filmes através do SPN –, e qual o autor do cartaz a ser analisado. Foi ainda incluído um parâmetro destinado à tipografia encarregue pela impressão do cartaz. Numa segunda fase, foi feita uma catalogação recorrendo novamente ao uso de tabelas, mudando somente a estrutura. Desta forma, foram criadas listagens para cada autor, incluindo, quando possível, uma breve nota biográfica sobre cada um deles. A par da inclusão do autor, da nota biográfica e dos cartazes desenvolvidos, optou-se por incluir também uma breve análise de cada exemplar recolhido, criando três parâmetros de avaliação – a cor, a tipografia e a existência ou não de assinatura.

Esta catalogação tornou possível uma análise mais aprofundada de cada objeto cartazístico, permitindo fazer uma divisão por realizadores e designers, complementando assim a divisão por intervalos temporais.

Numa terceira fase foi feita a análise dos exemplares recolhidos. Aqui, e após um estudo de várias metodologias aplicadas à análise de objetos gráficos, recorreu-se ao método desenvolvido por Francisco Providência que foi também utilizado na análise feita por Maria Helena Barbosa na sua tese de doutoramento. Esta metodologia desenvolvida por Providência, conhecida por **trilogia conceptual**, assenta em três vértices – “tecnologia”, “programa” e “autoria/autor” (*ver imagem 1*).

“[Do] modelo triangular proposto por Francisco Providência é ainda possível deduzir [...] que qualquer solução em design resulta da convergência negociada das respostas simultâneas a três categorias que emergem, quer do pressuposto da materialização de um artefacto (independentemente da materialidade) quer da consciência

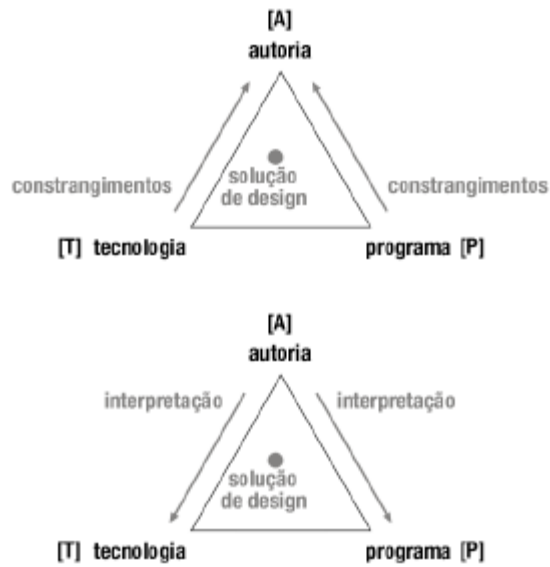


Figura 1. Trilogia conceptual de Francisco Providência

do outro, quer da necessidade de produzir sentido (dos significados)” (Vilar, 2014, p. 175).

A “tecnologia” diz respeito aos meios de construção e produção; o “programa” corresponde à utilidade, funcionalidade e desempenho; a “autoria/autor” indica responsabilidade hermenêutica, mas também ética. Tendo como ponto de partida estes três princípios, pretende-se criar uma adaptação da teoria desenvolvida por Francisco Providência, de modo a que se adeque à análise dos cartazes culturais. Esta adaptação visa tocar os itens cor, tipografia e autoria, que constam no modelo matriz previamente desenvolvido.

CAPÍTULO I - O ESTADO NOVO E AS POLÍTICAS CULTURAIS

1. 1 António de Oliveira Salazar e o Estado Novo

De modo a que seja possível perceber a evolução do cartaz cultural em Portugal no período em estudo, foi necessário fazer uma breve contextualização económica, política e social do país, situando também o papel referente ao que já designámos por proto-design no contexto da época.

O presente subcapítulo permitiu-nos fazer uma contextualização histórica da situação portuguesa durante o intervalo compreendido entre 1933 e 1960.

Este intervalo temporal engloba transformações quer do ponto de vista político, quer do ponto de vista económico-social, sendo pertinente estudar quais as influências – externas ou internas – que tiveram implicações na criação do cartaz cultural.

1.1.1 Contextualização histórica

Na sequência do golpe militar de 28 de maio de 1926 e, sobretudo, desde a entrada em vigor da Constituição de 1933, Portugal viveu sob um regime ditatorial, com concentração dos poderes na figura de António de Oliveira Salazar e no partido único – a União Nacional. Com a Constituição de 1933, o regime ditatorial procurou delimitar imediatamente os poderes estatais: o poder executivo era considerado o primeiro poder da nação e havia eleições para o cargo de presidente da república – que “insolitamente” eram sempre ganhas por Óscar Carmona – e para a Assembleia Nacional – que era ocupada pelo único partido político existente, a União Nacional, da qual Salazar era o líder. Nesses anos, mas também naqueles que se seguiram à tomada de posse de Marcello Caetano como chefe do governo (1968-1974), o país viveu um longo período de subalternização do regime parlamentar, no qual as liberdades e direitos individuais também seriam fortemente limitados. Uma sociedade cinzenta e muito marcada por uma guerra que se eternizava nas ex-colónias portuguesas em África desde 1961, criando as condições de contestação e vontade de mudança que culminariam na revolução do 25 de abril de 1974.

O Estado Novo foi uma forma de autoritarismo pensada e posta em prática por António de Oliveira Salazar, que se caracterizou pela restrição de liberdades e garantias individuais, pela censura, à criação de conteúdos, pela orientação das camadas mais jovens e pela forte limitação à organização de pessoas.

No ponto de vista ideológico, o Estado Novo definiu-se como ultra-conservador e apoiado no princípio “Deus, Pátria e Família” e nas elites eclesiásticas da Igreja Católica, contrariamente ao anti-clericalismo da 1.^a República. Os ideais do regime davam primazia à nação – englobando a sua história e património – e aos valores tradicionais da família “tipicamente” portuguesa.

Outra das bases do regime era o corporativismo, permitindo a Salazar uma gestão das reivindicações simultâneas do patronato e dos trabalhadores, evitando greves e manifestações de indignação, que eram consideradas ilegais, como os sindicatos (Garrido, 2010). Salazar formou sindicatos nacionais, que eram controlados e geridos pelo regime. Estes, conjuntamente com os grémios e órgãos de associações populares mais pequenos como as “famosas” casas do povo e dos pescadores, constituíam as corporações. Todas as corporações nacionais culminavam na câmara corporativa, que exercia funções consultivas perante o Estado.

No que diz respeito ao cumprimento e intervencionismo dos objetivos do regime, Salazar impôs a sua vontade através do autoritarismo, espoletando assim a criação da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE) em 1933 que, posteriormente, foi apelidada em 1945 de Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE). Para complementar a ação da PVDE, surgiu também a censura, que permitia fazer um controlo daquilo que era escrito em Portugal, consolidando a imposição do regime autoritário. Salazar, para além de ter criado um novo órgão para controlar a “população”, reorganizou o exército, a GNR e a PSP, à semelhança do que foi feito em outros regimes ditatoriais europeus, nomeadamente em Itália e na Alemanha. A principal função da PVDE era perseguir os opositores políticos, mais particularmente os comunistas, recorrendo a agentes fardados, infiltrados mas também a populares que se consideravam voluntariamente informadores com o fim de ganharem “alguns trocos”. Assim que surgia uma denúncia ou suspeita, os alvos eram encarcerados num dos diversos estabelecimentos prisionais que se destinavam a presos “contra o regime”. Após as detenções, os agentes da PVDE procuravam obter confissões – sendo estas verdadeiras ou forçadas – recorrendo para isso a tipologias de tortura díspares como a “gota de água”, à tortura do sono e da fome e ao espancamento.

Como foi referido anteriormente, o Estado Novo possuía ainda outro órgão que controlava a população – a censura. A censura prévia filtrava ideários, mensagens, notícias, imagens e críticas consideradas nefastas ao regime, que eram impedidas de serem impressas e divulgadas pelos atores e gentes influentes (Melo, 2016). O “lápiz azul” – como era comumente conhecida a censura – gozava ainda da autoridade de analisar livros assim que se dava o seu lançamento e de emitir mandatos de busca às livrarias se fosse o caso. Esta censura prévia fazia-se seguir de uma fiscalização regular da emissão de todos os jornais,

revistas, emissões radiofônicas e peças de teatro que normalmente era feita por parte dos agentes da PVDE. O regime do Estado Novo perseguiu, sistematicamente, todas as formas de expressão de pensamento divergentes do discurso oficial do Estado. A imprensa foi alvo constante da censura que se encontrava justificada e fundamentada por leis especiais. Mas a repressão do exercício da liberdade de pensamento afetou também o teatro, o cinema, a televisão, a radiodifusão ou o livro, que foram, invariavelmente, objeto de cortes e proibições (Fragoso, 2012). Esta repressão chegou a censurar e, até mesmo, a proibir determinadas obras, sendo elas escritas ou representadas.

Numa fase embrionária de controlo das ameaças feitas ao regime, foram definidas regras e métodos para o ensino, foram criados órgãos de arregimentação da população e promovidas estas iniciativas através de propaganda. Desta forma, o controlo da população era feito logo da escola primária até à secundária. Os manuais escolares eram escritos e editados pelo regime, sendo também definidas regras e métodos de ensino para que a profissão de professor fosse desempenhada em concordância com as intenções do Estado Novo. Esta tarefa de contenção do intelectualismo popular não se demonstrou como sendo árdua, uma vez que a taxa de analfabetismo nacional rondava os 70% e o esforço estadual pela escolarização foi básico – para além da construção de escolas primárias e liceus, apenas contemplou o ensino primário como obrigatório. Desta forma, os jovens assistiam a aulas que seguiam os ideários do regime, afastando-se a possibilidade de estes virem a ser um perigo para o Estado Novo.

O Estado Novo, no que diz respeito à faixa etária mais jovem, criou ainda a Mocidade Portuguesa que obrigava a que todos os indivíduos com idades compreendidas entre os 7 e os 14 anos participassem nos eventos da organização. Esta organização, assim como acontecia com a Legião Portuguesa, destacava-se por demonstrar o seu carácter militarista através da fidelidade ao chefe de estado – neste caso a Salazar –, defendendo também a nação do comunismo, ajudando, por exemplo, as forças policiais na manutenção da paz social. A Mocidade Portuguesa estava dividida em dois escalões etários mandatários, os Lusitos e os Infantes, sendo que era ainda composta por mais duas, os Vanguardistas e os Cadetes, desta vez facultativas, que iam desde os 14 aos 25 anos.

A fidelização implementada por Salazar inspirou-se no culto do chefe cofidicado pelos totalitarismos, em particular pelo fascismo italiano e pelo nazismo alemão.

Como foi referido anteriormente, o Estado Novo recorria à propaganda para difundir as suas ideias. António Ferro (escritor, jornalista e político) sugere a Salazar, em 1932, que crie um órgão que compense a “ausência duma inteligente e premeditada política do espírito dirigida às gerações novas, que as traga à superfície, que lhes dê um papel nesta hora de insofismável renovação” (Ferro, 2003). Em 1933 é criado o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) e

delegada a função de diretor a António Ferro, dando início à difusão dos ideários e dos feitos do regime, através das representações de Portugal nas Exposições Universais de Paris (1937) e Nova Iorque e São Francisco (1939), da promoção de festas e romarias populares, culminando na Exposição do Mundo Português em 1940 e nas “Lições de Salazar”. Esta valorização da cultura portuguesa tinha como finalidade a ocupação dos tempos “livres” da população, criando elementos de “distração” de modo a não analisarem criticamente a situação vivida no país. Para além disso, cultivava o nacionalismo e a manutenção das tradições portuguesas.

Desta forma, e tal como era defendido por Salazar – “politicamente só existe o que se sabe que existe, politicamente o que parece é” (“Discurso de inauguração do SPN” [1933], 2016) – a política de cultura do Estado Novo ficou conhecida como a política do espírito. Esta apostava na simplicidade, mais uma vez de modo a criar elementos de distração para o povo e não o fazer pensar naquilo que não era da sua competência.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, Portugal atravessava uma fase de esperança e otimismo no que diz respeito à recuperação económica e política. Este otimismo que se fazia sentir no pós-guerra rapidamente se dissipou em 1947, com as dificuldades económicas que se faziam sentir com um deficiente volume nas exportações e com o recurso às reservas acumuladas durante a guerra para a compra de produtos alimentares. Em 1948, a preocupação com o pagamento das dívidas externas tornou-se a preocupação governamental número um, dando primazia à exportação, reduzindo o mais possível as importações.

Portugal passou a fazer parte das estruturas de cooperação previstas no Plano Marshall, após ter assinado o pacto fundador da OECE, em 1948. Desta forma, e na sequência da participação na OECE, surgiu a necessidade de um planeamento económico, levando à elaboração, por parte do regime do Estado Novo, dos “Planos de Fomento”. Apesar de “o I Plano (1953-1958) e o II Plano (1959-1964) [darem] continuidade ao modelo de autarcia da ditadura liderada por Oliveira Salazar, no II Plano foi eleita a indústria transformadora de base como setor a privilegiar (siderurgia, refinação de petróleos, adubos, químicos...)” (Souto, 2015).

O país entrou numa clara «descolagem» depois de 1950, sendo que o primeiro acontecimento que espoletou essa mudança foi, seguramente, a adesão à EFTA (*European Fair Trade Association*) em Janeiro de 1960, levando a uma gradual abertura à concorrência internacional, tanto no que diz respeito às trocas comerciais como ao movimento de capitais e à emigração para a Europa Ocidental e a América do Norte.

Durante o século XX, a comunicação assumiu um papel fundamental, levando ao desenvolvimento de novos formatos e suportes, particularmente aqueles que seriam meios de propaganda de informação visual como o cartaz e a imprensa. A comunicação imagética

tornou-se um recurso imprescindível no que diz respeito à cultura visual, sendo um meio de propagação de ideologias políticas e de persuasão junto da população. O cartaz tornou-se assim um veículo que, através da imagem e da palavra, possibilitava o transporte de mensagens para os mais variados públicos, possuindo mensagens por vezes subliminares. Ao longo da história portuguesa do século XX, são visíveis, no cartaz, os vestígios do enquadramento cultural e político, o progresso tecnológico e influências do estrangeiro (Fragoso, 2012).

Durante o Estado Novo, surge um novo estilo criativo aplicado aos cartazes, com base na tradição, moralismo e regionalismo. Porém, em paralelo à estética oficial do regime, a imagem fomentou a crítica e a sátira, por parte dos opositores e artistas de vanguarda modernista. Os jovens, novos agentes de contestação social, protagonizaram a luta para um futuro mais democrático no país, que viria a ser conquistado a 25 de Abril de 1974 (Barbosa, 2011).

Os princípios modernistas introduziram-se em Portugal influenciando figuras como Sebastião Rodrigues (1929-1997). Surgiu assim uma consciencialização de que o design é uma disciplina que não vive isolada, é algo que necessita de uma ação partilhada e que implica diversas áreas de conhecimento. Não deve haver sobreposição, mas sim a criação de uma simbiose entre variadas áreas. Há, assim, uma aproximação de que o design requer que haja multidisciplinaridade.

Portugal da década de 60 era já um país diferente, ou melhor, a tornar-se diferente, do das primeiras três décadas do Estado Novo. A Guerra Colonial foi decisiva para isso, mas não foi o único fator determinante. Com a candidatura, em 1958, de Humberto Delgado à Presidência e o seu posterior assassinato, e com a crise académica no início dos anos 60, começou a sentir-se alguma contestação social e estudantil ao regime.

Em suma, o Estado Novo foi um regime político ditatorial liderado por António de Oliveira Salazar, que se caracterizou pelo cunho antiliberal, anticomunista, unipartidário, nacionalista e corporativista, que recorria à repressão e ao controlo social para exercer o seu autoritarismo. Para além do culto do chefe que era praticado e inculcado na população, o Estado Novo foi um regime autoritário que se adequou ao país, tendo sido considerado uma ditadura à medida de Portugal.

1.2 Políticas Culturais

Este subcapítulo é constituído por cinco tópicos principais que abordam a temática da cultura em Portugal no período compreendido entre 1933 e 1960. Analisam-se os movimentos culturais; a “política de espírito”; a censura; as principais instituições culturais e as políticas de ensino.

A abordagem destes cinco aspetos permite contextualizar a situação cultural portuguesa, procurando perceber quais as circunstâncias em que foram criados os cartazes ligados às artes performativas e ao cinema.

A cultura em Portugal durante o Estado Novo estava fortemente controlada pelo Secretariado Nacional Propaganda, “departamento oficial da maior importância no quadro da fabricação e controle de uma imagem modernizada do Regime” (Acciaiuoli, 1991, p. 65).

1.2.1 Movimentos culturais em Portugal

Num tempo português pautado por um “contexto cultural desactualizado e em constante atraso em relação à comunidade cultural europeia” (Crua, 2011, p. 56), entendeu-se necessário perceber os movimentos culturais que em Portugal se desenvolveram no período em estudo. Com esse intuito, optou-se por fazer uma breve contextualização e explicação de cada um deles, uma vez que, em alguns dos casos, estes coabitaram no mesmo intervalo temporal.

O modernismo

O modernismo caracterizou-se pelo conjunto de movimentos culturais, escolas e estilos vigentes durante a primeira metade do século XX. Este movimento abrange campos como a literatura, a arquitetura, o design, a pintura, a escultura, o teatro e a música. Os campos mencionados estavam antiquados, por opções mais conservadoras. Desta forma, surgiu a necessidade de criar uma nova corrente artística, com novas formas de criar e de pensar, dando lugar a ideias possivelmente melhores e com a finalidade de chegar ao “progresso”.

Em Portugal, o modernismo desenvolveu-se na mesma altura que nos demais países, tendo-se prolongado até ao início da década de 70. Este movimento ficou marcado por três gerações: a geração de Orpheu, o presencismo e o neo-realismo.

A revista *Orpheu* sofreu influência de correntes estéticas como o futurismo e o expressionismo que iam assumindo a sua posição na Europa. Apesar de só ter tido dois números, marcou uma geração de artistas. O primeiro número foi lançado em Março de 1915, e o segundo em Junho, sendo uma revista de publicação trimestral. Esta revista contava com a colaboração de nomes como Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Fernando Pessoa, sendo palco para a publicação dos seus primeiros poemas. A primeira edição foi alvo de troça por parte de vários críticos, tendo sido considerada um escândalo – algo que foi propositado por parte dos autores; a segunda edição, que contou com pinturas futuristas de Santa-Rita, obteve o mesmo tipo de reações. Porém, o insucesso financeiro e o fim do financiamento por parte do pai de Mário Sá-Carneiro (suicidou-se em 1916), ditaram o fim da revista. Contudo, o Orphismo – movimento criado em torno da publicação – não se desfez, tendo contado com a adesão de novos autores, que desenvolveram a sua atividade na denúncia da crise de consciência intelectual, disfarçada pela mediocridade académica e provinciana da produção literária.

O presencismo ficou marcado pelo experimentalismo e pela criação da revista *Presença – Folha de Arte e Crítica* em 1927. Esta publicação foi criada em Coimbra, por Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e José Régio e, apesar das dificuldades económicas e intelectuais que a assombraram, demonstrou uma grande longevidade, tendo sido publicada até 1940. Este movimento inseriu-se na continuidade da linha de pensamento de intervenção iniciada pelo Orphismo e que, posteriormente, veio a integrar. Houve, assim, uma continuidade daquilo que era a batalha pela crítica livre contra a literatura de cariz académico. Mais tarde, e com inspiração na psicanálise de Freud, os intelectuais deram primazia ao individual sobre o coletivo, ao psicológico sobre o social, à intuição sobre a razão.

A revista *Presença* defendia princípios e ideais como a importância da originalidade e do génio artístico, a liberdade na arte, a sinceridade, a rejeição da submissão da arte a quaisquer princípios que não os especificamente artísticos.

Para além de autores portugueses como Miguel Torga, Aquilino Ribeiro, Ferreira de Castro, Vitorino Nemésio, Pedro Homem de Mello, Tomás de Figueiredo e d'Eça Leal, a revista *Presença* divulgou textos de escritores estrangeiros, sobretudo franceses.

No final dos anos 30, surge, em oposição aos ideais do presencialismo e de carácter assumidamente de esquerda/marxista, uma nova variação do modernismo – o neo-realismo. Este “era o movimento congregador da atividade crítica e doutrinária na oposição à ditadura salazarista” (Crua, 2011, p. 19).

O neo-realismo em Portugal foi não só um movimento literário, mas também teve uma grande influência nas artes plásticas, no cinema e no teatro, sendo correspondente ao terceiro

período do modernismo.

Este movimento cultural foi-se impondo em Portugal através de publicações como *O Diabo*, *Sol Nascente* e, mais tardiamente, da revista *Vértice*, que tinham uma posição de forte oposição ao subjetivismo presencista. Uma das características deste movimento era a defesa de que a arte deveria ser “útil”, servindo a sociedade e adequando-se às suas necessidades e problemas, rompendo com os ideais românticos e positivistas do século XIX.

Contrariamente aos dois movimentos modernistas que o precederam, o neo-realismo teve um grande impacto nas artes plásticas, sendo marcado pela afirmação de uma nova geração de artistas que tinham o intuito de contribuir para a democratização do regime. Este movimento ficou marcado por uma geração de artistas com uma forte e arrojada opção estética face ao modernismo academizado da segunda geração, mas também com uma rara oportunidade de reflexão humanista que alimentou a esperança de uma verdadeira transformação progressista na sociedade portuguesa. Alguns dos nomes mais sonantes que se destacaram nas artes plásticas foram Cipriano Dourado, José Dias Coelho, Álvaro Cunhal e na fase inicial das suas obras, personalidades como Júlio Pomar e José Maria Lima de Freitas.

O neo-realismo teve uma influência tardia no cinema português, sendo que esta só se verificou a longo da década de 50, com a aproximação da abordagem de alguns filmes às características da corrente estética. Autores como Manuel Guimarães e Leão Penedo não só sofreram influência dos ideais neo-realistas, como impulsionaram o surgimento do Novo Cinema português, em 1960.

O teatro português foi, talvez, o campo artístico que sofreu menos influência deste movimento, não fosse também aquele que mais repressão e censura sofreu por parte do Estado Novo. Desta forma, foi difícil para os autores e encenadores portugueses alcançar uma ampla socialização e experimentação de modo a atender às ideologias neo-realistas, pelo menos no que diz respeito aos circuitos oficiais e meios urbanos. Esta constatação demonstra dois paradoxos nos quais o teatro neo-realista se viu envolvido: primeiro, esta forma de expressão artística era considerada um veículo privilegiado de comunicação, sendo principalmente por isso que foi um dos setores silenciados pelo regime ditatorial; segundo, as obras que não fossem previamente censuradas, precisavam de obter validação junto da crítica e dos criadores teatrais. Era ainda do conhecimento comum que uma peça de teatro que fosse considerada proibida, não poderia “ver a luz do dia”, sendo praticamente impossível a sua divulgação pública. Desta forma, a dada a conjuntura hostil instaurada no país no que diz respeito às obras teatrais, é de admirar que haja um número tão significativo de iniciativas neo-realistas que foram exibidas, o que só comprova o gosto intrínseco pelo teatro e a vontade persistente de intervir neste meio. Neste período destacaram-se autores como Luiz Francisco Rebello,

Romeu Correia, Alves Redol, Pedro Serôdio ou Bernardo Santareno.

Já o surrealismo, nascido em Paris na década de 20, caracterizou-se pela imposição do automatismo psíquico e pela restauração da imaginação, numa combinação que juntava o imaginário com o abstrato e o consciente com o subconsciente.

O surrealismo assumiu assim, no discurso da revista, uma posição estética de charneira, após a geração d'Orpheu, para o restabelecimento de um caminho de modernidade estética, de ressonância internacional (Crua, 2011).

Este movimento cultural surgiu em Portugal em 1936, através de experiências literárias percursoras por António Pedro e um grupo de outros intelectuais que lhe era próximo. A primeira, e única, exposição associada a este grupo de intelectuais decorreu em 1949 e contou com a presença de nomes como António Pedro, António Dacosta, Vespeira, Alexandre O'Neill, Mário Cesariny e José Augusto França.

A demarcação de um grupo com ideais semelhantes e as consequentes expulsão e/ou exclusão de personalidades é uma constante de toda a existência dos movimentos surrealistas portugueses. Um certo gosto do escândalo, já presente nas manifestações “Dada” de Zurique e Paris, caracteriza também o fenómeno lisboeta (Marinho, 1986).

O surrealismo português caracterizava-se, essencialmente, pela sua efemeridade e instabilidade, cuja primeira consequência é a sucessão de dissidências, debates e escândalos. O surrealismo da «segunda vanguarda» estava votado, tal como o grupo de Orpheu, a inquietações, ao desvio às maneiras recomendadas pela crítica e ao gesto irreverente da escrita. Este movimento, que aliava poetas, críticos, pintores e desenhistas, dedicou-se sobretudo a edições coletivas e a antologias que procuraram recuperar o passado literário dos seus antepassados.

Esta corrente artística foi considerada pobre e aquém do movimento francês, apesar de, para alguns, ter tido percursores de grande talento e com um vasto reportório artístico – sendo possível destacar o trabalho de Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Vitorino Nemésio.

O surrealismo foi uma corrente totalmente oposta ao neo-realismo, tendo-se traduzido pela vasta produção editorial, que incluía brochuras e pequenas revistas de poesia e crítica, cuja periodicidade não era regular. Esta periodicidade não regular permitiu que fosse criada uma espécie de ilusão junto do órgão responsável pela censura salazarista, desviando as atenções deste tipo de atividade. A produção de conteúdos editoriais teve um crescimento exponencial na década de 50, com revistas como: *Momento* (1950), *Távola Redonda* (1950-1954), *Árvore* (1951-1953), *Sísifo* (1952), *Cassiopeia* (1955), *Búzio* (1956), *Graal* (1956-1957), *Folhas de Poesia*

(1957-1959), *Notícias do Bloqueio* (1957-1962), *Pan* (1958), *Coordenada* (1958-1959), *Cadernos do Meio-Dia* (1958-1960), *Pirâmide* (1959-1960) e *Hidra* (1966).

A II Geração de Paris

A Segunda Geração de Paris foi formada pelos artistas portugueses que regressaram a Paris no pós-Primeira Guerra Mundial. Como Portugal não tinha público suficiente, estes optaram por rumar a Paris em busca de reconhecimento e de formas de financiamento da sua atividade. Deste movimento, destacaram-se autores como Dórdio Gomes, Abel Manta, Diogo de Macedo, Lino António, os irmãos Franco e Almada Negreiros.

À semelhança de outros movimentos que coexistiram com a II Geração de Paris, estes sofreram bastantes restrições impostas pela censura e pelo SPN. Este último órgão do regime salazarista era responsável pela organização das mostras de artes, pela promoção dos artistas e ditava quais as temáticas e os estilos a serem utilizados, sendo ainda responsável pelo exílio daqueles que o contradiziam.

O movimento dos cineclubes

Apesar de ter tido um início tardio em relação aos demais países da Europa, o movimento cineclubista nasceu em Portugal em 1943, com a fundação do Belcina – Clube de Cinema da Parede. Nos restantes países europeus, este movimento teve início ainda durante o período do cinema mudo, nos anos 20. Porém, e apesar do movimento dos Cineclubes remeter para o ano de 1943, começaram as primeiras associações cinematográficas, com a criação de duas instituições homónimas no Porto e em Lisboa – Associação dos Amigos do Cinema. Por esta altura, em 1917, também António Ferro proferia “uma palestra intitulada “As Grandes Trágicas do Silêncio: três máscaras de Sanches de Castro”, cujo tema foi dedicado a três importantes divas do cinema mudo italiano: Francesca Bertini, Pina Menichelli e Lyda Borelli” (Parga, Ferro & Baptista, 2016).

Em abril de 1945, foi constituído o Clube Português de Cinematografia no Porto. Esta nova geração de cinéfilos denota um forte entusiasmo cinéfilo e político e prova que afinal o público português não era tão mau como muitos pretendiam afirmar. Muito mais do que um simples movimento cinéfilo, o movimento cineclubista desempenhou, durante o Portugal estonovista, um importante papel de resistência cultural e mesmo de oposição política à ditadura vigente, e a sua evolução ajuda a compreender com maior alcance as mutações sócio-culturais e político-ideológicas de Portugal no pós-Segunda Guerra Mundial (Cunha, 2013).

No ano seguinte – em 1946 – foram criados mais três novos cineclubes: Círculo de Cinema de Lisboa (CCL), Círculo de Cultura Cinematográfica – Cine-Clube Universitário de Coimbra (CCC) e Clube de Amadores da Arte Cinematográfica (Lisboa). Apesar do crescimento que se foi notando no que diz respeito à criação de novos cineclubes, a PIDE controlava restritamente as atividades de alguns dos membros ativos dos clubes, mais particularmente aquelas que estavam associadas a movimentos de oposição ao regime ditatorial. Como reflexo deste controlo, houve mesmo algumas figuras que foram detidas. Todavia, apesar das detenções feitas, a PIDE tinha dificuldade em relacionar qualquer tipo de associação contra o regime com a reunião dos membros nos cineclubes, levando mais tarde à tomada de medidas mais extremosas que levaram ao encerramento de dois clubes.

Após esta série de acontecimento mais infortunosos, o movimento cineclubista voltou a restabelecer-se em 1948, com o resurgimento de um cineclubes em Coimbra, o Clube de Cinema de Coimbra. Nos anos seguintes, esta corrente cultural voltou em força o que levou a abertura de inúmeros clubes por todo o país, até que em 1953 houve novamente um implodir do movimento.

Infelizmente, o ano de 1953 ficaria marcado pela suspensão da revista *Imagem*, e do seu Clube Imagem (CI), uma publicação que reproduzia as orientações estéticas predominantes entre os cineclubes: a PIDE interromperia uma sessão no cinema Capitólio, que tudo leva a crer ter sido organizada pelo CI ou por elementos próximos deste Clube, acabando por prender Vasco Granja, um dos seus principais dirigentes. Aparentemente, a sessão, em que se projectava o filme “Il Cammino della speranza” (O Caminho da Esperança, 1950), de Pietro Germi, destinava-se a recolher fundos para presos políticos, numa iniciativa indiretamente ligada ao PCP (Cunha, 2013).

O movimento foi tendo os seus altos e baixos, com momentos em que o cineasta português Manoel de Oliveira foi premiado internacionalmente em Cork com o filme “O Pintor e A Cidade” (1957) e com outros mais infortunosos e controversos, com a procura constante por parte do Estado Novo de cessar um dos principais focos de oposição à política cultural.

Em 1959, sem qualquer espécie de apoio estatal, a revista *Imagem* promoveu a constituição de uma cooperativa para financiar o filme Dom Roberto. Se o projeto nasceu num momento de euforia dos movimentos cineclubista e neo-realista, nesses três anos que se passaram até à estreia o cenário mudou radicalmente: a revista *Imagem* desapareceria em 1961, o surgimento de novos cineclubes abrandou e, conseqüentemente, o número de associados diminuiu.

Com o passar dos anos, a repressão e perseguição aos meios de produção de conteúdos artísticos foi aumentando, nomeadamente no que diz respeito ao cinema o que, conseqüentemente, levou ao esmorecer do movimento.

O movimento da “filosofia portuguesa”

Este movimento ficou mais conhecido pelo nome do seu órgão difusor, a revista *57*, sendo, por isso, mais comum a designação de grupo ou movimento de *57*. A primeira geração, mais inspiradora e orientadora, era constituída por Álvaro Ribeiro e José Marinho. A geração mais nova era composta por elementos como António Quadros (principal dirigente), Afonso Botelho, Francisco Sottomayor e Pinharanda Gomes. Este movimento só teve início após a publicação da 1ª edição do jornal *57*, em 1957, com término em 1962.

No primeiro manifesto da revista – o Manifesto *57* –, publicado em maio de 1957 (figura 2) escreveu-se:

“Aqui começa um novo ciclo da cultura portuguesa. Nós somos solidários desses milhares de jovens indiferentes à cultura, que enchem os estádios, os cinemas e os cafés. [...] Divergimos de todos e combatemos todos quantos, quaisquer que sejam os seus credos políticos ou religiosos, pretendem [sic] chegar aos mesmos fins através de meios que, não se adequando à especificidade do espírito, da alma e do corpo da pátria portuguesa, mais não poderão provocar senão [sic] a dor, o mal estar, a angústia, a divisão e, principalmente, a estagnação, pela luta aniquilante de forças contrárias que se anulam mutuamente, conforme se tem verificado tragicamente na Europa dos últimos 50 anos” (*Manifesto 57*, 1957, p. 2).

Durante o período da sua existência, foram publicados 11 números da revista. Entre os seus colaboradores estiveram: Agostinho da Silva, Avelino Abrantes, Afonso Botelho, Afonso Cautela, Azinhal Abelho, José A. Ferreira, Agustina Bessa Luís, José Marinho, Fernando Morgado, Ernesto Palma, Álvaro Ribeiro, Ana Hatherly, Natércia Freire, Rui Carvalho dos Santos, Francisco Sottomayor, António Telmo, Carlos Vaz, Orlando Vitorino, entre outros.

A atividade criativa deste movimento procurava inserir-se na dinâmica geral do movimento cultural português, tentando ampliar e completar o que ficara viral em



Figura 2. 1.ª edição revista *57* (maio de 1957)

movimentos como o romantismo, a renascença portuguesa e o Orphismo. No entanto, aquilo que nos outros movimentos tinha caráter literário, artístico, religioso ou político, adquire, no movimento 57 e na obra dos seus colaboradores mais representativos, uma espécie de sistema de filosofia, no qual todas essas manifestações se coordenam, sendo mais tarde conhecido como o sistema da filosofia portuguesa. De referir que já anteriormente tinha sido sinalizado por António Quadros o movimento da *Presença*, sendo apontada a ausência de uma interpretação filosófica das obras literárias e artísticas.

1.2.2 António Ferro e a “política de espírito”

Salazar defendia que “só existe o que o público sabe que existe”, procurando que a população fosse somente instruída com a informação do regime, omitindo e censurando tudo aquilo que era “indesejado”. Desta forma, o Estado Novo demonstrava somente as vantagens e os sucessos do regime junto de todas as entidades possíveis – família, escola, meios rurais, ruas, oficinas, igrejas, etc. Assim, era criado um discurso de propaganda que procurava inflamar e distorcer as opiniões públicas tendo como fim beneficiar o regime político.

Tendo como base estes ideais políticos, o Estado Novo definiu em 1933 as suas linhas e métodos gerais aplicados à cultura, com a criação do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), chefiado por António Ferro até 1949, seguindo o seu pensamento definido na “política de espírito”.

De modo a perceber melhor esta “política”, é necessário ter em consideração as três bases que a sustentam. A primeira diz respeito à utilização da Cultura como forma de propaganda, isto é, os movimentos culturais devem ser direcionados para a glorificação do regime e do chefe de Estado. A segunda é relativa à tentativa forçada de conciliar valores e tradições antigas com a “modernidade” do século XX, procurando criar um estilo com mesclas de ideologias nacionalistas (Descobrimientos, religião e cruzadas) e de futurismo e modernismo (ideais que António Ferro procurou implementar). Por último, houve uma tentativa de criação de um programa cultural ligado ao populismo e nacionalismo, tendo sempre presentes os ideais e as raízes do regime ditatorial.

Em suma, a cultura durante o período do Estado Novo deveria ser simples, filtrando ao máximo a informação proveniente dos demais países europeus, de modo a iludir o povo português e a informá-lo somente acerca dos assuntos que lhe “diziam respeito”.

A “política de espírito” procurou instruir o povo português mas não o “instruindo”

propriamente, isto é, o Estado Novo procurava direcionar a instrução cultural para os seus próprios interesses, mantendo a população na ignorância em relação a determinados temas que não eram considerados “da sua competência”.

A política cultural durante o Estado Novo baseava-se, maioritariamente, na “política de espírito” mas também na vontade de transformar a cultura do povo. De modo a alcançar essa meta, Salazar procurou atuar junto de instituições como casas do povo, ranchos folclóricos, museus etnográficos, círculos de literatura popular e, até mesmo, nas marchas populares. Com isto, Salazar almejava promover o modelo ruralista, tradicionalista e nacionalista da cultura popular, tendo como finalidade a legitimação e estabelecimento de um consenso em torno dos ideais e valores da “identidade portuguesa”.

Durante o regime, houve inúmeros artistas portugueses que foram convidados para colaborar com as iniciativas associadas ao seu regime de propaganda. Esses artistas tiveram um papel de destaque nas atividades propagandístico-culturais entre 1930 e 1940, nomeadamente nas exposições organizadas pelo SPN. Estas incluíam exposições de arte popular, prémios literários, pavilhões portugueses em feiras internacionais, marchas dos santos populares em Lisboa, desfiles, concursos que elegiam a aldeia considerada “mais portuguesa”, entre outras.

Deste grupo de artistas faziam parte António Pedro, Almada Negreiros e Carlos Botelho, que foram convidados a colaborar – de forma direta ou indireta – nas atividades do regime. Donos de um traço moderno e de um grafismo inovador, estes artistas incutiram nas obras de propaganda um registo mais modernista e futurista. Em honra destes artistas chegaram mesmo a ser erguidas estátuas comemorativas, sem nunca deixar de enaltecer os valores do regime.

No que diz respeito à literatura e à poesia, estas tiveram o seu apogeu durante os anos 40, período esse que também foi definido pela oposição ao regime assumida por muitos dos autores da época.

Porém, o culminar do SPN foi mesmo a Exposição do Mundo Português em 1940, na qual se mostrou ao mundo a cultura nacional. No ano de 1940, Portugal celebrava 800 anos desde a sua fundação (1140) e 300 anos desde a Restauração da Independência (1640). Tendo isso em consideração, António Ferro sugeriu a realização de uma “exposição do orgulho nacional”, procurando destacar a grande epopeia dos Descobrimentos, enfatizando a importância do legado português para o conhecimento dos mares.

A Exposição do Mundo Português foi realizada em Belém, numa zona que até à data não possuía quaisquer estruturas que sustentassem e servissem de suporte para o evento. Este local foi escolhido pelo seu simbolismo, representando o local de partida das caravelas portuguesas durante o período dos Descobrimentos. Para a construção das estruturas que alojaram a

exposição, foram necessários quase 6000 pessoas, incluindo engenheiros, arquitetos e pintores-decoradores de modo a tornar possível a conclusão da obra em apenas um ano e meio.

Apesar da toda a grandiosidade, a Exposição do Mundo Português não teve a adesão e aceitação pretendida, não só por ter sido um ano marcado pelo início da Segunda Guerra Mundial que, inevitavelmente, levou a um decréscimo no turismo, mas também por ter sido marcada pelas limitações impostas pelos governantes do Estado Novo, contrariamente ao que seria expectável.

Após a Segunda Guerra Mundial, o Secretariado de Propaganda Nacional passou a apelidar-se de SNI – Secretariado Nacional de Informação que acabou por ditar o afastamento de António Ferro em 1949. Este afastamento marcou também o fim da “política do espírito”, dando lugar a uma nova “era”, a qual deixaria de ser composta por obras de grande relevância, perdendo o ênfase característico dos modelos fascistas. Apesar da queda total da política cultural do Estado Novo, a censura continuou a ser intransigente. Todavia, o fim da “política de espírito” permitiu a entrada de diversas correntes artísticas, assim como de novos ideais e expressões culturais.

Contudo, foi ainda em 1946 que muitos dos pintores associados ao SPN se desvincularam de exposições e de outras atividades associadas ao regime, juntando-se àqueles que o criticavam. Este afastamento revelou-se fulcral e veio a ditar o fim das exposições deste órgão do Estado Novo em 1961, sendo que o interesse pelas mesmas teve um decréscimo gradualmente significativo.

Entre 1950 e 1960, houve um acalmar da contestação cultural provocada pelas tensões entre os resquícios da política cultural oficial e as novas correntes estéticas. Este período ficou ainda marcado pela construção do Cristo Rei em Almada e do Padrão dos Descobrimentos em Belém, Porém, foi ainda em 1960 que a política cultural do Estado Novo foi novamente condicionada. O início da Guerra Colonial veio a ditar o mal estar interno e o isolamento internacional, obrigando o regime a abandonar completamente a vertente cultural. Este abandono ditou o fim do apoio aos artistas ligados ao Estado Novo, assim como o financiamento dos seus projetos, passando a ser adotada uma postura de censura a todas as atividades do ramo criativo.

1.2.3 A censura

A censura é a falta de liberdade de expressão, sendo uma das características dos regimes não-democráticos e, neste caso em particular, de um regime autoritário e ditatorial.

“A censura foi usada pelo Estado Novo como instrumento político, para evitar ideias contrárias ao regime e para condicionar a discussão de opiniões. A censura transformou-se numa espécie de Lei do Silêncio, que incluía não só a censura propriamente dita, do lápis azul e da tesoura, mas também a repressão interior, pela autocensura. Esta é a censura do medo: do medo da prisão, do medo da agressão, do medo de perder o emprego, do medo de fazerem mal aos familiares, do receio de ser, frequentemente, incomodado por certos telefonemas anónimos, enfim, o medo de ser perseguido” (Gama, 2009, p. 1).

A 28 de maio de 1926, data do golpe de Estado militar, foi instaurada em Portugal a censura prévia, não sendo esta tão extremista quanto a que foi aplicada no período da Guerra Colonial. Esta forma de repressão da partilha de informação controlava a difusão das ideias socialistas ou comunistas, impedindo que houvesse qualquer tipo de rebelia contra o regime. A informação divulgada pelas agências de comunicação estrangeiras era muitas das vezes reformulada de modo a impedir demonstrar qual a situação externa a Portugal, mantendo a população portuguesa o menos instruída possível.

A censura estava ao encargo do Ministério do Interior e, a partir de 1944, do SPN, controlando assim a imprensa, a literatura, o teatro, a rádio e o cinema, sendo que, numa fase posterior, se estendeu à televisão.

A entrada e saída de livros era controlada, sendo que muitas das obras nem chegavam a ser publicadas em Portugal, pois eram confiscadas. Houve mesmo alguns escritores que foram julgados por causa da sua atividade literária. Autores como Aquilino Ribeiro viram alguns dos seus romances proibidos, como aconteceu, em 1958, com “Quando os lobos uivam”. Um dos acontecimentos mais marcantes deste período foi o assalto policial e posterior encerramento da Sociedade Portuguesa de Escritores em 1965, após a atribuição do Prémio de Literatura a Luandino Vieira, que na data do acontecimento estava preso no Tarrafal. Porém, numa fase inicial do regime ditatorial, a censura ainda não era muito dura no que dizia respeito às obras literárias, sendo que esta se intensificou no período áureo do Estado Novo, entre 1935 e 1945.

No que diz respeito à literatura, havia algumas temáticas que eram consideradas proibidas e acerca das quais não era permitido escrever. As principais eram: “a ideologia socialista; a oposição ao regime; a contestação à política colonial do Estado Novo; a reforma agrária; a pobreza; a liberdade religiosa; a emancipação da mulher; a sexualidade; a crítica dos costumes vigentes”. Havia mesmo algumas notícias que sofriam censura, tais como as

que estavam relacionadas com “suicídios, abortos, emigrantes, barracas, homossexualidade e crimes passionais”. Para além disso, havia uma lista de palavras que não podiam ser publicadas, entre elas “proletariado, luta de classes, revolução, comunismo, vermelho (termo reservado apenas para as forças republicanas durante a Guerra Civil de Espanha e para os comunistas soviéticos; devia ser substituído por encarnado)” (Gama, 2009, p. 5).

O teatro foi a atividade cultural que mais sofreu às mãos do regime – muitos dos dramaturgos foram presos, julgados e impedidos de exercer a profissão e, para complementar, houve ainda muitas obras que foram proibidas ou retiradas de circulação.

No período mais austero da ditadura, para uma peça ser representada precisava de passar por uma série de fases – primeiro deveria ser aprovada pela Comissão de Censura, que truncava e retirava as partes que considerava “impróprias”, depois havia a censura prévia ao espetáculo. A Comissão de Censura estava encarregue de apreender cada exemplar que colocasse em risco a segurança do país e pudesse pôr em causa o regime. A censura prévia ao espetáculo era considerada a mais inflexível, uma vez que, caso a peça não fosse “aprovada”, não poderia ser exibida e todo o trabalho do grupo de teatro teria sido em vão, assim como todo o dinheiro dispendido na elaboração da mesma.

No que diz respeito aos autores estrangeiros, as regras eram aplicadas de igual forma, tendo sido criada uma lista “negra” das peças estrangeiras que eram consideradas proibidas. Peças de autores como Bertold Brecht, Jean-Paul Sartre, Eugen Ionesco, Pablo Neruda, Boris Vian eram consideradas “perigosas” para o Estado Novo. Nem mesmo as peças mais clássicas escaparam a este órgão do regime, como aconteceu com “Júlio César” de William Shakespeare ou “A Mandrágora” de Niccolò Machiavelli, assim como algumas peças de Gil Vicente.

Para além da censura aplicada pelo Estado Novo, havia ainda uma outra forma de controlo da informação – a autocensura ou censura das consciências. “Era aquele cutelo a pairar por cima da cabeça – que poderia cair a qualquer momento –, que levava o jornalista, o escritor, o artista, o cidadão em geral, à autocensura. Isto é, sobretudo os profissionais da escrita – mas, no fundo, todos os criadores portugueses – aprenderam a fazer a profilaxia do que não seria passível de transpor a apertada malha do crivo do poder político” (Gama, 2009, p. 3).

Em 1940 foi criado o Gabinete de Coordenação dos Serviços de Propaganda e Informação, que estava encarregue do controlo da informação divulgada através dos jornais e da rádio. Este órgão ficou na dependência do próprio chefe de Estado, António de Oliveira Salazar.

Os próprios autores deixaram de produzir determinados conteúdos pois já sabiam, *a priori*, que estes não iriam ser aceites por parte da Comissão de Censura. Desta forma, o

regime conseguiu focalizar a produção de conteúdos, direcionando-a para temáticas que eram “permitidas”.

Em suma, Salazar tinha como finalidade controlar a opinião da população, instruindo-a somente acerca dos conteúdos que não comprometessem os ideais do regime e que, acima de tudo, não questionassem a sua forma de governar e pensar. A população mais intruída era controlada, quer naquilo que fazia, quer naquilo que criava, sendo que na maioria das vezes havia mesmo autocensura.

1.2.4 Principais instituições culturais

Por instituição compreende-se um coletivo de elementos de interação permanente, composto por elementos humanos e não humanos, no qual se inserem as máquinas, que conjuntamente beneficiam o desenvolvimento de estratégias de ação.

No contexto cultural, as instituições são reflexo da conjugação de vontades coletivas e têm como principal função social a representação da sociedade civil (ou de uma parte dela). As instituições devem conhecer e agir mediante os problemas concretos que afetam as sociedades de cada época, sendo uma espécie de dispositivo coletivo de resolução/mitigação desses mesmos problemas. Os públicos das instituições seriam então mobilizados pelo pragmatismo e pela ética cujo fundamento não é a noção de obrigatoriedade mas sim a de valor, uma vez que, para lidar com os problemas, haveria a necessidade de fazer um ajuste comportamental – por exemplo atitudes, motivações e estratégias – em relação à situação concreta. As instituições sustentam a coesão e o espírito necessário à construção social do mundo, sendo também catalizadores do debate de ideias e de projetos de forma regular e sistemática, obrigando à diversidade sociocultural.

O Estado Novo promoveu a criação de uma vasta rede de instituições e, em alguns casos, a adesão às mesmas era mandatária, suscitando junto da população uma forte contestação, o que pode ter espoletado atrasos no funcionamento das organizações. Porém, tendo em conta o cariz autoritário característico do regime, estas eram alvo de um apertado controlo que salvaguardou um conjunto de competências que permitiam o uso para intervenções pontuais.

Dado o vasto conjunto de instituições criadas, foi necessário analisar mais pormenorizadamente aquelas que se destacaram no campo cultural.

Junta de Educação Nacional

A Junta de Educação Nacional (1929-1936) estava integrada no Ministério da Instrução Pública, estando destinada a assuntos ligados à fundação, melhoramento e subsidiação de instituições destinadas a trabalhos de investigação e propaganda científica. Para além disso, era responsável pela promoção do intercâmbio cultural e pela expansão da cultura portuguesa. A organização e missões inspiraram-se no modelo espanhol, mais particularmente na *Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*. Em 1936 passou a apelar-se Instituto para a Alta Cultura, sendo que entre 1952 e 1976 adotou o nome Instituto de Alta Cultura.

Entre 1929 e 1938, Portugal procurou um maior envolvimento nas redes comunicacionais da ciência proporcionadas por congressos e conferências. A Junta de Educação Nacional foi considerada a parceira por excelência das instituições culturais e académicas nazis, tendo como dirigentes figuras como Medeiros Gouveia, Leite Pinto ou Gustavo Cordeiro Ramos, que se mostravam abertos a uma aproximação à Alemanha. Era ainda esta instituição que estava encarregue da coordenação dos leitorados de português existentes na Alemanha, sendo elementos importantes na rede que uniu os dois países durante o Estado Novo. Foi conjuntamente com a JEN que o Ministério dos Negócios Estrangeiros endereçou uma proposta de acordo de colaboração intelectual e cultural. Este acordo foi remetido em 1937, procurando uma formalização escrita do relacionamento entre os dois países (Ninhos, 2012, p. 108).

Esta instituição foi, assim, responsável pela subsidiação da representação portuguesa nos diversos congressos, pela realização de manifestações artísticas, assim como pelo domínio da educação artística. Tinha como missão “concorrer para o desenvolvimento e aperfeiçoamento da cultura superior e da cultura artísticas, da investigação científica e das relações culturais com o estrangeiro e difusão da língua e culturas portuguesas.”⁽³⁾

O Instituto de Alta Cultura foi responsável pela permuta de professores, conferencistas e estudiosos de comprovada idoneidade moral e intelectual, podendo essa permuta ser dentro ou fora do país, assim como pelo auxílio para a publicação de artigos científicos, didáticos, artísticos ou técnicos que trouxessem benefícios para os organismos culturais e para o Estado Novo.

Espaços museológicos

O Estado Novo foi responsável por uma das reformas culturais no que diz respeito aos espaços museológicos. Como o regime considerava complexo o sistema administrativo criado

³ Artigo 1.º do Decreto-Lei n.º 46038, de 16 de novembro de 1964, que reestruturou o Instituto de Alta Cultura.

desde 1911, foi elaborado, em 1932, um quadro normativo apelidado de “Carta orgânica dos museus”. Este diploma pôs fim aos Conselhos de Arte e Arqueologia, delegando as funções técnicas e administrativas dos museus portugueses ao Conselho Superior de Belas Artes. São ainda criadas duas secções: uma central e a secção dos museus – formada pelos diretores dos Museus de Arte Antiga, de Arte Contemporânea e dos Coches. Esta segunda secção estava incumbida de fazer o “ordenamento das atribuições funcionais dos museus, nomeadamente as aquisições de peças, a estruturação orgânica dos mesmos, a direção de obras de conservação dos objetos artísticos e o parecer relativamente à criação de novos espaços museológicos” (Raposo Pereira, 2012, p. 93).

Contrariamente ao sucedido na 1.ª República, as novas medidas adotadas pelo Estado Novo pretenderam assegurar um controlo permanente das instituições museológicas, uniformizando as políticas e as orientações das mesmas. As instituições museológicas foram subjugadas a uma visão opressiva e absoluta, sendo ainda condicionadas ao quadro de diplomas existente. O processo museológico foi centrado nas potencialidades simbólicas dos objetos e os temas principais – a nação, o território, a história e as tradições – eram adjacentes aos da política cultural, culminando em exposições temporárias produzidas para o contexto.

As exposições museológicas eram um meio de promoção do discurso e de propaganda política, mas também apelavam à legitimidade e inviolabilidade das fronteiras portuguesas, destacando-se a Exposição Colonial, realizada no Porto em 1934, a Exposição Histórica da Ocupação Lisboa em 1937 e a Exposição do Mundo Português em 1940.

A produção de conteúdos histográficos, de acordo com Lira (2002), recaiu sob três aspetos: a criação de um espírito e “tradição” de independência no contexto europeu e, principalmente, peninsular; a apresentação de algumas figuras históricas como sendo símbolos da dedicação nacional, figuras essas que puserem os interesses da nação à frente dos seus interesses pessoais; e a utilização de determinados momentos da história de Portugal em prol de serem modelos e fonte de inspiração – nomeadamente o período dos Descobrimentos que serviu de mote para a Exposição do Mundo Português.

Os espaços expositivos, no âmbito das exposições temporárias, eram povoados por cartazes, mapas e legendas repletos de iconografia característica nas quais era possível perceber uma simbologia associada ao poder, fé e ao contexto socio-político. Elementos como estátuas de guerreiros medievais, alguns elementos alusivos a manifestações religiosas como procissões, festas de santos populares ou até mesmo figuras do próprio Salazar – cuja estátua de grandes dimensões foi colocada no Pavilhão de Portugal durante a Exposição de Paris em 1937 – ilustram alguns elementos características das exposições durante o regime.

Desta forma, é possível afirmar que os museus e, particularmente as exposições temporárias, eram reflexo do peso que o regime ocupava na sociedade portuguesa, assim como qual o cunho que era por ele inculcido nas organizações corporativistas.

Foi neste contexto socio-cultural que surgiu o Museu de Arte Popular (1948), fundado pelo Secretariado de Propaganda Nacional, que foi reflexo de parte significativa da sustentação pedagógica que foi conferida aos bens culturais durante o Estado Novo. Dado o panorama museológico “estado novista”, o Museu de Arte Popular era, assim, reflexo da carga ideológica concreta que encerrou a população nacional num pensamento fechado e passivizante. Aqui era notória a descontextualização da arte, substituindo-a por elementos populares tradicionais, privando a população dos bens culturais dos seus contextos evocativos reais. Desta forma, a população era persuadida para acreditar que os elementos que tinham à sua disposição eram arte, não questionando o seu verdadeiro sentido estético.

Casas do povo

A arte popular assumiu um papel de destaque durante o regime do Estado Novo, sendo considerada a realização material por excelência, a forma de expressão eminentemente nacional.

Tendo em conta o contexto cultural português, e a par da ideologia do regime, foram criadas as casas do povo, elementos primários da organização corporativista do trabalho rural. Estas instituições estavam encarregues de colaborar no desenvolvimento económico, social e cultural das comunidades locais, assim como da representação profissional e da defesa dos interesses dos trabalhadores agrícolas.

O processo de construção das casas do povo, à semelhança do que aconteceu com outras organizações que expressaram a natureza fascista e corporativista do Estado Novo – Legião Portuguesa, Mocidade Portuguesa, Grémios da Lavoura, União Nacional, entre outras – permitiu compreender a natureza das relações entre o regime e a sociedade. A criação de uma rede de casas do povo permitiu, também, perceber a diversidade de dinâmicas e tensões inerentes ao longo da ação governativa (Freire, 2012).

Os museus etnográficos ou, como eram comumente conhecidos, as casas do povo, eram responsáveis pela recolha de objetos ilustrativos, que eram posteriormente analisados de modo a perceber se eram ou não válidos para cumprir o propósito atributivo. A população local era instruída de modo a cumprir os seguintes desígnios: a consciencialização para os valores artísticos das indústrias que lhes estavam incumbidas como a olaria, a cerâmica, a ourivesaria e a olaria; mostrar, quando fosse o caso, aos visitantes quais eram os seus costumes

locais, assim como as suas tradições étnicas; inculcar o brio aos artistas locais emergentes; e a apreensão visual das atividades profissionais do mundo rural.

Eventos como feiras e exposições desempenhavam um importante papel disseminador da arte popular, sendo que a primeira possuía mesmo um circuito tradicional específico. Porém as exposições eram aquelas que tinham um caráter mais importante, destacando-se, por exemplo, a 1.ª Exposição de Arte dos Trabalhadores e a Exposição-Feira Agro-pecuária do Baixo Alentejo em 1952 e a mostra de artesanato Rural na Feira Popular do Porto em 1956 (Raposo Pereira, 2002).

O SPN fomentou a criação de publicações alusivas à estrutura corporativa e ideológica do regime, na qual a evocação do folclore nacional era um elemento ubíquo. Elementos da cultura tradicional portuguesa como rendas de bilros, colchas, tapetes, bordados típicos, trajes característicos, costumes, ouriversaria, entre outros, eram reflexo da arte popular portuguesa, tendo mesmo um papel de destaque a nível internacional.

As casas do povo foram um reflexo das relações entre o centro e as periferias, sendo marcadas por tensões com origens e objetivos díspares. Se, por um lado, o regime contava com as elites para a consolidação política, social e territorial, por outro é possível constatar que estas nem sempre foram fiéis aliadas do poder central. A solidariedade e os interesses locais, que por vezes podem aliar as elites a outros grupos sociais, obtiveram a capacidade de discussão e influência na aplicação das decisões do Estado Novo. A edificação da rede de casas do povo foi precisamente um exemplo disso, no qual é possível verificar que estas atitudes tiveram implicações consideráveis na política nacional.

1.2.5 As políticas de ensino

O Estado Novo recorria à política educativa para inculcar a sua doutrina quer nos espaços escolares, quer na família e na comunidade. A escola nacionalista era, assim, parte integrante da ideologia do regime e da doutrinação moral, “interiorizando um modelo de sociedade unificada no plano político, simbólico e cultural” (O Século XX Português - Épocas Históricas e Cronologia, 1999, p. 73). De modo a que esse modelo fosse implementado na sociedade, o Estado Novo adotou medidas específicas que se caracterizaram por: compartimentação do ensino, pela separação dos sexos e contra a escola única; realismo pragmático, nivelando por baixo as aprendizagens escolares; centralismo administrativo através de mecanismos de inspeção e controlo do corpo docente; desprofissionalização do professorado, pela

desvalorização das bases profissionais e científicas da atividade docente.

Com a entrada em vigor da Constituição Política da República Portuguesa em 1933, a qual consagrava “a liberdade de ensino”, assim como “a liberdade da expressão do pensamento sob qualquer forma” (artigo 8.º, n.ºs 4 e 5), é possível verificar a adoção de uma notória política minimalista em relação à educação. Medidas como a redução da escolaridade obrigatória, a “manutenção dos postos de ensino e a simplificação dos programas escolares” (Pedro, 2008, p. 55), são reflexo da nova política aplicada à educação.

A Constituição de 1933 defendia que deveria existir um domínio da política doméstica, visando a responsabilidade da educação e da instrução, enfatizando ainda o papel que o ensino primário elementar desempenhava. Este era obrigatório não sendo, no entanto, necessário que fosse lecionado numa escola particular ou oficial, podendo ocorrer em casa. A Constituição destaca ainda que “as artes e as ciências serão fomentadas e protegidas ao seu desenvolvimento, ensino e propaganda, desde que sejam respeitadas a Constituição, a hierarquia e a ação coordenadora do Estado” (artigo 43.º, n.º 2).

António Carneiro Pacheco, que em 1936 foi alocado ao ministério da Instrução Pública – tendo mais tarde passado a denominar-se ministério da Educação Nacional –, impôs o livro único, criou a Mocidade Portuguesa e a Obra das Mães para Educação Nacional.

O catolicismo foi incluído no ensino devido, principalmente, ao facto de a Igreja ser, de acordo com Adérito Sedas Nunes (1961, p. 60), “portadora de uma conceção e um ideal do Homem, cujas proteções sociais são imediatas”, considerando ainda que “o cristianismo não é apenas uma Religião – É uma vida. Afirmção da dignidade e liberdade da pessoa humana, apelo à solidariedade e à união fraterna”, sendo estes dois elementos essenciais para a constituição desta conceção e ideal. Porém, e apesar desta inclusão da Igreja no ensino, o regime “revogava a proibição do ensino religioso, submetendo-se constitucionalmente o ensino público aos princípios da doutrina e moral cristãs” (Simpson, 2012, p.93).

Mais tarde, no período do Pós-Segunda Guerra Mundial, e com o início da reconstrução europeia e do crescimento das economias industrializadas, começava a ser cada vez mais notória a disparidade entre os fins, os instrumentos e os resultados da reforma educativa imposta pelo regime, não preparando adequadamente os estudantes, quer do ponto de vista quantitativo, quer do ponto de vista qualitativo. Neste período, metade da população portuguesa era analfabeta e parte da restante sabia somente ler, escrever e contar (Carreira, 1996). Dada a situação, o regime viu-se obrigado a apostar na formação, tendo, em 1946, fundado o Laboratório Nacional de Engenharia Civil em Lisboa e, em 1953, a Faculdade de Economia da Universidade do Porto. Paralelamente, foi iniciada a construção de duas cidades universitárias, uma em Coimbra e

outra em Lisboa, em 1948 e 1953, respetivamente. A par dos melhoramentos ocorridos no plano das obras públicas, ensino e investigação, assistiu-se ainda à construção de grande número de escolas de ensino primário e dos Institutos de Estomatologia, Climatologia e à beneficiação do de Oncologia.

O ensino superior foi, talvez, aquele que menos sofreu alterações, mantendo a sua lógica elitista, com uma forte restrição no acesso à universidade. Porém, entre 1930 e 1974, foi manifesto o aumento do número de estudantes universitários, que passaram de 7 mil a 58 mil. A estrutura institucional estava totalmente alicerçada nas duas universidades de Lisboa e nas universidades de Coimbra e do Porto. Desde o final da década de 50, é notório o mal-estar estudantil cujas conotações políticas são evidentes, com o reforço da tutela das autoridades governamentais e académicas sobre as associações juvenis, tornando as escolas de ensino superior num lugar privilegiado de confronto político e oposição ao regime.

O ensino técnico também foi alvo de uma reestruturação em 1948, com a criação de quatro tipologias de cursos: cursos complementares de aprendizagem; cursos de formação; cursos de aperfeiçoamento; e cursos de mestrança. Apesar de impossibilitarem a entrada direta no ensino superior, estes cursos permitiam o ingresso nos “institutos comerciais” ou “institutos industriais”, sendo que os primeiros concediam a transição para a faculdade de economia e os segundos para a faculdade de engenharia.

Em 1956 é criada a Fundação Calouste Gulbenkian, que tem até hoje apoiado a investigação de todos os campos do saber e promovido todas as áreas científicas, artísticas e culturais, para além de abrir ao grande público o conhecimento dos maiores valores e correntes artísticas e culturais. A fundação, que durante o Estado Novo apoiou o desenvolvimento cultural português, criou bolsas destinadas a subsidiar o campo artístico mais particularmente as artes performativas – com contributos monetários aplicados ao teatro experimental e ao teatro universitário – e o cinema – permitindo explorar abordagens cinematográficas mais modernas, rompendo com os ideais clássicos.

Ainda nos anos 50, o ensino é considerado um dado adquirido, coabitando com processos de alfabetização informais, voluntários e relacionados, muitas vezes, com ciclos de trabalho e oportunidades frágeis e instáveis (Simões, 2007, p. 213). Tudo isto se refletiu num processo de alfabetização com distribuição disforme, tendo em conta o género, estrato social e condição rural ou urbana do indivíduo, numa sociedade que possuía uma estrutura pobre e alfabetizada de forma modesta (Candeias & Simões, 1999).

Em suma, o ensino durante o regime era constantemente controlado e vigiado, tendo sido impostas, através da lecionação, algumas das suas ideologias. O Estado Novo implementou

mesmo algumas organizações no ensino, sendo as que merecem maior destaque a Mocidade Portuguesa e a Obra das Mães para Educação Nacional. A par de uma educação rica nos valores ideológicos do regime, a Igreja assumiu também um papel de destaque, tendo sido introduzida uma forte carga religiosa nos programas escolares. Portugal era, assim, um país com uma alta taxa de analfabetização e, no qual, o ensino superior só era acessível a uma classe muito restrita de cidadãos.

**CAPÍTULO II - DO CARTAZ
CULTURAL EM PORTUGAL
(1933-1960)**

2.1 Recolha, organização e definição do modelo matriz de análise

A recolha dos cartazes para a realização do presente estudo foi feita através da consulta de arquivos, bibliotecas e museus, sendo em alguns casos particulares impossível aceder, fisicamente, aos objetos cartazísticos.

Numa fase inicial foi feito um levantamento das instituições – cinemas e teatros – que se encontravam em funcionamento durante o período de estudo, permitindo identificar possíveis locais de recolha dos cartazes. Numa segunda fase foi feita uma verificação junto das entidades assinaladas previamente da existência, ou não, dos objetos cartazísticos, verificando-se, em alguns casos, que os espólios haviam sido destruídos ou tinham sido adquiridos por coleções privadas. Houve ainda casos em que se efetuou um contacto de modo a perceber uma eventual existência de cartazes culturais, ao qual não foi obtida qualquer resposta.

No final da sinalização prévia, foram consultados o arquivo do Museu Nacional do Teatro e da Dança, a biblioteca da Cinemateca, o Arquivo Iconográfico da BNP e o Teatro Nacional D. Maria II, onde foi possível recolher 147 exemplares produzidos entre 1933 e 1960.

É notório que o número de exemplares recolhidos não corresponde ao número total de peças e filmes produzidos durante os 27 anos que esta investigação compreende, porém, considerou-se que o material recolhido foi suficiente para efetuar um estudo da evolução do cartaz cultural.

Os cartazes culturais desenvolvidos entre 1933 e 1960, período durante o qual Portugal vivia sob o regime do Estado Novo, foram, de modo a facilitar a presente investigação, divididos em quatro temas: artes performativas – que compreendem o bailado, o teatro e o teatro de revista – e cinema. Dentro do teatro, optou-se por fazer ainda uma divisão entre teatro e teatro de revista, uma vez que o intervalo temporal em questão assim o justificava.

De modo a facilitar a organização dos exemplares recolhidos, foi elaborado um modelo matriz (ver Anexo A) para, numa primeira fase, organizar e catalogar, e, numa segunda fase, proceder a uma análise pontual e incluir uma breve nota biográfica. O modelo matriz inicial era constituído por uma tabela, com oito parâmetros, na qual foram organizados cronologicamente os cartazes, optando-se por criar tabelas individuais para cada temática – bailado, cinema, teatro e teatro de revista. Desta forma, cada campo apresentava uma tabela na qual se poderia ter acesso a todos os cartazes que foi possível recolher.

Os parâmetros de catalogação foram variando de temática em temática, apesar que não serem totalmente díspares uns dos outros, havendo mesmo alguns que se mantiveram.

O modelo matriz elaborado para o bailado manteve a mesma estrutura do do teatro e do teatro de revista, uma vez que ambos se incluem nas artes performativas. A tabela de catálogo incluía assim: imagem, com uma miniatura do cartaz; o número; a data e o nome da peça; autoria do cartaz; companhia responsável; tipografia onde foi impresso o exemplar e qual o local de exibição. Com a estruturação da imagética recolhida através deste modelo matriz, foi possível fazer uma análise pontual mais imediata, uma vez que os cartazes se encontravam todos alinhados, permitindo retirar conclusões imediatas do ponto de vista da mancha gráfica.

O modelo desenvolvido para o cinema foi ligeiramente diferente, tendo sido incluídos os parâmetros: imagem; número; a data e o nome do filme; qual a pessoa responsável pela autoria do exemplar; qual a entidade responsável pela edição do filme; tipografia onde foi reproduzido o cartaz e ainda realizador.

Foi clara a diferença entre o número de cartazes de cinema e das artes performativas, sendo que no primeiro caso foram encontrados 101 cartazes e no segundo, 6 de bailado, 13 de teatro e 27 de teatro de revista. O motivo pela escassez de exemplares relativos às artes performativas prendeu-se, provavelmente, com a constante censura e perseguição de que estas foram alvo, limitando a produção de peças de teatro e, conseqüentemente, de objetos cartazísticos.

O segundo modelo matriz (ver Anexo B) teve, como principal finalidade, a elaboração de uma breve e pontual análise de cada cartaz, com base em variáveis previamente definidas. As variáveis incluídas foram as seguintes: nome do autor e nota biográfica (cabeçalho da tabela); ano em que foi realizado ou exibido o filme/peça; se o cartaz selecionado se inseria na categoria bailado/teatro ou cinema; e análise, ramificando-se em três categorias – cor, tipografia e assinatura.

Nesta segunda fase, optou-se por não fazer uma divisão por temáticas, procedendo-se, em contrapartida, à organização do catálogo por ordem alfabética, optando-se por utilizar como referência o apelido de cada autor. Para além da análise, foi ainda incluída, quando possível, uma breve nota biográfica, permitindo fazer uma contextualização do percurso artístico (ou não) de cada autor, assim como das principais influências que tiveram ao longo da vida.

2.2 Seleção final

A maioria dos cartazes do período em estudo, careciam de qualquer tipo de assinatura, o que impossibilitou a identificação dos seus autores e, conseqüentemente, uma análise quer da evolução gráfica, quer da morfologia estética. Sublinhe-se que muitos dos cartazes elaborados durante o regime do Estado Novo, foram fruto de encomendas dirigidas a autores que não seriam figuras reconhecidas do mundo artístico português.

Perante esta realidade, os cartazes no seu universo amostral foram totalmente incluídos numa primeira fase, sendo feita uma seleção para a segunda fase da investigação, a qual permitiu a análise acima referida. Para esta, optou-se por selecionar os cartazes cuja autoria fosse indiscutível: encontrarem-se autenticados pelas respetivas assinaturas. Tal opção originou que a análise recaísse em 55 exemplares, de um total de 147 referenciados e mapeados, graças à pesquisa efetuada nos diferentes arquivos e bibliotecas que estiveram na base do presente estudo.

2.3 Contributos para a análise dos cartazes das artes performativas e do cinema em Portugal

O modelo matriz, predefinido na fase anterior da investigação, serviu de base para uma análise mais aprofundada dos exemplares selecionados. A divisão, em categorias, do segundo modelo matriz permitiu estabelecer temas-chave para um estudo mais aprofundado de cada um dos cartazes. As categorias possibilitaram, ainda que a título pontual, fazer o paralelismo entre a metodologia aplicada aos modelos matriz e a teoria da trilogia – “autoria, programa e tecnologia” – de Francisco Providência, tida como base metodológica para a análise do cartaz cultural. Se analisarmos mais detalhadamente, essas três componentes estão, também, presentes no modelo matriz, ainda que não tão óbvias como na teoria de Providência.

A questão da autoria, explorada na presente investigação, encontra-se ligada ao facto de cada exemplar possuir, ou não, uma assinatura, permitindo identificar quem foi o indivíduo responsável pela sua criação e, por consequência, perceber se houve ou não evolução do ponto de vista gráfico. Na teoria de Providência, a autoria não se prende somente à existência, ou não, de uma assinatura, explorando temas como a identificação do sentido das palavras e a ética. Neste caso, optámos por identificar somente a existência, ou não, de uma assinatura que nos permitisse atribuir a obra gráfica a determinado autor sendo que, em alguns casos, foi necessário recorrer à informação compilada pelos arquivos, espólios, bibliotecas e museus consultados. Esta informação, fruto de um trabalho de investigação desenvolvido pelas entidades consultadas, permitiu-nos identificar os artistas responsáveis pelos exemplares estudados, ainda que estes não se encontrassem assinados.

O programa, que compreende características como a utilidade, a funcionalidade e o desempenho, permite fazer um estudo extremamente aprofundado acerca do objeto gráfico que não é aplicável no âmbito desta investigação. Para serem analisados todos os pontos mencionados por Providência, seria necessário ter acesso a informação mais detalhada sobre cada exemplar, que ou ainda não foi compilada, ou não existe devido ao período onde se inserem os objetos. Porém, apesar de não ser possível ter acesso a todos os dados explorados na teoria, é possível, através da observação, perceber questões como a funcionalidade e o desempenho. O que procurámos fazer, neste parâmetro em particular, foi verificar se o cartaz desenvolvido era, ou não, adequado ao conteúdo do filme ou peça, sendo, ou não, representativo do mesmo. No cinema, por exemplo, podemos, recorrendo à observação, identificar se o cartaz do filme inclui cenas do mesmo, se são representadas personagens, ou se existe qualquer paralelismo ou poética alusiva ao conteúdo. No teatro e no bailado é ligeiramente mais complicado, uma vez que a maioria das peças foi censurada, não sendo possível, em todos os casos, sinalizar se há ou não cenas que dizem respeito ao conteúdo ilustrado.

Por último, a tecnologia diz respeito aos meios de construção e produção, remetendo-nos para quais as ferramentas utilizadas para a construção do cartaz, assim como qual o tipo de técnicas de impressão usadas. Nesta situação, e como no intervalo temporal estudado os meios de produção cartazística ainda não envolviam sistemas mecanizados e digitais, os cartazes ainda eram elaborados através de técnicas manuais, como a colagem e o desenho, sendo impressos manualmente. As técnicas de impressão utilizadas durante o Estado Novo ainda estavam muito dependentes da manualidade, variando entre serigrafia, gravura e litografia, geralmente realizadas por pequenos estabelecimentos locais. Este ponto, o da tecnologia, é o único que não é mencionado na análise de cada exemplar, uma vez que não foi possível ter acesso a informação que tornasse essa tarefa exequível.

Francisco Providência apresenta um estudo significativamente mais aprofundado, não aplicável ao presente contexto, devido aos fatores tempo e quantidade de informação a analisar. Desta forma, procurou adaptar-se a teoria da trilogia, tocando os temas-chave nela estudados, sem entrar em demasiados detalhes.

Desta forma, para a presente análise, recorreremos à estrutura utilizada no segundo modelo matriz, começando pela identificação das figuras presentes nos cartazes. Assim, optámos por verificar se existe, ou não, paralelismo entre as personagens que compõem o cartaz e momentos do filme ou peça, sendo que, em alguns casos, pode haver uma referência a mais do que uma cena do enredo. De seguida, procedemos à sinalização das cores utilizadas, quer a nível sólido, quer através do uso de gradientes tonais, uma técnica bastante usada pelos artistas para conferir ao objeto gráfico mais realismo e profundidade. Depois de finalizada esta parte do estudo, procurámos identificar a autoria do cartaz, justificando, nos casos em que não existe qualquer tipo de assinatura no exemplar, onde foi obtida a informação. Aqui foi necessário recorrer ao modelo matriz inicial, no qual foi feita uma análise prévia, que permitiu atribuir a elaboração dos objetos gráficos aos devidos autores. Apesar de muitos dos exemplares não se encontrarem assinados, conseguimos obter, juntos dos núcleos de investigação das entidades consultadas, informação que nos permitiu validar quais os artistas responsáveis pela elaboração destes.

Após desenvolvidos estes dois parâmetros, procedemos à análise da fontes tipográficas utilizadas. Aqui pretendemos observar se o tipo de texto utilizado é mais clássico ou mais moderno, se são aplicadas fontes caligráficas ou desenhadas e, ainda, se há uma estruturação e hierarquização da informação. Ou seja, procurámos identificar se o artista se preocupou em atribuir pesos mais proeminentes à informação considerada mais privilegiada, de modo a enfatizá-la, ou se houve completa despreocupação com este tipo de questões.

Por fim, de modo a completar a análise dos cartazes culturais, optámos por incluir uma

breve nota biográfica de cada autor, permitindo contextualizar o percurso, a formação e a obra desenvolvida por cada artista. Porém, como grande parte dos objetos gráficos deste período foi encomendada pelo SPN/SNI, muitos dos autores dos exemplares estudados são indivíduos “anônimos” no mundo artístico, não sendo possível reunir informação acerca dos mesmos. Nestes casos, optámos por inserir uma breve nota acerca da entidade que forneceu a informação sobre a autoria do cartaz, assim como quais os exemplares que os artistas tiveram ao seu encargo.

2.3.1 O cartaz cultural e o bailado

A dança em Portugal só obteve alguma expressão e consistência no panorama artístico em plena metade do século XX, apesar de figuras pontuais de alguma relevância que pautaram os períodos anteriores. Antes do século XX, destacaram-se alguns projetos, mais ou menos amadores, e, geralmente, pontuais, de iniciativas de indivíduos pertencentes à classe social dominante, surgindo para proveito próprio ou de uma minoria privilegiada, sendo, desta forma, possível concluir que não deixaram um marco notório.

Posto isto, é aceitável afirmar que, até ao surgimento do Grupo de Bailados Verde Gaio, “o investimento humano, social e financeiro não produziu frutos que nos possam levar, com alguma objetividade, a falar de uma “dança teatral portuguesa”” (Laginha, 1998, p. 195).

À semelhança do que aconteceu em muitos outros campos da vida cultural portuguesa, a dança evoluiu num clima de continuidade, sem grandes sobressaltos e fortemente limitada por razões financeiras, sendo ainda influenciada por modelos invariavelmente provenientes do exterior.

A falta de cosmopolitismo na população lisboeta e de uma sólida propensão cultural a nível nacional levaram a que o ensino da dança nunca tivesse atingido um patamar propício à implantação de conjuntos coreográficos com solidez e que permitissem alimentar os teatros nacionais.

Se, por um lado, a dança folclórica portuguesa prima pelo bom nível no âmbito nacional e até mesmo internacional, por outro lado, a dança teatral parece ter obtido maior sucesso nos palcos de revista do que no teatro lírico.

Desta forma, só em 1940 é formada a primeira companhia de bailado profissional de raiz portuguesa, o Verde Gaio, com bailarinas com pouquíssima formação profissional e bailarinos sem experiência. A Companhia de Bailado Verde Gaio surgiu através da influência de um manifesto de António Ferro, diretor do SPN/SNI, e, naturalmente, ficou parcialmente sob a alçada do regime ditatorial.

No caso do Verde Gaio, as motivações que serviram de base para a sua fundação foram mais de carácter político do que artístico, contrariamente ao que acontecia com as grandes companhias de bailado, como os *Ballets Russes* de Diaghilev.

Contudo, terá sido a doutrina defendida por Sousa Pinto baseada nos “bailados” portugueses, mais do que a dos bailados diaghilevianos de António Ferro, que serviram de alimento para as pretensões artísticas de Francis Graça.

Com as Festas dos Centenários, a Exposição do Mundo Português e a reabertura do Teatro S. Carlos, estava criado o contexto no qual surgiria o Verde Gaio, que apesar de ter inaugurado o S. Carlos, só teve a sua verdadeira estreia no Teatro da Trindade em novembro de 1940. Assim, nasceu a companhia dos *Ballets Portugais Verde Gaio*, com o patrocínio do SNI, tendo à frente de trinta bailarinos Francis e Ruth Walden e uma orquestra dirigida por Frederico de Freitas.

Apesar do grande entusiasmo inicial que a companhia suscitou e da forte adesão por parte da população para assistir às peças do Verde Gaio, a companhia não teve a duração desejada, tendo terminado no pós-25 de abril. O projeto, na sua índole nacionalista e algo provinciana, apenas serviu o regime enquanto este desejou, não tendo conseguido manter a pujança artística necessária para competir com as companhias internacionais de grande qualidade técnica e esteticamente revolucionárias.

Segue-se a análise dos cartazes selecionados para o estudo relativamente a este período:



1. Francis & Ruth

Ver Anexo B p. 203

Peça: Francis & Ruth

Ano: 1938

Companhia: Verde Gaio

Teatro: [Desconhecido]

Autoria – Trompowsky, Gilberto

Figura 3. Francis & Ruth

Análise Morfológica

A Companhia de Bailado Verde Gaio foi responsável por inúmeras peças que foram a cena entre 1940 e a sua extinção em 1977.

O cartaz da peça “Francis & Ruth” é composto por cinco cores: verde, vermelho, amarelo, azul e preto, possuindo ainda uma vasta área que circunscreve a ilustração. As vestes dos bailarinos apresentam algum detalhe, sendo que, no caso de “Ruth”, é notória a influência dos trajes tipicamente portugueses, enquanto que “Francis” aparece com uma concertina – instrumento comumente associado ao folclore –, com um barrete e um colete. Tanto os trajes de um como do outro têm uma forte influência no folclore português, espelhando a intenção que o Estado Novo teve em criar uma companhia de bailados que representasse a ideologia do regime. O cartaz não possui qualquer tipo de assinatura, tendo sido atribuído ao autor pelo núcleo de investigação do arquivo do MNTD.

Do ponto de vista tipográfico, o objeto gráfico é composto somente por uma fonte, caligrafada, com duas cores, fazendo a ponte com os trajes que cada bailarino enverga. A escolha tipográfica remete-nos para o movimento e para o bailado, uma vez que as letras contornam as duas figuras e se encontram desalinhadas, criando a ilusão que estão a “dançar”.

Breve nota biográfica

Gilberto Trompowsky foi um artista brasileiro que se destacou na área da pintura e do desenho, tendo-se destacado ainda enquanto decorador aquando da Exposição Universal de Paris, em 1937, estando encarregue pelo pavilhão brasileiro. Para além disso, ficou encarregue pela decoração dos bailes carnavalescos promovidos pelo Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Merece ainda destaque o seu trabalho enquanto cronista para a imprensa do Rio de Janeiro.



2. Bailados portugueses

Ver Anexo B p. 197

Peça: Bailados portugueses

Ano: 1941

Companhia: Verde Gaio

Teatro: [Desconhecido]

Autoria – Marques, Bernardo

Figura 4. Bailados portugueses I

Análise Morfológica

O cartaz desenvolvido por Bernardo Marques para o Verde Gaio não apresenta qualquer tipo de ilustração figurativa, sendo composto somente por motivos ligados à fauna e à flora. As cores predominantes são amarelo e o verde, surgindo ainda pequenos apontamentos de rosa e de magenta, que dão destaque à tipografia que compõe o cartaz. Este cartaz é acompanhado pela assinatura do artista, que assina como “marques” as suas peças gráficas.

Neste caso, não é feita nenhuma alusão direta ao tipo ou a uma cena específica da peça, somente à companhia que a executa, sendo claro o paralelismo existente entre o pássaro representado e o gaio que dá nome à companhia. O desenho que ilustra o cartaz é composto, conforme foi referido, por duas figuras – o pássaro e uma planta, situados na parte superior do objeto.

Relativamente à tipografia utilizada, é notória a existência de três fontes, com dois pesos diferentes, *bold* e *light*. Uma das fontes, a que ilustra a palavra “verde”, é caligrafada,

enquanto que as outras duas são serifadas. É dado um maior destaque às palavras “verde” e “gaio”, havendo ainda uma diferenciação entre a primeira e a segunda, à qual é dado um maior destaque.

Breve nota biográfica

Bernardo Marques foi um pintor, desenhador, designer gráfico, decorador e cenógrafo português, tendo sido considerado uma das mais ilustres e marcantes figuras da segunda geração de modernistas.

Participou, a par de muitos artistas da sua geração, na decoração do pavilhão português da Exposição Colonial Internacional de Vincennes, em 1931; do pavilhão português da Feira Internacional de Paris e dos pavilhões da Exposição do Mundo Português (entre outros).



3. Bailados portugueses

Ver Anexo B p. 175

Peça: Bailados portugueses

Ano: 1942

Companhia: Verde Gaio

Teatro: [Desconhecido]

Autoria – Botelho, Carlos

Figura 5. Bailados portugueses II

Análise Morfológica

O cartaz desenvolvido por Carlos Botelho para o Verde Gaio é, talvez, o exemplar mais icónico do bailado abrangido pelo intervalo da investigação. É um objeto gráfico que transpõe energia e que tem um forte impacto visual, complementado pela escolha de uma paleta de cores vibrantes. Este exemplar é composto por um gradiente de três tons, indo de amarelo até azul escuro, tendo como cor intermédia o verde. A gradação tonal faz alusão a um feixe de luz que incide sobre uma figura humana que empunha uma espada. Esta está a apontar em direção ascendente, assumindo uma postura quase que triunfante. É difícil compreender se há ou não uma alusão direta ao conteúdo do bailado, mas supomos que sim.

O presente exemplar está assinado com o apelido do autor, possuindo um ligeiro trabalhado na letra “b”, inculcando assim um cunho pessoal no objeto gráfico desenvolvido.

O texto é composto por duas fontes díspares, uma serifada e outra não, sendo que é dado um maior destaque ao nome da companhia, enquanto que os “bailados portugueses” surgem em segundo plano. A fonte serifada, com maior peso na hierarquia e a *bold*, possui

também apontamentos desenhados, enquanto que a segunda – e não serifada – surge a *light*.

Breve nota biográfica

Carlos Botelho, artista português da primeira metade do século XX, foi um dos mais conceituados e versáteis autores da segunda geração de modernistas, tendo-se destacado nas áreas da caricatura e da ilustração. Desenvolveu, durante o seu percurso enquanto pintor, a sua obra em torno da temática “Lisboa”, sendo criado, a título póstumo, o Prémio Municipal “Carlos Botelho”, para a melhor pintura sobre a cidade.

Foi ainda responsável, com Kradolfer e Bernardo Marques, pela decoração do pavilhão português da Exposição Colonial Internacional de Vincennes.

2.3.2 O cartaz cultural e o cinema

Os anos 30 foram considerados a década de ouro do cinema português (em particular na comédia), marcada pelo lançamento do primeiro filme sonoro realizado em Portugal – “A Severa” de Leitão Barros, uma adaptação da obra teatral de Júlio Dantas.

A Tobis Portuguesa, criada em 1932, usufruiu das novas leis implementadas que advogavam a isenção de impostos e benefícios na aquisição de material técnico. Desta forma, esta possuía o melhor material técnico, iniciando desde a sua criação a produção de filmes. Mais tarde, na década de 40, passa a apelidar-se de Companhia Portuguesa de Filmes.

A censura, que se fez sentir mais afincadamente a partir da Constituição de 1933, conseguiu impôr barreiras ao desenvolvimento do cinema em Portugal, a par da pressão exercida pela produção estrangeira. Porém, o cinema português conseguiu, num período de duas décadas, atingir um maior espectro de audiência a nível nacional.

Em 1933 foi lançado o filme “A Canção de Lisboa”, uma comédia musical de Cottinelli Telmo para a Tobis, com uma temática que estava perfeitamente adequada aos ideais do cinema português, retratando costumes e personagens “tipo”⁽⁴⁾.

António Lopes Ribeiro realiza, em 1934, o filme “Gado Bravo”, no qual surge uma das temáticas mais exploradas durante o regime ditatorial, a tourada, revelando-se como sendo do agrado do público português. No ano seguinte, foi produzida pela Tobis a adaptação de Leitão de Barros do romance de Júlio Dinis, “As pupilas do Senhor Reitor”.

A partir de 1935, o cinema ficou dependente do Secretariado de Propaganda Nacional, sendo utilizado como órgão de propaganda do regime, através do qual são disseminados os valores e ideais do Estado Novo. Há uma crescente apropriação cultural – quer do ponto de vista temático, quer do ponto de vista das personagens – por parte do regime, levando assim à justificação do “recorrente tema dos touros, o fado como canção exemplar sobre a qual toda a pesada carga do povo português empoleira e o personagem conquistador cavaleiro marialva que ora intervala ora protagoniza esse mesmo fado” (Passarinho, 2019, p. 72).

António Lopes Ribeiro ficou encarregado, em 1937, de promover o Estado Novo através do filme “A Revolução de maio”, cujo guião foi escrito por António Ferro. O intuito deste filme seria a propaganda da ascensão de Salazar e do seu regime, promovendo Lopes Ribeiro a

4. As personagens deste período do cinema português assentam quase todas numa tipologia de caracterização, devido, certamente, à pressão exercida pelo regime de modo a que funcionassem como exemplos da moralidade e representação do cidadão português ideal – religioso, trabalhador, que encontra a felicidade nas coisas simples e na vida humilde, mesmo quando a riqueza fácil era uma opção.

bastião da arte cinematográfica e atribuindo-lhe o cargo de chefe da Missão Cinegráfica Às Colónias. Foi com base neste cargo que se tornou possível a recolha de material para o filme “Feitiço do Império” em 1938, filmado entre Moçambique e Angola, sendo o primeiro filme português sem números musicais.

Nos anos 40, surgem temáticas ligadas à comédia, à história e às peripécias românticas, nas quais o fado surgia como principal protagonista, consolidando o cinema nacional no mercado interno. Foram produzidos, durante esta década, cerca de 37 filmes, de variados realizadores, tais como Jorge Brum de Canto, Arthur Duarte, Leitão de Barros, Armando de Miranda, Perdigão Queiroga, Chianca de Garcia, Henrique Campos e José Buchs,

“O pai tirano”, comédia de António Lopes Ribeiro, estabeleceu, em 1941, um novo padrão a seguir no que dizia respeito ao filme português ligeiro durante a década de 40. No mesmo ano, surge “Porto de Abrigo” de Adolfo Coelho, que foi realizador e guionista, um filme que espelhava a realidade dos exilados da segunda guerra mundial que viviam em Portugal. No seguimento da comédia de 1941, Lopes Ribeiro produziu “O Pátio das Cantigas” em 1942, com uma temática ligeira ligada ao bairrismo.

Em 1944 foram instituídos os prémios oficiais de cinema por parte do SNI, merecendo também destaque a criação da Cinemateca Nacional.

O crescimento exponencial da censura que vinha a ser imposta ao cinema em 1948, justificava a violência que era exercida para reprimir o primeiro movimento de cineclube português. Ainda neste ano, foi criado o “Fundo do Cinema Nacional” através da implementação de uma lei que protegia o cinema português. Este fundo defendia a facilidade na produção de filmes.

Nos anos 50, a comédia portuguesa entrou em declínio e o cinema começou a perder a ligação com o público, à semelhança do sucedido na Europa, que se viu assolada pela crise de valores. O cinema português atravessa assim uma nova fase, ligada ao neo-realismo, durante a qual surgem filmes como “Saltimbancos” de Manuel Guimarães em 1953. Apesar do filme de Manuel Guimarães, o movimento neo-realista em Portugal teve o seu verdadeiro início em 1956, com “Vidas sem rumo”. Neste período observa-se “uma lenta transformação do cinema português, que se aventura agora, de um modo muito singelo a abandonar a estrutura clássica, fundada nos valores do Estado Novo” (Passarinho, 2019, p. 80).

O cinema passou a ser apoiado por instituições não-governamentais – como a Fundação Calouste Gulbenkian, o que lhe permitiu testar novas propostas artísticas. Porém, e apesar de neste período ter surgido financiamento por parte de organizações extra regime, os exemplares produzidos apresentavam ainda uma abordagem com modelos predominantemente antigos,

contrariamente ao sucedido na restante Europa, onde a modernidade já se encontrava devidamente sedimentada.

Nos anos 60, a Nouvelle Vague de Jean-Luc Godard marcou um novo período do cinema, através do efeito da renovação radical, que influenciou o movimento cinematográfico em Portugal, apesar do isolamento internacional e politicamente imposto. Foi ainda nesta década que surgiu o cinema novo, movimento que revolucionou a forma de fazer filmes em Portugal, com exemplares como “Belarmino” de Fernando Lopes (1964) e “Domingo à tarde” de António Macedo (1965).

Segue-se a análise dos exemplares selecionados para o estudo relativamente a este período:



1. A canção de Lisboa

Ver Anexo B p. 173

Filme: A canção de Lisboa

Ano: 1933

Realização: Cottinelli Telmo

Autoria – Almada Negreiros, José de

Figura 6. A canção de Lisboa I Figura 7. A canção de Lisboa II

Análise Morfológica

O filme “A canção de Lisboa”, uma edição da Tobis Portuguesa, realizado por Cottinelli Telmo, apresenta dois cartazes elaborados por Almada Negreiros.

Na figura 6, surge um cartaz composto por quatro cores: azul, rosa, bege e preto. A composição é de componente ilustrativa, sendo composta por alguns detalhes de estética simplista como é o caso da fita métrica, da cortina que surge como pano de fundo e do ramo de flores que a figura segura. Este exemplar está assinado, facilitando as questões ligadas com a autoria do mesmo.

A ilustração faz alusão a uma das cenas do filme, na qual a atriz principal do filme, Beatriz Costa, que encarna a personagem Alice, empunhando uma faixa que tem inscrito Miss Castelinho. Como pano de fundo, surge uma silhueta de um busto de alfaiate, fazendo a ponte com a profissão do pai de Alice, que assume também um papel de destaque na película.

No que diz respeito à escolha tipográfica, Almada Negreiros optou por utilizar quatro fontes diferentes, com dois pesos. As três principais fontes utilizadas são não serifadas e são *bold*, enquanto que na faixa de Alice é possível verificar a existência de uma fonte serifada

e com peso regular. É notória a hierarquia de fontes, dando destaque, em primeiro lugar, ao título do filme que surge a bege e com um tamanho significativamente maior; de seguida, a um slogan alusivo ao cinema em português, que assume a cor rosa; e, por último, e num tamanho mais reduzido e a azul, surge o nome do responsável pela realização do filme. A fonte principal, que possui um tamanho significativamente maior que as demais, surge com alguns apontamentos desenhados, mais particularmente nas letras “A” e no “~”.

Na figura 7, temos um cartaz composto por quatro cores: laranja, cinzento, bege e preto. A composição é, à semelhança do outro exemplar, de componente ilustrativa, apresentando uma estética simplista. Este exemplar encontra-se assinado, facilitando as questões ligadas com a autoria do mesmo.

A ilustração faz alusão a uma das cenas do filme, na qual surge Vasco Santana – que interpreta Vasco –, a tocar guitarra portuguesa, um dos instrumentos associados ao fado, que é uma das temáticas abordadas no enredo. A par do ator e da guitarra portuguesa e de uma guitarra clássica, é ainda possível identificar uma garrafa de vinho e dois copos no canto inferior direito, mas também três ramos de um cereal, com um padrão cruzado de fundo e algumas estrelas. Estes elementos surgem [talvez] para fazer alusão às origens da personagem, que remetem o espetador para a província, em Trás-os-Montes.

Do ponto de vista tipográfico, Almada Negreiros recorreu a duas fontes tipográficas com dois pesos diferentes, um bold e um regular. A fonte principal, igual à do exemplar anterior, apresenta o mesmo tipo de pormenores na letra “A” e no “~”. Apesar da existência de menos fontes, verifica-se, mais uma vez, uma clara hierarquia. É dado destaque ao título, que assume duas cores díspares – o branco e o laranja – aquando da sobreposição com a figura do personagem; de seguida, aos atores que constituem o elenco do filme, cujos nomes aparecem a delinear a forma da guitarra clássica e assumem, novamente, a dualidade tonal – preto e branco –; e, por último, ao slogan “O primeiro filme português, feito por portugueses”, que assume a cor preta.

Breve nota biográfica

José de Almada Negreiros foi um artista português com perfil plurifacetado que foi sendo enriquecido “com a amplitude de direcções que a sua obra adotou” (Ávila, 20-?).

Foi um artista nato, tendo, numa fase da sua vida artística, colaborado com o Estado Novo, nomeadamente na 1.^a Exposição Colonial, na 6.^a Exposição de Arte Moderna e na exposição Artistas Portugueses, no Rio de Janeiro, que lhe atribuiu, em 1942, o Prémio Columbano.

Uma das suas últimas obras, e também uma das mais emblemáticas, foi o painel “Começar”,

inciso em pedra, incluso na entrada do edifício sede da Fundação Calouste Gulbenkian.



2. As pupilas do sr. Reitor

Ver Anexo B p. 192

Filme: As pupilas do sr. Reitor

Ano: 1935

Realização: J. Leitão de Barros

Autoria – Kradolfer, Fred

Figura 8. As pupilas do sr. Reitor

Análise Morfológica

O cartaz do filme “As pupilas do sr. Reitor” é extremamente rico do ponto de vista estético, apresentando dois momentos que fazem alusão ao conteúdo cinematográfico realizado por Leitão de Barros. É notório o cunho pessoal de Kradolfer presente na peça gráfica, com um traço muito próprio e característico. As formas possuem alguma tridimensionalidade, fugindo dos parâmetros estéticos da época. Do ponto de vista tonal, destacando-se as cores amarelo, laranja, azul, castanho, branco e preto, sendo que estas não foram aplicadas em bloco, apresentando variações tonais que dão riqueza à ilustração. As vestes das pupilas possuem algum detalhe, com um trabalhado que nos remete para os bordados típicos de Viana do Castelo. A aldeia, em segundo plano, não possui o mesmo detalhe que o primeiro momento – composto pelas pupilas –, apesar de ser notória a riqueza da mancha gráfica. Para além destes dois momentos que fazem ponte com o filme, merece ainda destaque o trabalhado “texturado” do fundo, que recorre ao gradiente tonal para criar mais profundidade.

A autoria do cartaz é comprovada pela presença da assinatura característica de Kradolfer, composta por uma combinação das letras “k” e “f”.

A nível tipográfico, é possível observar duas fontes e dois pesos díspares, uma serifada e a *bold*, e outra não serifada e a *light*. Kradolfer optou por utilizar duas cores, dando um maior destaque ao título do filme (a preto) e, de seguida, ao nome do realizador, enquanto que a restante informação surge a castanho e com a fonte não serifada. O texto não é gritante, aparecendo de forma quase que dissimulada, destacando-se a ilustração em vez do conteúdo escrito.

Breve nota biográfica

Fred Kradolfer foi considerado um dos pioneiros da história do design em Portugal, com “uma formação académica forte, enriquecida por várias fontes de ensino, que lhe dava o domínio total das técnicas gráficas e a perspectiva estética adequada a influências francesas dos

designers gráficos” (Lobo, 2000, p. 23). O autor destacou-se não só enquanto designer gráfico e decorador, mas também nas áreas da pintura, azulejaria e tapeçaria, sendo condecorado, em 1968, com o prêmio do Diário de Notícias, entregue pela primeira vez a um artista gráfico.

Kradolfer é tido como o mentor da publicidade da segunda geração de modernistas, tendo criado, em 1936, o ETP – Estúdio Técnico de Publicidade com José Rocha. Fez parte da equipa responsável pela decoração do pavilhão português na Exposição Universal de Paris, em 1937, e na Exposição Universal de Nova Iorque e São Francisco, em 1939. Participou ainda na Exposição do Mundo Português.



Figura 9. A aldeia da roupa branca

3. A aldeia da roupa branca

Ver Anexo B p. 194

Filme: A aldeia da roupa branca

Ano: 1939

Realização: Chianca de Garcia

Autoria – Lima, Hernâni

Análise Morfológica

O presente cartaz foi elaborado por Hernâni Lima para o filme “A aldeia da roupa branca”. O objeto gráfico é composto por um fundo de três cores: amarelo, vermelho e verde, que surgem enquanto cores sólidas, não existindo uma gradação que permita a unificação das mesmas. A par destas, foram ainda utilizadas as cores azul, magenta, castanho, preto e branco.

A imagética que ilustra o cartaz é composta por uma figura feminina que surge em grande plano, carregando um volume que supomos ser roupa. Como pano de fundo surge uma aldeia, com um coreto do lado inferior direito e no qual é possível observar uma multidão a assistir. Destaca-se ainda um moinho ladeado por montes, que demarcam a linha do horizonte. O cartaz é bastante detalhado, apresentando diversos elementos que apresentam alguma profundidade.

O objeto gráfico não se encontra assinado, sendo somente possível atribuir a sua autoria com base no estudo que foi desenvolvido pelo núcleo de investigação da Cinemateca.

Do ponto de vista tipográfico, o cartaz é composto por duas fontes com dois pesos distintos, um *bold* e um *light*, permitindo criar uma hierarquia de informação. É dado um maior relevo ao título e ao nome da atriz principal, surgindo ambos com o peso mais proeminente, enquanto que a restante informação assume um papel secundário.

Breve nota biográfica

Sobre este autor apenas encontramos a seguinte referência “Responsável pela elaboração dos cartazes dos filmes “A aldeia da roupa branca” e “A varanda dos rouxinois”.”

Disponível em: Biblioteca da Cinemateca Portuguesa



Figura 10. Varanda dos rouxinois

4. Varanda dos rouxinois

Ver Anexo B p. 194

Filme: Varanda dos rouxinois

Ano: 1939

Realização: J. Leitão de Barros

Autoria – Lima, Hernâni

Análise Morfológica

A “Varanda dos rouxinois” foi um filme realizado por Leitão de Barros, cujo cartaz foi desenhado por Hernâni Lima. A ilustração é composta por três figuras, que acreditamos serem personagens do enredo, e que aparecem com dois tamanhos distintos, espelhando a sua importância no filme. No que diz respeito às cores utilizadas, destacamos o uso de amarelo, vermelho, verde, azul, laranja e preto. A personagem feminina encontra-se em grande plano, surgindo somente o rosto da mesma, com bastante detalhe e tridimensionalidade conferida pelo uso de um gradiente tonal. As duas figuras masculinas que fazem parte da ilustração, apresentam um grau de pormenor inferior à personagem feminina, sendo que o traço utilizado é semelhante ao utilizado num esboço. Apesar de não possuírem um detalhe tão sofisticado quanto a figura feminina, as personagens masculinas enriquecem o cartaz, fornecendo a noção de profundidade ao mesmo.

Tal como o outro exemplar desenvolvido por Hernâni Lima, este cartaz não se encontra assinado, sendo apenas possível a atribuição da autoria do mesmo com base no estudo desenvolvido pelo núcleo de investigação da Cinemateca.

Do ponto de vista tipográfico, identificámos duas fontes, uma a *bold*, mais curvilínea e desenhada, e outra a *light*, com a qual surgem escritas as informações mais secundárias. O título está destacado a azul com profundidade conseguida através do uso do preto, enquanto o restante texto se encontra a preto ou a vermelho.

Breve nota biográfica

[Ver Lima, Hernâni]

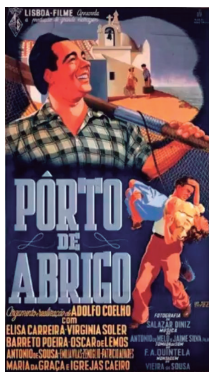


Figura 11. Porto de abrigo I



Figura 12. Porto de abrigo II

5. Porto de abrigo

Ver Anexo B p. 179

Filme: Porto de abrigo

Ano: 1941

Realização: José Adolfo Coelho

Autoria – Costa, Mário

Análise Morfológica

O filme “Porto de abrigo”, realizado por José Adolfo Coelho, possui dois cartazes, talvez porque foi exibido, na altura, em dois ou mais cinemas diferentes. No entanto, e como foram desenvolvidos pelo mesmo artista, os cartazes apresentam traços comuns do ponto de vista estrutural, assim como na representação da figura humana. O primeiro, a figura 11, surge com tons mais frios, pautados por apontamentos de cores quentes, atribuindo-lhe assim uma espécie de equilíbrio. O segundo (figura 12), apresenta tons contrastantes aos do exemplar anterior, com cores mais quentes e apontamentos de preto. Os cartazes de Mário Costa não surgem assinados, sendo possível a sua identificação através do estudo desenvolvido pelo núcleo de investigação da Cinemateca.

O primeiro exemplar é composto por dois momentos do filme, um primeiro onde surge uma figura masculina, com uma igreja ao fundo e mais duas personagens, e um segundo onde surge um casal a dançar. Do ponto de vista cromático, o cartaz é composto por verde, amarelo, laranja, azul, preto, vermelho, bege e castanho. As figuras que compõem o cartaz são de enorme detalhe, atribuindo realismo ao objeto gráfico.

No que diz respeito à tipografia utilizada, são utilizadas três fontes, com quatro pesos distintos: um *bold* com serifa, um *regular*, um *light* e desenhado, e um itálico. O texto surge em bloco, alinhado no canto inferior esquerdo e no canto inferior direito. O título do cartaz aparece significativamente maior do que a restante informação, que vai diminuindo de tamanho consoante a importância que tem.

O segundo cartaz apresenta uma ilustração composta por dois rostos e uma figura masculina, todos eles, julgamos, personagens do elenco cinematográfico. É destacada uma das personagens, um homem, aparecendo em segundo plano o rosto de uma das personagens femininas. Num plano mais reduzido, surge ainda um homem, envolto numa gabardina, com uma arma a apontar, fazendo a ponte com uma das cenas do filme.

A nível tipográfico, são utilizadas três fontes, cada uma com pesos diferentes. O título surge com maior destaque a *bold* assumindo a cor preta; os nomes dos atores do elenco e dos elementos da produção surgem a *regular*, sendo que os primeiros têm a cor preta e os segundos a cor verde; e por último, as categorias, a *light*, com uma fonte caligrafada e a preto.

Breve nota biográfica

Mário Costa foi um artista português multifacetado, que esteve ligado ao mundo editorial e da publicidade. O autor destacou-se pelas obras ligadas à temática histórica, nas quais procurou incutir, a par da estética clássica, um toque mais modernista.

Participou, a par de um vasto leque de artistas da época, na decoração dos pavilhões da Exposição do Mundo Português. Em 1945 ganhou o prémio Roque Gameiro, criado pelo SNI.

É, ainda, merecedor de destaque o trabalho que desenvolveu na área do vitral, tendo ao seu encargo a recuperação dos exemplares, por exemplo, do Mosteiro da Batalha e dos Jerónimos.



Figura 13. O pai tirano

6. O pai tirano

Ver Anexo B p. 200

Filme: O pai tirano

Ano: 1941

Realização: António Lopes Ribeiro

Autoria – Rosa, Américo Leite

Análise Morfológica

“O pai tirano” foi um filme realizado por António Lopes Ribeiro em 1941, cujo cartaz foi elaborado por Leite Rosa. O cartaz é composto pelas personagens do filme, destacando pelo uso de uma técnica mista, colagem e desenho. Os rostos das personagens foram elaborados através de colagens, enquanto que os corpos foram desenhados. A nível tonal, recorreu-se ao uso das cores laranja, vermelho e preto. As fotografias usadas surgem com uma escala de cinzentos, criando assim uma harmonia entre a colagem e o desenho.

O cartaz encontra-se assinado, sendo possível reconhecer e atribuir a sua autoria a Leite Rosa, cujo nome surge caligrafado.

Do ponto de vista tipográfico, o cartaz surge com duas fontes, ambas não serifadas, com destaque para o nome do filme, que assume o peso *bold*, e a restante informação a *light*.

O texto encontra-se espalhado pelo cartaz, preenchendo os “espaços brancos” do mesmo, criando assim uma composição mais equilibrada.

Breve nota biográfica

Américo Leite Rosa foi um pintor e decorador português, tendo-se destacado principalmente enquanto realizador e crítico de cinema.

Realizou filmes como “A lenda das amendoeiras” (1951), “Um fado e três canções” (1962) e “Passagem de nível” (1965). No que diz respeito ao cinema, participou na caracterização, decoração e adereços de variados filmes, marcando presença como ator nos filmes “Lobos da serra”, “Amor de perdição” e “A luz vem do alto”.

Foi ainda responsável pela revista *Cinema 15*.



Figura 14. O pátio das cantigas

7. O pátio das cantigas

Ver Anexo B p. 200

Filme: O pátio das cantigas

Ano: 1941

Realização: António Lopes Ribeiro

Autoria – Rosa, Américo Leite

Análise Morfológica

O cartaz do filme “O pátio das cantigas”, de António Lopes Ribeiro, foi elaborado por Leite Rosa, destacando-se, tal como o objeto gráfico anterior, pela combinação de duas técnicas, a colação e o desenho. Mais uma vez, é possível verificar que o artista recorreu ao recorte dos rostos das personagens do filme, incluindo-as no exemplar. Em contrapartida, os corpos não aparecem desenhados, mas sim os ornamentos que ilustram o cartaz. Desta forma, temos somente os bustos do elenco, com elementos que nos remetem para as festas populares e para o bairrismo. O exemplar é composto por amarelo, vermelho, azul e preto, sendo que as fotografias assumem o tom monocromático da escala de cinzentos. Há um claro contraste entre a fotografia e as ilustrações, que são mais básicas do ponto de visto estético, criando uma combinação interessante e harmoniosa.

Do ponto de vista autoral, é possível observar a existência de uma assinatura do autor, por baixo do bairro, dando a ilusão que esta faz parte do conjunto ilustrativo.

A escolha tipográfica prende-se ao uso de três fontes, todas elas não serifadas, sendo que o título, a *bold*, assume um papel de destaque, enquanto que a restante informação surge a *light*. É salientado o nome dos responsáveis pela produção e pela realização, que apesar de terem um peso tipográfico menor, exibem um tamanho maior do que o restante texto. O mesmo sucede com os nomes dos atores que constituem o elenco.

Breve nota biográfica

[Ver Rosa, Américo Leite]



Figura 15. Lobos da serra

8. Lobos da serra

Ver Anexo B p. 181

Filme: Lobos da serra

Ano: 1942

Realização: Jorge Brum do Canto

Autoria – Cristino, António

Análise Morfológica

O presente cartaz é composto por fotografia e texto, tendo sido elaborado por António Cristino. As fotografias, que representam imagens de cenas do filme, são agrupadas, tendo sido conseguidas através de recortes e posterior colagem, procurando formar uma estrutura visual equilibrada. É possível observar algumas das personagens do filme, em três cenas diferentes. Em primeiro plano surge, aquela que achamos ser, a personagem principal, uma mulher, que se encontra ladeada por dois homens e um cavalo, aparecendo no canto inferior esquerdo mais duas personagens masculinas. Atrás destas, observamos um grupo de quatro crianças naquilo que aparenta ser uma sala de aula.

Este exemplar não se encontra assinado, sendo que a identificação da sua autoria só foi possível graças ao núcleo de investigação da Cinemateca.

A nível tipográfico, destacamos três fontes com três pesos: *bold*, *regular* e *light*. O texto é incluído através do uso de uma “caixa”, a verde, no canto inferior direito, enquanto que o título surge no canto superior esquerdo, também ele na mesma tonalidade.

Breve nota biográfica

Sobre este autor apenas encontramos a seguinte referência “Responsável pela elaboração dos cartazes dos filmes “Lobos da serra” e “Fátima, terra de fé”.”

Disponível em: Biblioteca da Cinemateca Portuguesa



9. Aniki-Bóbó

Ver Anexo B p. 189

Filme: Aniki-Bóbó

Ano: 1942

Realização: Manoel de Oliveira

Autoria – Guimarães, Manuel

Figura 16. Aniki-Bóbó I

Análise Morfológica

O filme “Aniki-Bóbó”, realizado por Manoel de Oliveira em 1942, teve como autor de um dos seus cartazes, Manuel Guimarães.

O cartaz é composto por uma ilustração alusiva a uma das cenas do filme, que inclui o busto de um rapaz e um quadro escolar inscrito. Neste exemplar foram utilizadas as cores laranja, azul (em gradação tonal), amarelo e preto. De modo a atribuir alguma dimensionalidade e realismo à ilustração da figura masculina, Manuel Guimarães utiliza uma escala de azuis. Há uma sobreposição que confere alguma profundidade ao objeto gráfico, sendo utilizada uma cor forte, o laranja, para destacar os elementos que se encontram em planos mais próximos.

Após examinarmos o exemplar, é possível verificar a existência de uma assinatura, que nos permite assim identificar o responsável pela autoria do mesmo.

A nível tipográfico, foram utilizadas três fontes com três pesos, duas delas não serifadas e a *bold* e *regular*; e outra, caligrafada, a *light*. O texto incluído ocupa, sensivelmente, metade do cartaz, sendo atribuído um papel de maior importância ao título, a *bold* e a preto com apontamentos de laranja, de seguida, ao ator principal (com as mesmas cores que o título), e só depois aos envolvidos na produção. Na parte destinada aos envolvidos na produção, foram utilizadas duas fontes e duas cores díspares, uma caligrafada e a laranja, e uma não serifada e a azul. No que diz respeito ao nome do realizador, este surge inscrito no quadro escolar, na mesma fonte caligráfica, mas a branco.

Breve nota biográfica

Manuel Guimarães foi um importante realizador português, que se destacou, a par do cinema, pelas obras desenvolvidas na área da pintura, artes gráficas, ilustração e caricatura.

Foi, do ponto de vista cinematográfico, alvo de uma constante censura, sendo obrigado

a refazer muitas das cenas dos seus filmes. Apesar da constante perseguição a que estava exposto, os seus filmes marcaram a década de 50, sendo consideradas as obras mais originais e arrojadas desse período.



10. Aniki-Bóbó

Ver Anexo B p. 201

Filme: Aniki-Bóbó

Ano: 1942

Realização: Manoel de Oliveira

Autoria – Silvino

Figura 17. Aniki-Bóbó II

Análise Morfológica

O cartaz do filme “Aniki-Bóbó”, de Manoel de Oliveira, é elaborado por cinco ilustrações, sendo que a principal, e à qual é dado mais relevo, apresenta uma estética ligada à caricatura. A composição gráfica apresenta um certo nível de detalhe, sendo clara a existência de uma hierarquia de importância, talvez ligada ao enredo do filme. Num primeiro plano surge o rosto daquele que acreditamos ser o personagem principal, enquanto que num segundo plano surgem cinco personagens, três do lado esquerdo, e duas do lado direito. As personagens com tamanho inferior possuem bastante detalhe, sendo ainda possível observar a existência de elementos decorativos, desde flores a estrelas, que “preenchem” o espaço que rodeia estas figuras.

O exemplar encontra-se assinado, sendo que o nome do autor aparece de forma dissimulada, parecendo fazer parte da composição gráfica.

As cores utilizadas foram o vermelho, o laranja, o preto, o castanho, o amarelo e o branco. O rosto da figura principal possui um gradiente tonal, atribuindo-lhe, assim, tridimensionalidade. Apesar do detalhe, as outras figuras foram elaboradas com um traço menos preciso, não estando tão “acabadas” com o rosto da personagem masculina.

No que toca ao texto do cartaz, este é composto por duas fontes, ambas serifadas, e por dois pesos, um *bold* – aplicado ao título com as cores alternando entre vermelho e preto – e um *regular*, utilizado na restante informação.

Breve nota biográfica

Sobre este autor apenas encontramos a seguinte referência “Responsável pela elaboração do cartaz do filme “Aniki-Bóbó”.”

Disponível em: Biblioteca da Cinemateca Portuguesa



11. Fátima, terra de fé

Ver Anexo B p. 181

Filme: Fátima, terra de fé

Ano: 1943

Realização: Jorge Brum do Canto

Autoria – Cristino, António

Figura 18. Fátima, terra de fé

Análise Morfológica

O filme “Fátima, terra de fé”, foi realizado por Jorge Brum do Canto, sendo o seu cartaz elaborado por António Cristino. É notória a alusão feita à religião, recorrendo, a par do título, à inclusão de motivos religiosos para ilustração do cartaz. É possível observar a existência de três cruzes, que compõem a ilustração, reforçando o caráter religioso da temática do filme. Estes elementos surgem em diversas perspectivas, tornando, em parte, confusa a ilustração.

O cartaz foi elaborado somente com duas cores, azul e branco, sendo que, a primeira, é utilizada com gradação, conferindo alguma profundidade ao exemplar.

No que diz respeito às fontes utilizadas, tivemos a possibilidade de identificar duas, uma delas com serifa, a *bold* e a *regular*; e a outra sem serifa, a *regular*. A primeira foi utilizada para dar destaque ao nome “Fátima”, que surge com uma proporção significativamente maior que a restante informação. De seguida, com um tamanho inferior e peso mais leve, o nome dos responsáveis pela realização e produção e o seguimento do título (“terra de fé”). Com fonte diferenciada e a *regular*, surge uma especificação técnica do filme, que consta na base do cartaz.

Breve nota biográfica

[Ver Cristino, António]



Figura 19. O Costa do castelo

12. O Costa do castelo

Ver Anexo B p. 198

Filme: O Costa do castelo

Ano: 1943

Realização: Arthur Duarte

Autoria – Pacheco, José [Pacheko]

Análise Morfológica

O filme “O Costa do castelo” foi realizado, em 1943, por Arthur Duarte, tendo sido José Pacheco o autor do cartaz do mesmo.

O exemplar da figura 19, é composto por uma ilustração, com estética caricaturista, na qual estão representadas cinco das personagens do filme. É dado um maior destaque às duas personagens principais, representadas Maria Matos e António Silva, enquanto que, em segundo plano, surgem as representações de Milu, Fernando Ribeiro e Teresa Casal. As duas cenas presentes no cartaz fazem a ponte com momentos do filme, sendo possível, numa delas, observar uma clara disputa entre duas personagens femininas, pelo personagem masculino interpretado por Fernando Ribeiro. A mancha gráfica, que surge a roxo, esboça a silhueta do castelo de São Jorge, sendo ainda possível visualizar, no fundo, uma barco a navegar e gaivotas a sobrevoarem o mesmo.

Do ponto de vista cromático, são utilizadas as cores roxo (conforme referido anteriormente), laranja, verde, preto e magenta. É um cartaz que recorre a cores muito vivas, transmitindo vivacidade e energia. As figuras são compostas por elementos que as caracterizam, tais como boquilhas (nas duas personagens femininas que se encontram dispostas na base), uma guitarra portuguesa e um chapéu (no personagem interpretado por António Silva), e ainda uma bengala e um óculo (na personagem de Maria Matos). Estes elementos permitem fazer o paralelismo entre o filme e as figuras que compõem o cartaz.

O cartaz não se encontra assinado, sendo possível identificar o autor do mesmo através da investigação feita pelo núcleo da Cinemateca.

A nível tipográfico, podemos observar o uso de três fontes, todas elas serifadas, com dois pesos distintos, *bold* e *regular*. O título, que tem apontamentos desenhados, surge no centro do cartaz a laranja, enquanto que os nomes dos atores do elenco, também eles a *bold*, surgem com cores que variam entre o magenta e o verde. O restante texto foi encaixado ao longo do cartaz, de modo a não destoar da composição assumindo cores conforme o local onde foi inserido.

Breve nota biográfica

José Pacheco, que assinava as suas obras enquanto Pacheko, foi um pintor e ilustrador contemporâneo. Foi ainda “um lutador e um agitador do alvorecer do modernismo em Portugal” (Pamplona, 2000, p. 173).

Pacheco dirigiu a revista “Contemporânea”, através da qual fazia propaganda e divulgação de novos princípios estéticos.



Figura 20. Amor de perdição

13. Amor de perdição

Ver Anexo B p. 193

Filme: Amor de perdição

Ano: 1943

Realização: António Lopes Ribeiro

Autoria – Lapa, Manuel

Análise Morfológica

O cartaz elaborado por Manuel Lapa para o filme de António Lopes Ribeiro, “Amor de perdição”, é composto por dois momentos que cohabitam na mesma composição gráfica. As duas “cenas” retratadas são divididas por duas manchas gráficas, uma a rosa e outra a roxo. A primeira é composta por cinco momentos do filme, sendo adotado um traço mais aproximado ao do esboço e com pouco detalhe, dificultando o reconhecimento das personagens nelas envolvidas. A segunda, sustentada pela mancha roxa, permite fazer a ligação entre a primeira e a segunda, uma vez que as personagens vão “caminhando” em direção ao escritor. Esta segunda “cena” é composta por uma figura a escrever, onde é ainda possível identificar três outras figuras, ainda que estas possuam dimensões significativamente mais pequenas. O personagem masculino que surge a escrever possui um grau de detalhe superior às demais, sendo mais realista e tridimensional.

Este exemplar é composto pelas cores rosa, vermelho, roxo, preto e bege, havendo uma procura, em alguns casos, da criação de formas mais tridimensionais, que conferem à composição uma maior riqueza visual.

Não nos foi possível observar nenhuma assinatura no cartaz, sendo que a autoria do mesmo foi atribuída pelo núcleo de investigação da Cinemateca.

Verificou-se a escolha de uma única fonte, com dois pesos díspares, um bold e um regular, sendo que a hierarquia tipográfica foi conseguida através do uso de tamanhos e cores diferentes, procurando dar destaque ao título e aos indivíduos envolvidos na produção, realização e execução do filme.

Breve nota biográfica

Manuel Lapa foi um pintor, professor, artista gráfico e decorador português que fez parte da segunda geração de modernistas.

Integrou, com Mário Costa e Bernardo Marques, a equipa de artistas decoradores da Exposição do Mundo Português em 1940. Participou ainda em inúmeras exposições, algumas delas organizadas pelo SPN/SNI.

Em 1969, fez parte, com António Quadros, Lima de Freitas e Manuel Costa Martins, do núcleo fundador do Instituto de Arte, Decoração e Design (IADE), em Lisboa.



Figura 21. A menina da rádio I

14. A menina da rádio

Ver Anexo B p. 189

Filme: A menina da rádio

Ano: 1944

Realização: Arthur Duarte

Autoria – Guimarães, Manuel

Análise Morfológica

O cartaz do filme “A menina da rádio” é composto por fotografias dos atores que fazem parte do elenco e elementos gráficos, como estrelas e notas musicais, que integram a moldura que compõe o cartaz. As cores utilizadas são o laranja, amarelo e preto, a par de uma gradação tonal de azul que serve como pano de fundo da ilustração. As fotografias surgem num tom monocromático, ligeiramente arroxeadado, com os nomes dos atores do elenco por baixo de cada uma delas. A nível gráfico, este cartaz não é tão rico como os restantes analisados, já que não possui uma variedade tão grande de elementos visuais.

Este exemplar, contrariamente aos outros cartazes desenvolvidos por Manuel Guimarães, não se encontra assinado, sendo possível identificar a sua autoria através da informação recolhida pelo núcleo de investigação da Cinemateca.

Do ponto de vista tipográfico, foram utilizadas três fontes e três pesos: um *bold*, utilizado no título a vermelho e com rebordo a branco; um *regular*, aplicado aos nomes dos atores, do realizador e ao texto na parte superior do cartaz; e um *light*, cuja fonte é caligrada.

Breve nota biográfica

[Ver Guimarães, Manuel]



15. José do telhado

Ver Anexo B p. 183

Filme: José do telhado

Ano: 1945

Realização: Armando de Miranda

Autoria – Figueiredo, Ayres

Figura 22. José do telhado

Análise Morfológica

O presente cartaz foi elaborado por Ayres Figueiredo para o filme “José do telhado”, sendo composto por uma ilustração do personagem principal. Esta apresenta algum realismo, servindo-se do gradiente tonal para lhe conferir tridimensionalidade, notória no lenço que o personagem tem envolto ao pescoço e no rosto. O cabelo e a barba surgem com enorme detalhe, enriquecendo esteticamente a ilustração. A nível cromático, podemos identificar as cores azul, preto, vermelho, castanho, branco e bege.

Este exemplar não se encontra assinado, sendo somente possível identificar a sua autoria através da informação recolhida junto do núcleo de investigação da Cinemateca.

A nível tipográfico, identificámos três fontes com dois pesos, um *bold* e serifado, utilizado no título, no qual verificámos a existência de apontamentos nas letras “e”, “l” e “d”, e um *regular*, e não serifado, usado na restante informação. O autor recorre ao uso de duas cores no título, sendo que este se encontra dividido, pela metade, em branco e vermelho, estando ainda inscrito numa faixa drapeada sobreposta à figura da personagem principal. No espaço “em branco” surge o restante texto, a vermelho, branco e preto, envolvendo a parte inferior da ilustração.

Breve nota biográfica

Sobre este autor apenas encontrámos a seguinte referência “Responsável pela elaboração dos cartazes dos filmes “José do telhado”, “Serra brava”, “Sol e touros” e “A garça e a serpente”.”

Disponível em: Biblioteca da Cinemateca Portuguesa



16. Um homem do Ribatejo

Ver Anexo B p. 185

Filme: Um homem do Ribatejo

Ano: 1946

Realização: J. Leitão de Barros

Autoria – Gonçalves, António

Figura 23. Um homem do Ribatejo

Análise Morfológica

O cartaz “Um homem do Ribatejo”, elaborado por António Gonçalves, é composto por três momentos do filme. No primeiro e no terceiro momentos, o autor recorreu a fotografias das cenas, incluíndo-as dentro de uma moldura. O segundo momento, que se situa no meio do cartaz, encontra-se dividido, através de uma faixa onde está inscrito o título do filme, em duas partes. A primeira parte introduz três dos personagens do enredo, enquanto que a segunda, bastante mais escura, diz respeito a uma cena do filme, composto por uma figura naquilo que se supõe ser uma floresta sombria. As ilustrações das personagens são extremamente realistas, sendo que, num primeiro plano, temos uma personagem masculina que enverga os trajes típicos de um campino ribatejano e, num segundo plano, duas figuras femininas, uma da qual se vê somente o rosto e outra que está “cortada” pela cintura.

As cores utilizadas no cartaz são o amarelo (que cobre todo o cartaz, servindo ainda de cor atribuída às molduras), o laranja, o preto, o bege e o azul. Os fotogramas dos momentos do filme surgem em tom monocromático, a sépia.

As fontes tipográficas utilizadas foram três, todas não serifadas, com três pesos: *bold*, *regular* e *itálico*. O título surge a *bold*, inscrito numa faixa, no segundo momento, e vai acompanhando o movimento da mesma. O restante texto (a preto) adota um tamanho inferior, sendo que é dado destaque ao nome dos atores e dos responsáveis pela realização, que surgem ou a laranja ou a azul.

Breve nota biográfica

Sobre este autor apenas encontrámos a seguinte referência “Responsável pela elaboração dos cartazes dos filmes “Um homem do Ribatejo”, “Bola ao centro”, “Ribatejo”, “Cantiga da rua”, “Quando o mar galgou a terra”, “A luz vem do alto”.”

Disponível em: Biblioteca da Cinemateca Portuguesa



17. É perigoso debruçar-se [*Es peligroso asomarse al exterior*]

Ver Anexo B p. 199

Filme: É perigoso debruçar-se [*Es peligroso asomarse al exterior*]

Ano: 1946

Realização: Arthur Duarte

Autoria – Ribeiro

Figura 24. É perigoso debruçar-se

Análise Morfológica

Este cartaz é composto por duas figuras, uma feminina e outra masculina, que se encontram à janela, fazendo alusão a uma das cenas do filme “É perigoso debruçar-se” de Arthur Duarte. A ilustração de ambas as personagens demonstra alguma tridimensionalidade, conseguida através do uso de gradientes tonais nas vestes e nos corpos das figuras. É dada uma noção de profundidade ao cartaz, sendo possível observar, ao fundo, uma cordilheira montanhosa coberta de gelo e uma zona verdejante.

A nível cromático, o autor utiliza as cores castanho, laranja, verde, azul, vermelho, branco, amarelo e ainda um gradiente de bege. O cartaz não possui qualquer assinatura, sendo possível a identificação da sua autoria através da investigação feita pelo núcleo da Cinemateca.

No título, a amarelo, é utilizada uma única fonte, a *bold* itálico, que aparece inscrita na madeira, não assumindo um papel de considerável destaque. A par do título, é ainda possível verificar a utilização, na placa “Lisboa”, de uma fonte significativamente mais pequena, a *bold*.

Breve nota biográfica

Sobre este autor apenas encontramos a seguinte referência “Responsável pela elaboração do cartaz do filme “É perigoso debruçar-se/Es peligroso asomarse al exterior”.”

Disponível em: Biblioteca da Cinemateca Portuguesa



18. Bola ao centro

Ver Anexo B p. 185

Filme: Bola ao centro

Ano: 1947

Realização: Jorge Brum do Canto

Autoria – Gonçalves, António

Figura 25. Bola ao centro

Análise Morfológica

O cartaz do filme “Bola ao centro” é composto por quatro momentos que fazem alusão ao enredo de Jorge Brum do Canto. Uma das cenas retratadas, a que está no canto superior esquerdo, inclui duas das personagens à janela; os outros momentos, do lado direito do cartaz, são compostos por personagens que surgem individualmente. No centro do objeto gráfico está ilustrada uma das cenas principais do filme, fazendo alusão a um jogo de futebol, com o estádio como pano de fundo. Esta cena surge, precisamente, dentro de uma bola. Do ponto de vista tonal, destacamos as cores vermelho, preto e bege, assim como os gradientes de azul, castanho e verde. O uso de gradações tonais permitem ao autor criar alguma profundidade de tridimensionalidade, atribuindo ao cartaz um caráter mais realista.

O presente cartaz está assinado, possibilitando assim o reconhecimento de quem foi o autor responsável pelo mesmo.

No que diz respeito à escolha tipográfica, foi possível identificar três variedades, todas elas não serifadas, apresentando pesos diferentes. A maioria do texto surge integrado no cartaz, estando inscrito numa folha ilustrada, moldando-se à mesma. O título, a vermelho, é aquele que tem o peso com maior destaque, seguido da informação acerca dos atores que fazem parte do elenco (a azul). No canto inferior direito, o autor optou por inserir a informação relacionada com a equipa de realização, atribuindo-lhe as cores vermelha e azul. Por último, no canto superior direito, está o nome do realizador, também a vermelho.

Breve nota biográfica

[Ver Gonçalves, António]



19. O leão da Estrela

Ver Anexo B p. 189

Filme: O leão da Estrela

Ano: 1947

Realização: Arthur Duarte

Autoria – Guimarães, Manuel

Figura 26. O leão da Estrela I

Análise Morfológica

O filme “O leão da Estrela”, realizado por Arthur Duarte, possui um cartaz elaborado

por Manuel Guimarães. Este exemplar é elaborado através de uma técnica mista, que conjuga fotografia com ilustração. A figura que compõe o cartaz diz respeito a uma das personagens do filme, interpretada por António Silva, que surge a fumar. A personagem é representada através do uso de uma fotografia monocromática, em tons de cinzento. O restante cartaz, composto por tons que contrastam com os da fotografia, é ilustrado com elementos gráficos com cores fortes, o vermelho, o amarelo, o rosa e o verde. É ainda utilizado o preto, que surge na parte tipográfica do cartaz. O fundo do objeto gráfico apresenta um gradiente, sendo alusivo a uma parede, sob a qual incide um feixe de luz que ilumina a personagem.

A autoria do cartaz é atribuída a Manuel Guimarães, sendo esta informação comprovada com a verificação da existência de uma assinatura do artista no canto inferior direito.

A nível tipográfico, podemos identificar quatro fontes, com dois pesos – *bold* e *light*. O título, a *bold*, surge inscrito num dos elementos gráficos que compõem o cartaz, apresentando alguma tridimensionalidade. O restante texto, cujas cores variam entre preto, branco, verde e vermelho, aparecem a *light*. O uso de cores variadas permite fazer divisões, quer em diferentes categorias, quer com o uso de diferentes tamanhos.

Breve nota biográfica

[Ver Guimarães, Manuel]



20. O leão da estrela

Ver Anexo B p. 190

Filme: O leão da estrela

Ano: 1947

Realização: Arthur Duarte

Autoria – Guimarães, Manuel

Figura 27. O leão da estrela II

Análise Morfológica

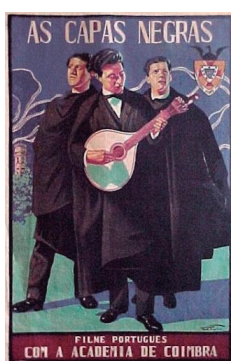
Manuel Guimarães elaborou dois cartazes para o mesmo filme, sendo que, este segundo exemplar, é composto somente por ilustração. Nele estão presentes as diversas personagens que fazem parte do elenco, surgindo somente representadas através do rosto. A ilustração assume um caráter mais realista, conseguido através do uso de um gradiente de rosa. O fundo do cartaz é mais rico que o anterior, sendo composto por cores que vão desde o vermelho até ao azul (tendo como cor intermédia o amarelo), usando, mais uma vez, uma gradação tonal. A par destas cores, é possível identificar ainda o preto e o verde, que são utilizadas no texto.

Do ponto de vista autoral, é possível identificar a assinatura do autor Manuel Guimarães, que está presente no canto inferior direito.

Podemos concluir que foram utilizadas três tipos de fontes diferentes, com dois pesos, *bold* e *light*. A fonte usada no título é serifada, assim como a que ilustra o nome dos membros do elenco e dos atores. É ainda usada uma fonte caligrafada, que introduz a categoria a que cada indivíduo corresponde.

Breve nota biográfica

[Ver Guimarães, Manuel]



21. As capas negras

Ver Anexo B p. 176

Filme: As capas negras

Ano: 1947

Realização: Armando de Miranda

Autoria – Bruno, Armando

Figura 28. As capas negras

Análise Morfológica

O cartaz elaborado por Armando Bruno para o filme “As capas negras” é composto por três figuras masculinas que envergam trajes académicos, fazendo alusão ao conteúdo do filme. Uma das figuras, a que surge em primeiro plano, encontra-se a tocar uma guitarra portuguesa, enquanto que as restantes personagens aparecem a cantar. É criada uma noção de profundidade e perspetiva, conseguida através do jogo de sombras e da inclusão de elementos com menor dimensão, como é o caso da conhecida “cabra” de Coimbra. Este edifício, um símbolo icónico da cidade, é associado às tradições estudantis, fazendo assim a ponte com o nome do filme, reforçando a temática que é explorada.

A nível cromático, o cartaz apresenta as cores azul, preto, vermelho, bege, verde, branco e laranja. De modo a conferir mais realismo às figuras, o autor optou por recorrer a gradientes tonais, sendo este desejo colmatado com a sobreposição de formas, criando uma noção de profundidade.

Do ponto de vista autoral, é possível verificar que o cartaz se encontra assinado, facilitando assim a identificação do artista que o elaborou.

Na elaboração do cartaz, Armando Bruno recorreu somente a uma fonte não serifada, que é utilizada no título, com maior destaque, e na restante informação fornecida no cartaz. Em ambos os casos, a fonte é usada a *bold*.

Breve nota biográfica

Sobre este autor apenas encontrámos a seguinte referência “Cenógrafo, decorador, intérprete e responsável pelos adereços.”

Disponível em: <<http://www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143691437/Armando+Bruno>>



22. Fado – A história de uma cantadeira

Ver Anexo B p. 179

Filme: Fado – A história de uma cantadeira

Ano: 1948

Realização: Perdigão Queiroga

Autoria – Costa, Mário

Figura 29. Fado – A história de uma cantadeira

Análise Morfológica

O filme “Fado – A história de uma cantadeira”, cuja atriz principal é Amália Rodrigues, foi realizado por Perdigão Queiroga, sendo cartaz do mesmo desenvolvido por Mário Costa. Este cartaz, que é composto por uma ilustração das duas personagens principais, retrata uma das cenas principais do filme. As personagens, que são desenhadas com extremo realismo, encontram-se rodeadas por ilustrações de mais dois momentos do enredo. No canto superior esquerdo, podemos observar a personagem desempenhada por Amália a cantar ao som de duas guitarras portuguesas. No canto superior direito, surgem novamente as duas personagens principais, desta vez à varanda. O cartaz transparece uma ideia de profundidade, conseguida, também, através do uso de cores mais escuras para as cenas que se encontram em segundo plano, e de tons mais claros e vívidos nos dois personagens principais (em primeiro plano). O artista recorre ao uso de um gradiente de beges e de azuis, assim como a cores como o laranja, o preto e o vermelho.

O cartaz, à semelhança dos restantes elaborados por Mário Costa, não se encontra assinado, sendo somente possível a sua identificação através da informação obtida junto do núcleo de investigação da Cinemateca.

No que diz respeito à escolha tipográfica, é possível identificar quatro fontes, uma delas

desenhada, com três pesos distintos, um *bold* cuja letra é serifada, um *regular* e um *light*. Ao título, cuja palavra “fado” surge destacada, é atribuída uma noção de profundidade, enquanto que a restante informação surge com tamanhos inferiores.

Breve nota biográfica

[Ver Costa, Mário]



Figura 30. Serra brava I



Figura 31. Serra brava II

23. Serra brava

Ver Anexo B p. 183

Filme: Serra brava

Ano: 1948

Realização: Armando de Miranda

Autoria – Figueiredo, Ayres

Análise Morfológica

O filme “Serra brava” apresenta dois cartazes elaborados por Ayres Figueiredo, surgindo, em ambos, personagens que fazem parte do enredo. A figura 30 apresenta, em primeiro plano, a personagem principal feminina, enquanto que, em segundo plano e portanto com menos destaque, surgem duas personagens numa cena alusiva ao filme. Ambas as ilustrações aparecem em grande plano, representadas apenas a nível do rosto. O artista recorre a um jogo de sombras para conferir alguma dimensionalidade ao cartaz. Do ponto de vista cromático, destaca-se o gradiente tonal utilizado na representação humana, com escalas de verdes e de beges, a par do uso de vermelho, preto e castanho.

Este exemplar encontra-se assinado, sendo assim possível atribuir mais facilmente a autoria do mesmo ao artista Ayres Figueiredo.

A nível tipográfico, são utilizadas duas fontes com dois pesos, um a *bold* aplicado à fonte serifada e um a *regular*. O artista confere ainda alguma profundidade ao título do filme, demonstrando que este é o conteúdo que merece maior destaque.

A figura 31, que diz respeito ao segundo exemplar, apresenta a mesma escolha tonal, apesar de o artista ter optado por um gradiente de azuis e não de verdes. À semelhança do exemplar anterior, o objeto gráfico é composto por dois planos, um primeiro onde figuram duas das personagens principais, e outro, com menor destaque, onde aparecem duas personagens numa cena de luta. Para esta cena em particular, recorre-se ao uso de uma escala de cinzentos,

remetendo para um momento mais sombrio do filme.

Contrariamente ao cartaz anterior, este não se encontra assinado, sendo a identificação da sua autoria possível graças ao trabalho de investigação desenvolvido pela Cinemateca.

As fontes tipográficas utilizadas foram três, todas elas não serifadas, com três pesos díspares: *bold* – usado no título, desenhado e a vermelho –, *medium* – que assume a cor preta – e *regular*, a branco.

Breve nota biográfica

[Ver Figueiredo, Ayres]



24. A menina da rádio

Ver Anexo B p. 190

Filme: A menina da rádio

Ano: 1949

Realização: Arthur Duarte

Autoria – Guimarães, Manuel

Figura 32. A menina da rádio II

Análise Morfológica

O filme “A menina da rádio”, realizado por Arthur Duarte, possui um cartaz bem guarnecido do ponto de vista cromático, elaborado por Manuel Guimarães. Este exemplar é de grande riqueza visual, apresenta uma mancha gráfica como fundo, composta por um gradiente tonal que combina os tons azul e verde. Esta gradação molda a figura de uma personagem, que aparece com menos destaque e pormenor do que a que surge em primeiro plano. É dado um grande relevo à personagem principal, que surge como figura central do cartaz e cujas cores remetem para tons mais quentes, variando entre uma escala de laranjas e tons de castanho. Para além destas cores, o artista utiliza ainda o vermelho, o amarelo, o rosa e o preto.

Ao presente cartaz é atribuída a autoria de Mário Costa, como é possível comprovar ao analisar a assinatura do mesmo, presente no canto inferior direito.

Do ponto de vista tipográfico, o objeto gráfico é composto por três fontes: uma *bold*, e desenhada, utilizada no título do cartaz, que se molda à mancha com gradação do fundo e portanto assume uma forma curvilínea; uma *regular* e não serifada, usada nos nomes das pessoas envolvidas quer na realização, quer na representação do filme; e uma *light* e desenhada, para os “títulos” das categorias onde surgem esses mesmos nomes. O título, que acompanha a mancha gráfica, assenta sob uma pauta musical, apresentando, a par do nome do realizador,

alguma profundidade, conseguida através do uso de uma cor mais clara, sobreposta a uma cor mais escura. O texto, quando sobreposto com elementos ilustrativos do cartaz, assume cores diferentes, havendo casos onde, por exemplo, os nomes de atores são compostos por dois tons, como acontece com António Silva.

Breve nota biográfica

[Ver Guimarães, Manuel]



25. Ribatejo

Ver Anexo B p. 185

Filme: Ribatejo

Ano: 1949

Realização: Henrique Campos

Autoria – Gonçalves, António

Figura 33. Ribatejo

Análise Morfológica

O cartaz do filme “Ribatejo”, desenhado por António Gonçalves, é constituído por três momentos do filme. É, num primeiro plano, dado maior relevo à personagem principal, que enverga as vestes típicas de um campino ribatejano. No canto superior direito observamos uma cena composta por touros numa zona de pasto, enquanto que no canto inferior direito surgem duas cenas relativas a momentos durante a tourada, nas quais destacamos as figuras de um cavalo montado por um cavaleiro e de um toureiro. O artista procura sempre incutir nas suas peças gráficas algum realismo, que é notório no cartaz.

O objeto gráfico é composto pelas seguintes cores: vermelho, verde, branco, preto, amarelo e azul, e ainda pelos gradientes de castanho e bege. Apesar da composição possuir diversas cenas alusivas ao filme, há alguns espaços que são deixados em branco, permitindo ao cartaz respirar e não se tornar demasiado confuso e barulhento. Há um equilíbrio de tons, que conferem ao fundo do cartaz a harmonia necessária para que os gradientes que dele fazem parte, não interfiram com as cenas retratadas.

No que diz respeito à autoria, este cartaz não possui qualquer assinatura, sendo que é possível identificar qual o artista que o elaborou através da informação recolhida junto do núcleo de investigação da Cinemateca.

A nível tipográfico, o cartaz é constituído por três fontes, todas elas não serifadas, com três pesos distintos: uma *bold* itálico, aplicado ao título, a vermelho, que assume uma forma ondulada; uma *bold*, utilizado nos nomes dos indivíduos envolvidos na produção e na interpretação do filme; e uma *regular* e desenhada, usada para introduzir as categorias das quais cada elemento faz parte.

Breve nota biográfica

[Ver Gonçalves, António]



26. Sol e touros

Ver Anexo B p. 183

Filme: Sol e touros

Ano: 1949

Realização: José Buchs

Autoria – Figueiredo, Ayres

Figura 34. Sol e touros

Análise Morfológica

O filme “Sol e touros”, de José Buchs, apresenta um cartaz elaborado por Ayres Figueiredo, constituído por quatro bustos das personagens do enredo. É possível observar a divisão do cartaz em duas partes, uma que assume tons quentes, e outra que recorre a tons frios. É assim feita uma separação entre os personagens principais, do lado esquerdo e com tonalidades quentes, e duas das personagens secundárias, do lado direito e com cores frias. Do ponto de vista figurativo, o artista incute bastante realismo nas ilustrações das personagens, recorrendo ao uso de gradientes tonais para lhes conferir mais profundidade e tridimensionalidade. As sombras usadas enfatizam ainda mais o contraste que é desejado, conferindo às figuras das duas mulheres do lado direito, uma conotação mais pesada e taciturna. A par destas quatro personagens, é feita alusão a um momento no filme, onde ocorre uma tourada, sendo possível observar a mesma no canto inferior direito.

Ayres Figueiredo recorre a escalas de azuis e vermelhos para obter uma melhor modelação dos rostos das personagens, utilizando ainda tons como amarelo, preto, branco e castanho do restante cartaz. É possível visualizar a presença da assinatura do artista no cartaz, permitindo atribuir-lhe a sua autoria.

A informação escrita do cartaz utiliza três fontes tipográficas distintas, sendo que somente a do título é serifada. Ao título, com maior destaque, é aplicado o peso *bold* itálico e a cor vermelha, conferindo-lhe um carácter mais apelativo. O nome dos atores, que surge a

branco, usa uma fonte a *bold*, enquanto que a restante informação, a vermelho ou amarelo, tem o peso *regular*. A variação tonal atribuída ao texto, assim como a utilização de diversos pesos e tamanhos, permite ao artista destacar a informação mais relevante do cartaz.

Breve nota biográfica

[Ver Figueiredo, Ayres]



27. Cantiga da rua

Ver Anexo B p. 185

Filme: Cantiga da rua

Ano: 1949

Realização: Henrique Campos

Autoria – Gonçalves, António

Figura 35. Cantiga da rua

Análise Morfológica

O filme “Cantiga da rua”, cujo cartaz foi elaborado por António Gonçalves, composto por tons sépia, contrastando com as cores frias atribuídas ao texto. É notória a existência de três momentos representativos do filme, todos eles com diferentes pesos, como é possível observar na disposição dos elementos no cartaz. No centro surge a figura de um homem, a tocar guitarra clássica, sendo esta a cena que merece maior destaque, fazendo ainda a ponte com o nome do filme; no canto superior esquerdo, está uma mulher na rua, com um edifício ao fundo, com o olhar direcionado para a personagem masculina; no canto oposto, vemos uma sala de espetáculo, com uma figura no palco e outra na plateia. É ainda possível observar a existência de alguns elementos gráficos alusivos à música, como, por exemplo, a pauta musical, sob a qual está inscrito o título do filme e o nome do realizador.

A nível cromático, o artista utiliza escalas de vermelhos, cinzentos, beges e castanhos, recorrendo ainda a preto, castanho, azul e vermelho em cor sólida. O texto assume as cores sólidas, contrastando com a modelação conseguida através dos gradientes tonais aplicado às figuras.

O objeto gráfico não possui assinatura, pelo que podemos atribuir a sua autoria a António Gonçalves com base na informação recolhida pelo núcleo de investigação da Cinemateca.

O texto que compõe o cartaz é composto por três fontes distintas, com três pesos,

atribuídos consoante a informação que merece maior destaque. O título, que assume uma forma curvilínea, surge a vermelho e a *bold*; a itálico aparecem os nomes do realizador e dos atores principais e, por último, a restante informação, a *regular*, com a cor azul e castanha.

Breve nota biográfica

[Ver Gonçalves, António]



28. Vendaval maravilhoso

Ver Anexo B p. 191

Filme: Vendaval maravilhoso

Ano: 1949

Realização: J. Leitão de Barros

Autoria – Hêrnani, Rui

Figura 36. Vendaval maravilhoso

Análise Morfológica

O cartaz “Vendaval maravilhoso”, do filme de Leitão de Barros, é constituído por uma ilustração figurativa da personagem principal, desempenhada por Amália Rodrigues. A figura surge com um olhar cabisbaixo, sendo notória a estética realista incutida pelo artista. O objeto gráfico está assinado, no canto superior direito, facilitando a identificação da sua autoria.

Do ponto de vista cromático, recorre-se ao uso de cores como o vermelho, laranja (em gradiente), preto, castanho, amarelo, verde e branco. A modelação facial é conseguida através do uso de um gradiente de laranjas, permitindo criar alguma tridimensionalidade, colmatada com o uso de sombras.

No que diz respeito às escolhas tipográficas, são usadas duas fontes, com dois pesos, permitindo criar uma hierarquia na informação do cartaz. O título e o nome próprio da atriz principal, a branco, têm um peso superior (*bold*), enquanto que na restante informação é utilizada uma fonte caligráfica a *regular*.

Breve nota biográfica

Sobre este autor apenas encontrámos a seguinte referência “Responsável pela elaboração do cartaz do filme “Vendaval maravilhoso”.”

Disponível em: Biblioteca da Cinemateca Portuguesa



29. Os três da vida airada

Ver Anexo B p. 179

Filme: Os três da vida airada

Ano: 1951

Realização: Perdigão Queiroga

Autoria – Costa, Mário

Figura 37. Os três da vida airada

Análise Morfológica

O cartaz do filme “Os três da vida airada”, de Perdigão Queiroga, foi elaborado por Mário Costa, sendo composto por uma combinação de duas técnicas, colagem e desenho. As caras dos protagonistas são conseguidas através do uso de fotografias, enquanto que o corpo é desenhado, tal como os restantes elementos gráficos. As fotografias dos rostos estão recortadas, sendo utilizadas em escala de cinzentos. O corpo foi desenhado a duas cores, preto e branco, sendo a primeira cor aplicada aos contornos e a segunda ao preenchimento.

A técnica explorada pelo artista é diferente da dos outros exemplares desenvolvidos que fazem parte do período de estudo. O cartaz não apresenta tanto detalhe a nível de representação figurativa, sendo usada a fotografia para criar o paralelismo entre as personagens do filme e as do objeto gráfico.

As figuras estão dispostas em cima de uma forma rectangular, na qual surge inscrito o texto, e transparecem algum movimento, dando a ilusão que estão a dançar. Para além dos tons acima mencionados, é ainda utilizado o azul, que dá cor ao fundo.

À semelhança dos restantes cartazes de Mário Costa, este exemplar não está assinado, sendo que recorreremos ao núcleo de investigação da Cinemateca para identificar a sua autoria.

No que diz respeito à tipografia utilizada, é possível destacar o uso de quatro fontes e três pesos, um *bold* itálico (utilizado no título, caligrafado, que surge com maior destaque e a azul), um *regular* (a preto) e um *light* itálico, aplicado à outra fonte caligrada a branco.

Breve nota biográfica

[Ver Costa, Mário]



30. A garça e a serpente

Ver Anexo B p. 183

Filme: A garça e a serpente

Ano: 1952

Realização: Arthur Duarte

Autoria – Figueiredo, Ayres

Figura 38. A garça e a serpente

Análise Morfológica

O presente cartaz é composto por elementos que nos remetem para um universo mais sombrio, sendo possível identificar uma figura humana e dois animais – a garça e a serpente, que surgem no canto inferior direito. Apesar destes dois animais darem nome ao filme, o artista opta por dar mais destaque a uma das cenas do filme, na qual surge um personagem masculino a observar uma cruz, no cimo de um ponto alto. O cartaz transporta-nos para um universo sombrio, acentuado pelo uso de cores escuras, sendo o preto a principal cor, a par da escala de verdes. Ainda que haja a intenção de remeter o observador para uma atmosfera mais lúgubre, há bastante definição da modelação das figuras que constituem o cartaz, sendo facilmente identificáveis quais os elementos que o constituem. O jogo de sombras, colmatado com o uso de gradientes tonais, confere ao cartaz profundidade e tridimensionalidade. Merece ainda destaque o fundo trabalhado, composto por nuvens que deixam passar a luz, que ilumina as silhuetas das figuras representadas.

A par dos tons mencionados anteriormente, é ainda utilizado o amarelo e o castanho, que surgem quer para identificar a ideia de radiação, quer para a informação inscrita.

Este exemplar não se encontra assinado, sendo necessário recorrer ao núcleo de investigação da Cinemateca para identificar o artista responsável pela sua autoria.

Do ponto de vista tipográfico, são usadas três fontes distintas: uma serifada, utilizada no título e no nome do realizador; uma não serifada, aplicada aos nomes que surgem ao longo do cartaz; e uma caligrafada, para as categorias nas quais se inserem os indivíduos mencionados. O título, aplicado na zona das nuvens, surge a *bold* e com duas cores, sendo utilizado o branco (no caso da letra “a” que está sobreposta a nuvens mais escuras) e o preto (para as zonas em que as nuvens são mais claras). A fonte serifada é ainda empregue no nome do realizador, que surge num tamanho inferior e a amarelo.

Breve nota biográfica

[Ver Figueiredo, Ayres]



Figura 39. Duas causas

31. Duas causas

Ver Anexo B p. 180

Filme: Duas causas

Ano: 1952

Realização: Henrique Campos

Autoria – Costa, Mário

Análise Morfológica

O cartaz do filme “Duas causas”, realizado por Henrique Campos e, elaborado por Mário Costa, é composto por quatro cenas do filme. Do lado esquerdo podemos observar o busto de três personagens, duas delas aparecem lado a lado, e a outra isolada. Num primeiro plano podemos identificar uma figura masculina, mais velha e com um ar carrancudo, enquanto que, num segundo plano, e quase com a mesma importância do ponto de vista hierárquico, surge um casal, com um ar esperançoso. Num plano mais distante surge a ilustração de um homem, a apontar, para uma representação figurativa da justiça. As figuras representadas são muito expressivas, sendo utilizada uma escala de cinzentos e amarelos para lhes conferir tridimensionalidade e algum realismo. Para além destes dois gradientes tonais, é ainda utilizado o preto, no fundo. Há partes do cartaz onde é difícil fazer a distinção entre o fundo e as figuras, uma vez que estas assumem as cores mais escuras, sendo parte integrante das suas vestes.

Não nos foi possível identificar qualquer tipo de assinatura no objeto gráfico, sendo a identificação da sua autoria possível graças à informação recolhida pelo núcleo de investigação da Cinemateca.

É notória a hierarquia de informação existente no cartaz, sendo atribuídos diversos tamanhos e níveis de importância aos conteúdos escritos. O texto assume dois pesos distintos, um *bolde* um *regular*. A fonte utilizada no título, no nome do realizador e na entidade responsável pela produção, é serifada, surgindo a *bold* e a branco; e as restantes duas, ambas caligrafadas, surgem quer a branco (com o peso *regular*), quer a amarelo (a *bold*).

Breve nota biográfica

[Ver Costa, Mário]

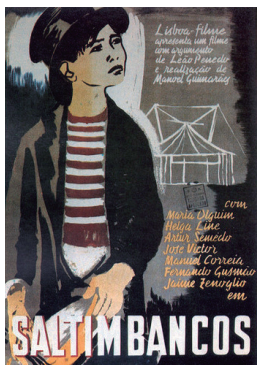


Figura 40. Saltimbancos

32. Saltimbancos

Ver Anexo B p. 184

Filme: Saltimbancos

Ano: 1952

Realização: Manuel Guimarães

Autoria – George, Frederico

Análise Morfológica

O cartaz do filme “Saltimbancos”, de Manuel Guimarães, é da autoria de Frederico George, sendo composto por uma ilustração de uma das personagens do filme. Do ponto de vista estético, a ilustração apresenta um traço mais plástico e desenhado, rompendo com os estigmas clássicos bastante comuns na época. Não há uma procura por um realismo extremo, sendo que a tridimensionalidade conferida à figura acaba por se distanciar de outros exemplares estudados. A figura surge em grande plano sendo possível identificar, no plano mais afastado, uma tenda de circo.

É possível identificar o uso de várias tonalidades de cinzento, preto, vermelho, laranja, castanho, branco e bege. O fundo, composto por cores sólidas, é formado por várias manchas tonais, demonstrando a não procura por criar um gradiente homogêneo. Porém, apesar de não ser utilizada uma gradação tonal, o cartaz possui profundidade, conseguida através da existência de dois planos, com níveis de detalhe distintos.

O objeto gráfico não se encontra assinado, como muitos dos exemplares elaborados durante o Estado Novo. Porém, foi possível identificar o autor através da informação recolhida junto do núcleo de investigação da Cinemateca.

A nível tipográfico, identifica-se o uso de duas fontes, uma não serifada, a *bold* (no título a branco), e outra desenhada, a *light* (no restante texto, a branco e laranja).

Breve nota biográfica

Frederico George foi um multifacetado artista e arquiteto português que ganhou inúmeros prémios, destacando-se o Prémio Columbano, em 1946, e o Prémio Silva Porto, em 1947, ambos criados pelo SNI. No seu reportório arquitetónico destacaram-se obras como a Exposição do V Centenário do Infante D. Henrique, em Lisboa; o Museu de Marinha; o Planetário Calouste Gulbenkian (1964), assim como o restauro do Palácio dos Marquês de Fronteira em 1958 e 1988.

Frederico George foi ainda professor na ESBAL, na Escola de Artes Decorativas António Arroio e na Escola Industrial Marquês de Pombal.



33. Chaimite

Ver Anexo B p. 177

Filme: Chaimite

Ano: 1953

Realização: Jorge Brum do Canto

Autoria – Clérigo, Dário

Figura 41. Chaimite

Análise Morfológica

O cartaz do filme “Chaimite”, realizado por Jorge Brum do Canto, é composto por uma combinação de duas técnicas, a colagem e o desenho. Para a colagem, são utilizadas fotografias monocromáticas dos elementos do elenco, com a particularidade de estas não surgirem recortadas na perfeição, sendo deixada alguma margem em redor das mesmas. Este tipo de recorte, que acreditamos ter sido intensional, realça ainda mais o tipo de técnica usada. No entanto, como o tipo de elementos ilustrativos é de estética abstrata, é criado um certo equilíbrio com a colagem. Estes símbolos, dos quais só é possível identificar dois corações, são enriquecidos com manchas sólidas de cor roxa, vermelha e cinzenta.

A nível tonal, destacamos o uso da escala de cinzentos (nas fotografias), do roxo, do cinzento e do preto. O material onde foi desenvolvida a arte gráfica apresenta uma cor mais bege, não sendo possível afirmar se é devido ao local onde foi conservado o cartaz que levou ao amarelecimento da folha, ou se foi algo propositado.

O exemplar não se encontra assinado, sendo a identificação da sua autoria possível devido à informação pelo núcleo de investigação da Cinemateca.

Neste objeto gráfico foram utilizadas três fontes com três pesos: uma *bold* e serifada, que ilustra o título, a preto; uma itálico e caligráfica, utilizada nas categorias; e uma *light* e sem serifa, para o restante texto.

Breve nota biográfica

Sobre este autor apenas encontramos a seguinte referência “Responsável pela elaboração do cartaz do filme “Chaimite”.”

Disponível em: Biblioteca da Cinemateca Portuguesa



Figura 42. Rosa de Alfama

34. Rosa de Alfama

Ver Anexo B p. 180

Filme: Rosa de Alfama

Ano: 1953

Realização: Henrique Campos

Autoria – Costa, Mário

Análise Morfológica

O presente cartaz, elaborado por Mário Costa, é composto por duas personagens principais do filme, que surgem dentro de uma bóia de salvamento. As personagens são representadas com grande detalhe e realismo, sendo que o artista recorre ao uso de gradientes tonais para lhes conferir mais tridimensionalidade. As figuras surgem envoltas numa espécie de luz, a amarelo, e encontram-se a olhar para o horizonte, com um ar de grande felicidade. O fundo do cartaz remete-nos para uma rua, na qual é possível identificar casas, uma escadaria e alguns candeeiros urbanos. Estes elementos surgem com tons de cinzento e não apresentam tanto detalhe quanto a ilustração dos personagens. Sobre estes elementos é aplicada uma camada de cor azul, que deixa transparecer a ilustração, apresentando alguma opacidade. Há pontos em que a cor assume maior destaque, nomeadamente junto à bóia onde estão inseridas as personagens, e outros, mais junto às extremidades do cartaz, nos quais é possível visualizar os elementos que servem de fundo ao objeto. Para além das cores mencionadas, o artista utiliza o preto, o laranja (em gradação tonal), o castanho e o branco.

A nível de autoria, não é possível observar a existência de nenhuma assinatura, sendo possível a identificação do artista através da informação recolhida junto do núcleo de investigação da Cinemateca.

O texto que compõe o cartaz assume três fontes distintas: o título, a *bold* e serifado, molda-se à forma da bóia, aparecendo inscrito na mesma; os nomes dos envolvidos no filme, assim como os responsáveis pela produção, surgem também a *bold* itálico, numa fonte também ela serifada, apesar de num tamanho inferior; por último, a restante informação adota uma fonte com peso itálico.

Breve nota biográfica

[Ver Costa, Mário]



35. O comissário de polícia

Ver Anexo B p. 195

Filme: O comissário de polícia

Ano: 1953

Realização: Constantino Esteves

Autoria – Lima, Manuel

Figura 43. O comissário de polícia

Análise Morfológica

O cartaz do filme “O comissário de polícia”, realizado por Constantino Esteves, é composto por uma variação cromática de quatro cores: vermelho, azul, branco e bege. As cores surgem de forma sólica, não apresentando variações tonais ou sombras. A modelação das figuras é conseguida através do uso de cores sólidas que se sobrepõem a cores mais claras. Apesar de serem usadas manchas gráficas sólidas, as figuras apresentam bastante pormenor, conseguido pelo detalhe atribuído às vestes e aos adereços. O objeto gráfico é constituído por sete figuras, todas elas parte do elenco, que surgem com uma estética semelhante à das caricaturas da época.

É possível verificar a existência de uma assinatura no cartaz, no canto superior direito, que facilita a identificação do autor do exemplar.

A nível tipográfico, o título surge sobreposto às figuras, sendo visível graças ao uso de duas cores, o branco e um rebordo a vermelho, destacando-se assim das cores do fundo. É possível identificar três fontes, todas elas com pesos distintos: o título, a *bold*, utiliza uma fonte serifada e desenhada; aos membros do elenco, a azul, é aplicada uma fonte não serifada a *regular*; e, por último, aos atores principais do enredo, recorre a uma fonte caligráfica, a *itálico*.

Breve nota biográfica

Manuel Lima foi um notável professor da Escola de Artes Decorativas António Arroio e da ESBAL, que se destacou pelo trabalho desenvolvido nas áreas da pintura, desenho, cenografia, tapeçaria e cerâmica.

O artista teve uma forte ligação ao mundo do espetáculo, nomeadamente no teatro e no cinema, sendo responsável pela cenografia e pela direção artística num número relevante de produções. Trabalhou com diversas salas de espetáculos, tais como o Parque Mayer, o Teatro Experimental do Porto e o Teatro D. Maria II.



36. Quando o mar galgou a terra

Ver Anexo B p. 185

Filme: Quando o mar galgou a terra

Ano: 1954

Realização: Henrique Campos

Autoria – Gonçalves, António

Figura 44. Quando o mar galgou a terra

Análise Morfológica

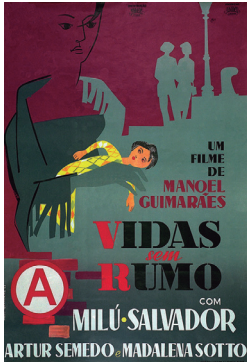
O filme “Quando o mar galgou a terra”, realizado por Henrique Campos, possui um cartaz elaborado por António Gonçalves. No que diz respeito à composição, é possível observar quatro momentos alusivos ao filme, sendo dado um maior destaque à figura masculina que surge no centro do cartaz. Na parte superior do cartaz, onde surgem outras duas cenas, podemos identificar mais quatro figuras do elenco, sendo que em ambos os casos a personagem masculina se encontra a agarrar na feminina. A última cena, na base do cartaz, remete-nos para o título do filme, onde é possível observar o mar a invadir um troço de terra. Com a criação de dois planos distintos, o artista acaba por dar um maior destaque à figura masculina, mais realista e detalhada, enquanto que as personagens do plano mais afastado são menos trabalhadas. Este realismo e detalhe é conseguido com o uso de gradientes tonais, nomeadamente de vermelhos, beges e castanhos, que permitem ao artista modelar os rostos das personagens. Para além destas cores, é possível identificar o preto, o vermelho, o branco, o amarelo e o verde (estas últimas duas aplicadas ao logótipo da Internacional Filmes).

O cartaz encontra-se assinado (no canto inferior direito), facilitando a identificação da autoria do mesmo.

Do ponto de vista tipográfico, são utilizadas três fontes, com três pesos: *bold*, itálico e *regular*. O título (serifado), a vermelho e a *bold*, assume uma forma ondulada que vai de uma ponta à outra do cartaz; os nomes dos atores do enredo e do realizador surgem a itálico, com as cores amarelo e vermelho; e a restante informação, a *regular*, utiliza a cor preta.

Breve nota biográfica

[Ver Gonçalves, António]



37. Vidas sem rumo

Ver Anexo B p. 188

Filme: Vidas sem rumo

Ano: 1956

Realização: Manuel Guimarães

Autoria – Guilherme, Paulo

Figura 45. Vidas sem rumo

Análise Morfológica

O cartaz do filme “Vidas sem rumo” é constituído por dois planos, um mais distante na qual é possível visualizar duas silhuetas humanas debaixo de um candeeiro, e um principal, no qual surge uma figura feminina a segurar numa criança. As duas figuras no primeiro plano possuem dois tipos diferentes de traço – a mãe, mais estilizada e com uma mancha sólida, e a criança, com maior detalhe e pormenor. Apesar de existirem duas cenas distintas do filme, estas não possuem grande detalhe, sendo utilizadas silhuetas para definir as formas. A mancha principal, a grená, ajuda a moldar as silhuetas das figuras que surgem num plano mais afastado, que assumem a cor verde. A mãe, que surge em parte desenhada com contorno preto e uma mancha verde mais escura, segura a criança que é, sem dúvida, o elemento mais trabalhado do cartaz. Para além das cores mencionadas, o artista utiliza ainda o vermelho – em forma de apontamento nas letras do título –, o preto, o amarelo e o branco.

A assinatura, que surge no canto superior direito, facilita da identificação da autoria do objeto gráfico.

Do ponto de vista tipográfico, o exemplar é composto por três fontes distintas: uma usada no título, *bold* serifada; uma, a *bold* itálico, aplicada à palavra “sem” do título; e uma a *medium*, para a restante informação do cartaz. Apesar de ser usada a mesma fonte na maioria da informação escrita do cartaz, esta assume diversos tamanhos e cores, permitindo fazer uma distinção entre as diversas categorias e qual a importância de cada uma delas.

Breve nota biográfica

Paulo Guilherme, considerado um ícone na sua geração, foi um arquiteto, cineasta, escritor, pintor, ilustrador, designer de livros, de interiores, de selos e de moedas, decorador e dono de clubes noturnos portugueses. Caracterizou-se pelo estilo modernista, com um “domínio de referências estéticas e técnicas, usadas com virtuosidade, mas sem o espartilho de um programa, com humor e elegância, mas ainda sem a ironia e o pastiche corrosivos do pós-modernismo” (Moura, 2000).



Figura 46. Perdeu-se um marido

38. Perdeu-se um marido

Ver Anexo B p. 188

Filme: Perdeu-se um marido

Ano: 1957

Realização: Henrique Campos

Autoria – Guilherme, Paulo

Análise Morfológica

Com uma abordagem substancialmente diferente da do cartaz anterior, Paulo Guilherme foi responsável pela elaboração do exemplar do filme “Perdeu-se um marido” de Henrique Campos. O presente exemplar é composto pela personagem principal do filme, que se encontra a segurar numa versão diminuída do “marido”. Apesar de não estar representada numa cena em particular, é notório o paralelismo que é construído entre a ilustração e o filme. A figura principal é composta por vários gradientes tonais, que visam atribuir-lhe tridimensionalidade. Assim, são usadas escalas de beges, rosas e roxos, que ajudam a modelar o corpo e a roupa da figura feminina. Quanto ao personagem masculino, a ilustração é significativamente menos elaborada, apesar de apresentar alguma tridimensionalidade conseguida pela escala de cinzentos aplicada ao fato. Para além dos gradientes tonais, foram ainda utilizadas, como mancha sólida, as cores azul, amarelo, vermelho, preto e branco.

Contrariamente ao exemplar anterior, este não se encontra assinado, sendo somente possível identificar a sua autoria com base na informação recolhida junto do núcleo de investigação da Cinemateca.

Do ponto de vista tipográfico, são utilizadas quatro fontes e três pesos distintos. O título, que está inserido dentro de caixas a vermelho e a preto, surge a *bold*, numa fonte não serifada; os nomes dos atores principais, assim como do realizador, surgem a *bold* num tipo de letra serifado (a roxo e a azul respetivamente); a *regular*, e numa fonte não serifada, aparecem os nomes dos restantes membros do elenco; por último, e com menor importância a itálico, a restante informação, com uma letra caligráfica.

Breve nota biográfica

[Ver Guilherme, Paulo]



39. Dois dias no paraíso

Ver Anexo B p. 195

Filme: Dois dias no paraíso

Ano: 1957

Realização: Arthur Duarte

Autoria – Lima, Manuel

Figura 47. Dois dias no paraíso

Análise Morfológica

O objeto gráfico elaborado por Manuel Lima para o filme “Dois dias no paraíso” é constituído por quatro cenas alusivas ao enredo. Com maior destaque, e no centro do cartaz, surgem as duas personagens principais em cima de dois cavalos. Atrás, no canto superior esquerdo, aparecem duas figuras, representadas pelo busto. No lado direito, é possível identificar uma bailarina com trajes adequados à função que desempenha. Por último, e com um tamanho bastante inferior e com menos detalhe, surge, cabisbaixa, uma figura masculina. A par desta última cena, todas as figuras apresentam bastante detalhe e tridimensionalidade, apesar de somente as duas personagens principais possuírem maioritariamente cores quentes. O autor recorre ao uso de gradientes de beges, laranjas e azuis para modelar e criar alguma profundidade nas personagens. Para além destes tons, são ainda utilizados o vermelho, o branco, o castanho e o preto, num cartaz que possui equilíbrio e harmonia.

Não podemos observar a existência de qualquer assinatura, sendo a identificação da autoria do cartaz possível graças à informação recolhida junto do núcleo de investigação da Cinemateca.

Do ponto de vista tipográfico, o cartaz é composto por quatro fontes: a do título, desenhada e a *bold*; a atribuído ao nome do realizador, também ela *bold*, mas serifada; a dos atores principais, mais uma vez a *bold*; e a das categorias, a itálico e caligrafada. Como o cartaz é composto por muitas figuras e diversos momentos, o título não possui muito relevo na composição, apesar de surgir com a cor vermelho sobre um fundo azul.

Breve nota biográfica

[Ver Lima, Manuel]



40. A costureirinha da sé

Ver Anexo B p. 187

Filme: A costureirinha da sé

Ano: 1958

Realização: Manuel Guimarães

Autoria – Gravato

Figura 48. A costureirinha da sé

Análise Morfológica

O cartaz do filme “A costureirinha da sé”, de Manuel Guimarães, é composto por uma fotografia do enredo. É possível identificar o ator principal, que segura num acórdeão e surge a tocar, com a ponte D. Luís, no Porto, como pano de fundo. Contrariamente a todos os exemplares analisados, este cartaz recorre somente à fotografia. Os tons da mesma são quentes, contrastando com o azul do céu e com as tonalidades mais escuras que surgem nos edifícios atrás da personagem.

O cartaz não possui qualquer tipo de assinatura, sendo necessário recorrer ao núcleo de investigação da Cinemateca para identificar o autor do mesmo.

Do ponto de vista tipográfico, identificámos duas fontes, uma a *bold* e serifada, usada no título que surge a rosa, e uma a *regular* e sem serifa, a preto. O texto é aplicado sobre uma faixa bege no topo do cartaz.

Breve nota biográfica

Sobre este autor apenas encontrámos a seguinte referência “Responsável pela elaboração do cartaz do filme “A costureirinha da sé”.”

Disponível em: Biblioteca da Cinemateca Portuguesa



41. O Tarzan do 5.º esquerdo
Ver Anexo B p. 178
Filme: O Tarzan do 5.º esquerdo
Ano: 1958
Realização: Augusto Fraga
Autoria – Clérigo, Octávio

Figura 49. O Tarzan do 5.º esquerdo

Análise Morfológica

O cartaz desenvolvido para o filme “O Tarzan do 5.º esquerdo”, é composto por uma ilustração alusiva à figura da personagem Tarzan, sendo reflexo de uma procura, por parte dos artistas, de abordagens mais modernas, rompendo com os padrões clássicos. Do ponto de vista cromático, podemos observar o uso de vermelho, verde, preto, amarelo e branco. As cores surgem como manchas sólidas, transparecendo vivacidade e energia, sendo, no caso da figura, feito um contorno da silhueta a preto.

Como o exemplar não se encontra assinado, foi necessário recorrer ao núcleo de investigação da Cinemateca para ter acesso ao autor do mesmo.

A nível tipográfico, o objeto gráfico é constituído por três fontes e três pesos distintos. O título surge a *bold*, serifado e com profundidade, conseguida através do uso de duas cores, uma mais clara (verde), em primeiro plano, e uma mais escura (preto), em segundo plano. O restante texto, que utiliza as cores preto e amarelo, recorre a uma fonte não serifada, a *medium*, e a uma fonte serifada, a *regular*.

Breve nota biográfica

Octávio Clérigo destacou-se, principalmente, pela obra desenvolvida enquanto cenógrafo e artista gráfico. No que diz respeito às artes performativas, destacam-se os cenários elaborados para o Teatro Moderno e o Teatro Nacional D. Maria II, mas também para a Companhia de Bailado da Gulbenkian, com a cenografia da peça “Petrouchka”.

A par do trabalho desenvolvido na cenografia, o artista colaborou com a RTP, na qual foi diretor dos serviços de cenografia, entre 1957 e 1969, e diretor do departamento de artes gráficas, em 1979.



Figura 50. A luz vem do alto

42. A luz vem do alto

Ver Anexo B p. 186

Filme: A luz vem do alto

Ano: 1959

Realização: Henrique Campos

Autoria – Gonçalves, António

Análise Morfológica

O cartaz do filme “A luz vem do alto” é constituído por três momentos do filme, estando duas dessas cenas situadas na base do cartaz. Aqui, é possível observar quatro das personagens do filme, estando duas delas abraçadas (canto inferior direito), e duas delas agarradas (canto inferior esquerdo). Na parte superior do cartaz, podemos observar uma figura, que cremos ser masculina, de costas, enquanto que, nas suas costas, está um vulto que enverga uma espécie de chicote. As personagens que estão na parte inferior do cartaz possuem mais detalhe que as restantes, o que nos leva a crer que são aquelas que desempenham um papel principal no enredo. No centro do cartaz, ligeiramente acima do título, podemos observar uma roda, tombada, dando a entender que houve algum tipo de acidente.

Do ponto de vista cromático, não nos foi possível determinar quais os tons utilizados, uma vez que a cópia à qual tivemos acesso se encontra a preto e branco. Para além disso, só foi possível identificar o autor através da informação recolhida junto do núcleo de investigação da Cinemateca, visto que o cartaz não possui qualquer assinatura.

A nível tipográfico, o cartaz é composto por três fontes, não serifadas, com dois pesos distintos: um *bold* e um itálico, utilizado na fonte caligrafada.

Breve nota biográfica

[Ver Gonçalves, António]



Figura 51. O cantor e a bailarina

43. O cantor e a bailarina

Ver Anexo B p. 195

Filme: O cantor e a bailarina

Ano: 1960

Realização: Armando de Miranda

Autoria – Lima, Manuel

Análise Morfológica

O presente cartaz, do filme “O cantor e a bailarina” de Armando de Miranda, foi desenhado por Manuel Lima. Nele podemos identificar quatro cenas alusivas ao filme, que possuem tamanhos diferentes, referentes ao grau de importância que cada personagem tem no enredo. No plano mais aproximado, composto pelos personagens principais, podemos observar uma figura masculina reclinada sobre uma figura feminina, que está deitada. Acima, no canto superior direito, está um busto de outra das personagens, que enverge um chapéu alusivo à cultura mexicana. Do lado direito, e com menor destaque, surge a figura de uma bailarina com os braços a formarem um arco. Por último, é possível identificar uma figura de um homem, de etnia negra, numa posição alusiva à dança.

Todas as figuras representadas, à exceção da bailarina, surgem com bastante detalhe e tridimensionalidade, conseguidos através do uso de gradientes tonais e de sombras. Do ponto de vista cromático, o artista utiliza escalas de laranjas, castanhos, vermelhos, azuis e verdes, sendo ainda usadas, em cores sólidas, o amarelo, o branco, o preto, o verde e o vermelho. O cartaz é muito rico do ponto de vista cromático, sendo criadas divisões entre as várias cenas através de fundos coloridos que se vão misturando e formando um único gradiente. Assim, o fundo tem, como primeira cor que surge no lado esquerdo, o laranja; no centro, o vermelho; no canto superior direito, o azul; e no canto inferior direito, o verde.

A nível autoral, o cartaz encontra-se assinado, a branco, no canto superior direito, facilitando assim a identificação do artista responsável pelo mesmo. Manuel Lima, que é responsável pela elaboração de três dos exemplares analisados, utiliza dois tipos de assinaturas distintos, como é possível verificar no Anexo B, página 195.

Do ponto de vista tipográfico, o cartaz é constituído por quatro fontes e três pesos. Ao título, com rebordo a branco e cores intervaladas entre o preto e o castanho, é aplicado o peso com maior destaque (*bold*) e um tipo de letra serifado e desenhado; os nomes dos atores do elenco, a branco, surgem a *bold*, num tamanho inferior e com uma fonte também ela desenhada mas não serifada; o nome do realizador e a informação escrita a amarelo, utilizam o itálico, numa fonte caligráfica; e o restante texto, surge a *regular*, numa fonte não serifada.

Breve nota biográfica

[Ver Lima, Manuel]

2.3.3 O cartaz cultural e o teatro

Durante o Estado Novo, a criação teatral foi fortemente controlada, tendo sido aplicada uma legislação quase maníaca e um sistema que alternava vigilância e repressão com o intuito de sufocar a vida do teatro português. Salazar serviu-se da censura para sufocar o teatro, cancelando peças de teatro por serem consideradas ofensivas aos costumes e contrários às leis do regime.

Até à década de 40, a atividade teatral concentrou-se exclusivamente em Lisboa e todo o restante país permanecia no vazio cultural. Em Lisboa, o teatro era dominado pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, que seguia uma linha mais clássica, sendo que, para além desta, existia somente o teatro de revista (Risso, 2010).

O teatro, a par da dança, foi utilizado para a caracterização realizada pela propaganda e destinada a identificar o país real com o país fictício que era proposto pelo regime (Santos, 2004). O bailado Verde Gaio e o Teatro do Povo, ambos criações do SPN/SNI, procuraram ilustrar a vontade de incutir “bom gosto” e, simultaneamente, os valores ideológicos do regime. O Verde Gaio procurou apresentar uma imagem folclórica da cultura portuguesa, o que foi notório na idealização e concepção dos trajes utilizados nas peças. Assim, o SPN procura esboçar uma ideia de “portugalidade salazarista”, refletindo a ilusão de concordância – a unidade nacional estética e ideológica. Porém, apesar das tentativas de António Ferro para alcançar a notoriedade, a coreografia do Verde Gaio ficou sempre aquém das suas composições musicais e da qualidade dos cenários. No que diz respeito ao Teatro do Povo, este foi constantemente uma ferramenta de propaganda ideológica e pedagógica do regime, tendo sido criado em 1937 o concurso para as peças do Teatro do Povo, que tinha como intuito o fornecimento de um repertório adequado ao salazarismo e à educação do povo.

Tanto o bailado Verde Gaio como o Teatro do Povo eram exemplos concretos da incapacidade do Estado Novo em criar formas de espetáculo credíveis pela sua qualidade e lógica. Eram peças que espelhavam a imagem de um palco com motivações mais ideológicas que estéticas, não passando de aspirações falhadas por parte de António Ferro e Salazar.

O teatro nacional tinha uma comissão de censura própria, sendo que, depois de o texto passar o crivo, a peça era ainda sujeita ao “ensaio da censura, que por vezes redundava na proibição da peça na véspera da estreia” (Cordeiro, 2012). À semelhança dos autores que eram obrigados a fazer adaptações ao texto, também os encenadores tinham de ter cuidados especiais com a encenação das peças. A censura tornava a arte dramática portuguesa inexpressiva, sendo que do ponto de vista qualitativo, o teatro era extremamente fraco.

Em contrapartida, o teatro de revista era alvo de uma censura diferente. Em certos casos existia uma relação dúbia, sendo mantida, por um lado, uma particular vigilância, e por outro, uma liberdade que era impensável noutras áreas criativas. Este facto devia-se, em parte, à tipologia de público do teatro de revista, mais citadino e burguês, que era menos militante que o público atento ao que de novo era exibido no teatro. Apesar do tipo de conteúdo das peças de teatro de revista, o impacto junto da sua audiência era menos expressivo.

Peças que explorassem temas de conotação social, político, religioso ou erótico eram geralmente excluídas, assim como alguns textos clássicos ou dramáticos estrangeiros, que eram verdadeiros êxitos noutros países europeus. O Teatro Nacional, que se encontrava sob exploração da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, tinha algum cuidado na escolha das peças que tinha em exibição, procurando evitar que estas sofressem algum tipo de cortes ou adaptações por parte da comissão de censura.

Com o intuito de estimular a formação de agrupamentos artísticos mais homogéneos e de fazer renascer o gosto do público pelo teatro, foi adotada, pelo regime, “uma nova política teatral: a criação do Fundo de Teatro em 1950 e a extinção do Teatro do Povo em 1955” (Risso, 2010, p. 264). O Fundo de Teatro, que funcionava nas instalações do SNI, servia de apoio financeiro apesar de estar sujeito a uma regulamentação que se revelava, por vezes, impositiva.

Porém, só se abriram novos horizontes no teatro português com a criação da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1956, que passou a subsidiar o teatro experimental e o teatro universitário. Assim, foram surgindo vários grupos como o Teatro Experimental do Porto (1955), o Teatro Experimental de Cascais (1965), o Teatro-Estúdio de Lisboa (1964), Os Bonecreiros (1971), o Comuna (1971), o Cornucópia (1971) e o Seiva Trupe (1973). Estas companhias, algumas das quais ainda existem nos dias de hoje, foram responsáveis pela introdução de uma nova linguagem teatral no universo português. O facto de ter surgido uma reinvenção da prática teatral que foi lançada e formulada pelo teatro amador foi um reflexo do desgaste das estruturas do teatro profissional da época (Santos, 2004). Foi precisamente neste contexto que surgiu a peça “A promessa” (1957), de Bernardo Santareno, pelo Teatro Experimental do Porto e com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, tendo servido para agitar o panorama do teatro nacional que se encontrava estagnado.

Segue-se a análise dos cartazes selecionados para o estudo relativamente a este período:



1. Companhia Joaquim de Oliveira

Ver Anexo B p. 202

Peça: Companhia Joaquim de Oliveira

Ano: Anos 30

Companhia: Companhia Joaquim de Oliveira

Teatro: [Desconhecido]

Autoria – Tagarro, José

Figura 52. Companhia Joaquim de Oliveira

Análise Morfológica

O cartaz de José Tagarro para a Companhia Joaquim de Oliveira é composto por três figuras, semelhantes a arlequins, e por texto estruturado hierarquicamente. Do ponto de vista cromático, é composto por quatro cores, sendo que cada uma das figuras tem uma, azul, preto e vermelho. Estas figuras, para além das cores díspares de cada uma, representam ainda temáticas diferentes – revista, drama e comédia. Para além das três cores acima mencionadas, os arlequins possuem apontamentos de cinzento nas golas, acrescentando detalhe a cada uma das ilustrações.

O presente objeto gráfico não possui qualquer tipo de assinatura, tendo sido identificado o seu autor pelo atribuído ao autor pelo núcleo de investigação do arquivo do MNTD.

Contrariamente à maioria dos cartazes analisados na presente investigação, este está a publicitar a própria companhia e não propriamente uma peça em particular, sendo ilustrativa do tipo de temáticas que são abordadas nas exposições da entidade.

A par das cores, a tipografia utilizada, apesar de ser somente uma com o mesmo peso – *bold* – apresenta diferentes hierarquias de tamanhos, sendo que é dado um maior destaque às palavras “teatro” e “Joaquim Oliveira”, que surgem a preto. De seguida, Tagarro deu igual destaque às categorias interpretadas, que assumem as cores azul, preto e vermelho, e às palavras “direcção artística”, que surgem a azul.

Breve nota biográfica

José Tagarro, apesar do seu curto período de vida, foi detentor de uma rica e vasta obra artística. Destacou-se enquanto desenhador e pintor, tendo feito parte da segunda geração de modernistas. Participou ativamente em diversos eventos do movimento, merecendo destaque o II Salão de Outono, realizado pela revista *Contemporânea* e as exposições anuais da Sociedade Nacional de Belas-Artes.

A título póstumo, foi criado em 1944, pelo SNI, o Prémio Anual de Desenho e Aquarela José Tagarro, tendo sido ainda feita uma exposição das suas obras na Sociedade Nacional de Belas-Artes.



2. Cartaz de Lisboa

Ver Anexo B p. 174

Peça: Cartaz de Lisboa

Ano: 1937

Companhia: Revista Record

Teatro: Maria Vitória

Autoria – Amarelhe, Américo da Silva

Figura 53. Cartaz de Lisboa

Análise Morfológica

O presente cartaz foi elaborado para o teatro da revista Record, sendo composto por diversos elementos que ilustram figuras e momentos da peça. As figuras que surgem ao longo do cartaz estão caricaturadas, aparecendo quase que divididas através de *frames*. É possível reconhecer diversos momentos, sendo que as personagens aparecem com diferentes pesos.

Do ponto de vista cromático, é possível assinalar oito cores: amarelo, azul, vermelho, laranja, preto, verde, branco e cinzento. Apesar da complexidade do cartaz, algumas das figuras possuem algum pormenor, como é o caso das vestes das figuras.

Este cartaz não possui qualquer tipo de assinatura, sendo que foi identificado pelo núcleo de investigação do arquivo do MNTD.

A nível tipográfico, é possível destacar duas fontes, com dois pesos: *bold* e *light*. A fonte que assume o peso com maior destaque é a que dá nome à peça, encontrando-se no centro do cartaz, atribuindo-lhe, assim, um papel de maior importância. Essa mesma fonte é utilizada para introduzir o nome do teatro onde a peça foi exibida – Maria Vitória.

Breve nota biográfica

Américo da Silva Amarelhe destacou-se, principalmente, pelo trabalho desenvolvido na área da caricatura. O autor fez parte da primeira geração de humoristas portugueses, sendo a sua obra caracterizada por assumir uma vertente mais conservadora, com um misto de modernismo que era comum da época.

Foi um artista muito apreciado na época, tendo colaborado com inúmeras publicações e

revistas, algumas delas ligadas ao teatro.

Um dos pontos altos da sua carreira foram as exposições que fez a título individual e que foram amplamente apreciadas pela crítica.



Figura 54. Ó Ana! Agora vai

3. Ó Ana! Agora vai

Ver Anexo B p. 174

Peça: Ó Ana! Agora vai

Ano: 1937

Companhia: O cartaz de Lisboa

Teatro: Maria Vitória

Autoria – Amarelhe, Américo da Silva

Análise Morfológica

Apesar do presente cartaz não ser tão rico quanto o anterior, é notório o traço caricaturista de Amarelhe. O cartaz da revista “Ó Ana! Agora vai” é mais simplório que o anterior, sendo composto por duas figuras que acreditamos serem parte do elenco da peça. Este exemplar possui somente uma cor, o azul, que é utilizado em todos os elementos do cartaz, apesar de existir uma clara hierarquia. As figuras possuem algum detalhe e têm o traço característico de Amarelhe, apesar da falta de complexidade gráfica.

Mais uma vez, não é visível qualquer tipo de assinatura, sendo a autoria do cartaz identificada pelo núcleo de investigação do arquivo do MNTD.

Do ponto de vista tipográfico, é possível identificar somente uma fonte, desenhada, com dois pesos diferentes – um *light* e um *bold* – sendo, novamente, notória a existência de uma hierarquia estrutural. O nome da peça e da companhia que a encena surgem com maior destaque, enquanto que as restantes referências assumem um tamanho mais discreto.

Breve nota biográfica

[Ver Amarelhe, Américo da Silva]



Figura 55. Pega-lhe ao colo

4. Pega-lhe ao colo

Ver Anexo B p. 196

Peça: Pega-lhe ao colo

Ano: 1938

Companhia: A revista triunfante

Teatro: Capitólio

Autoria – Macedo, António

Análise Morfológica

O presente cartaz é composto pelas cores amarelo, preto, vermelho, verde, branco e cinzento. É, à semelhança de outros exemplares do mesmo período, composto por inúmeros elementos, sendo possível destacar algumas das figuras que, julgamos, fazer parte do elenco da peça do teatro de revista. Como “pano de fundo” é possível verificar a existência dos rostos das personagens, que surgem a amarelo e com apontamentos de cinzento. É dado destaque a uma das figuras da peça, que está ilustrada com mais cores e aparece num plano mais frontal. Ainda com o mesmo destaque que a figura mencionada anteriormente, surgem outras personagens, quer na parte inferior do cartaz, quer da lateral esquerda. Essas personagens aparecem com variadas cores e com mais detalhe que os rostos que surgem no fundo.

Quanto à autoria do cartaz, é possível verificar a existência de uma assinatura, não sendo, porém, possível verificar qual o nome que nela consta. No entanto, e como o cartaz foi previamente analisado pelo núcleo do arquivo do MNTD, julgamos tratar-se da assinatura de António Macedo.

Quanto à tipografia utilizada, é possível verificar a utilização de quatro fontes: duas assumem o peso *bold*, uma assume o *regular* e outra o *light*, sendo esta última caligrafada. Ambas as fontes com maior peso possuem apontamentos decorativos a vermelho, que surgem como se fossem um rebordo das letras, mas também como elementos decorativos – como é o caso da palavra “Capitólio”. Mais uma vez, o autor teve cuidado com a atribuição de hierarquias à informação do cartaz, sendo que o nome da peça é aquele que possui mais destaque, seguido do nome do teatro e, só depois, os conteúdos que dizem aos autores e às especificidades da peça. O texto assume ainda diferentes cores, estando essa atribuição, mais uma vez associada com o tipo de destaque dado a cada conteúdo.

Breve nota biográfica

Sobre este autor apenas encontramos a seguinte referência “Responsável pela elaboração

do cartaz do Teatro de Revista “Pega-lhe ao Colo”.”

Disponível em: Arquivo do Museu Nacional do Teatro e Dança



5. Vem aí o Teatro do Povo

Ver Anexo B p. 182

Peça: Vem aí o Teatro do Povo

Ano: 1948

Companhia: Teatro do Povo

Teatro: [Desconhecido]

Autoria – Ferreira, Paulo

Figura 56. Vem aí o Teatro do Povo I

Análise Morfológica

O cartaz acima tem como finalidade publicitar o Teatro do Povo, entidade criada em 1955 pelo SNI. Com uma imagética mais clássica, remetendo para elementos como instrumentos musicais e para os trajes ligados ao folclore, surgem ainda as típicas cortinas utilizadas nos palcos teatrais. A par destes elementos, é notória ainda a presença de uma aldeia, na qual podemos observar a existência de uma igreja – instituição que esteve desde cedo ligada aos ideais do regime e que teve um papel importante na doutrina de Salazar. Podemos ainda verificar a existência de azulejos, pretos e cinzentos, criando um padrão que depois faz a ligação com terrenos lavrados.

Do ponto de vista tonal, o cartaz é composto por seis cores: amarelo, preto, vermelho, verde, azul e cinzento. As cores aparecem nas suas cores sólidas, não sendo utilizados gradientes ou variações mais escuras ou mais claras. A ilustração apresenta algum detalhe, presente nos instrumentos musicais e nas vestes que as figuras usam, apesar de não ser distribuído equitativamente e de não possuir o detalhe de outros cartazes da mesma categoria e período temporal.

O objeto gráfico está assinado, com o nome próprio do artista, porém não foi possível reunir informação sobre o seu autor. Possivelmente terá sido um trabalho encomendado a um desenhador da época.

Do ponto de vista tipográfico, o exemplar possui duas fontes, ambas a *bold*, sendo que existe uma clara hierarquia gráfica – o título serifado, é mais trabalhado e desenhado nas letras “t” e “p”, enquanto que o nome do SNI tem um caráter mais sóbrio e *clean*. O título do cartaz encontra-se dividido em duas partes, uma figura no topo da ilustração, enquanto que outra se

encontra na base, criando uma espécie de caixa invisível que envolve a ilustração.

Breve nota biográfica

Paulo Ferreira (ou Paolo), foi um pintor, decorador e ilustrador português, pertencente à segunda geração de pintores modernistas portugueses.

Foi um dos fundadores e o mais importante cenógrafo e figurinista da Companhia Portuguesa de Bailado Verde Gaio na década de 40. Participou ainda em diversas Exposições de Arte Moderna do SPN/SNI, tendo ganho, em 1939, o Prémio Sousa-Cardoso e, em 1945, o Prémio Tagarro. Foi precisamente no contexto do Estado Novo que a sua carreira artística se afirmou, estando, a sua obra, alinhada com o estilo SNI.



6. Vem aí o Teatro do Povo

Ver Anexo B p. 182

Peça: Vem aí o Teatro do Povo

Ano: 1953

Companhia: Teatro do Povo

Teatro: [Desconhecido]

Autoria – Ferreira, Paulo

Figura 57. Vem aí o Teatro do Povo II

Análise Morfológica

O exemplar é bastante semelhante ao anterior, sendo que as únicas diferenças, do ponto de vista estético, estão na vivacidade tonal e no trabalhado mais rico nas cortinas que envolvem a ilustração.

Breve nota biográfica

[Ver Ferreira, Paulo]

CAPÍTULO III - CONCLUSÕES

3.1 Reflexões, contributos e condicionantes

O percurso de investigação inseriu-se no campo disciplinar do design, recorrendo a outras áreas de estudo que se interrelacionam e entrecruzam. Houve a necessidade de delimitar o seu âmbito, tendo-se centrado nos objetos gráficos, inseridos na tipologia do cartaz cultural, procurando demonstrar a sua evolução e valor no contexto sócio-económico, político e cultural de Portugal. Neste contexto, consideramos que o cartaz cultural é um testemunho documental do seu próprio tempo, marcando os 27 anos do período estudado.

A motivação para esta investigação surgiu, como referido no início do documento, da necessidade de mapear, catalogar e analisar os cartazes culturais portugueses – do teatro, bailado e cinema – elaborados no período compreendido entre 1933 e 1960, permitindo perceber qual a evolução destes ao longo dos 27 anos. A par disso, procurou-se estudar a evolução do próprio objeto gráfico, quer do ponto de vista estético, quer do ponto de vista do seu contributo para as artes gráficas em Portugal. Como objetivos secundários, procurámos perceber quais as características presentes nos cartazes, relacionando-as com o seu possível significado e a identificação dos exemplares produzidos durante o espaço temporal estipulado, visando perceber quais os autores mais influentes.

A pesquisa bibliográfica realizada, quer recomendada pela orientação, quer a decorrente do próprio trabalho de investigação, demonstrou a carência de estudos realizados sobre o assunto em discussão, mais particularmente de estudos relacionados com a temática do cartaz cultural desenvolvido para as artes performativas e para o cinema realizado em Portugal.

De modo a melhor perceber qual as circunstâncias em que os cartazes foram desenvolvidos, procedemos a uma breve contextualização histórica, fazendo referência, de forma sucinta, ao panorama sócio-político português. A este nível, a cultura mereceu maior destaque, precisamente por ser nesse campo onde se inserem os objetos alvo deste estudo. De modo a complementar a informação recolhida, foram abordados aspetos relacionados com as políticas culturais e de ensino, com destaque para os princípios da “política de espírito”, defendida pelo António Ferro, e também pelo papel desempenhado pelo “lápiz azul” da censura.

A contextualização histórica permitiu ainda constatar que o regime ditatorial impunha restrições criativas, nomeadamente na adaptação ao teatro e ao cinema de obras proibidas, sendo que em alguns casos houve a necessidade de fazer adaptações do ponto de vista gráfico nos exemplares gráficos. A censura, com início em 1926, cujo principal intuito era a proibição da produção de conteúdos culturais e artísticos, restringiu as obras que eram produzidas e foi um fator que tivemos em consideração.

Com base na recolha e posterior organização dos exemplares nos modelos matriz, foi possível reunir uma amostra de 147 cartazes, representativa do período temporal em estudo. Como a maioria dos objetos gráficos não se encontravam assinados, optámos por fazer uma análise detalhada àqueles cuja autoria estava identificada, prefazendo um total de 55 cartazes. Esta seleção permitiu proceder à análise morfológica de cada um desses exemplares, assim como apresentar uma breve nota biográfica sobre cada um dos autores envolvidos na sua criação. Esta biografia, ainda que sucinta, foi de encontro a uma das questões levantadas no início da investigação, que se prendia com a identificação dos autores mais influentes do período de estudo. Apesar de não podermos determinar qual foi a figura que mais se destacou, podemos concluir que Mário Costa, António Gonçalves e Ayres Figueiredo foram os artistas que apresentaram um maior volume de exemplares produzidos durante o intervalo temporal estudado.

Foram analisados, a par da autoria, parâmetros de ordem morfológica, que se prendiam a questões relacionadas com a cor, a tipografia e a hierarquia da informação. Estes aspetos analisados nos 55 exemplares selecionados, permitiram observar a existência, ou não, de uma evolução. Saliente-se os seguintes aspetos:

- Do ponto de vista tonal, as cores utilizadas variavam bastante, não sendo possível verificar transformações significativas neste parâmetro em particular;
- Do ponto de vista tipográfico, as fontes usadas recaíam, quase sempre, sobre a mesma tipologia – serifada, acompanhada de outras não serifadas e/ou desenhadas/caligrafadas;
- Os artistas gráficos elaboravam os cartazes com diversos pesos e tamanhos, sendo notória a preocupação dada à hierarquia de informação. Esta compreendia a atribuição de pesos e tamanhos distintos de acordo com a informação mais e menos importante, criando desta forma uma hierarquia.

Os cartazes elaborados durante o período em estudo, inspiravam-se geralmente em figuras representativas de personagens integrantes do filme ou da peça retratados. Em alguns casos, eram mesmo incorporadas mais do que uma cena ou personagens do filme, dando ao espetador a possibilidade de ter acesso a algum conteúdo da obra. Este tipo de abordagem era comum nos cartazes produzidos para o cinema e para o teatro de revista, mas praticamente não se aplicava aos do teatro e do bailado, muito porventura pelo grau de sofisticação quer dos espetáculos, quer do público receptor.

Com o decorrer do estudo, foi possível verificar uma evolução notória de um estilo mais clássico no que diz respeito à representação figurativa, existente, por exemplo, nos cartazes de Mário Costa, para um estilo mais moderno e livre, aplicável, na maioria dos casos, aos objetos

gráficos elaborados para filmes. É possível verificar a existência de exemplares, dentro da amostra recolhida, com uma abordagem mais arrojada, rompendo com os estigmas impostos pelo regime e optando por representações menos convencionais. Os cartazes dos filmes “Chaimite”, “Vidas sem rumo” e “O Tarzan do 5.º esquerdo”, possuíam uma linguagem estética menos clássica, recorrendo quer ao uso de técnicas mistas (como é o caso do primeiro), quer ao uso de elementos gráficos mais simplificados e estilizados, optando por cores sólidas, em vez de gradientes tonais, e abandonando a tridimensionalidade, em prol da bidimensionalidade.

O trabalho desenvolvido permitiu-nos constatar a disparidade de abordagens presente nos cartazes do cinema e nos das artes performativas, sendo que os primeiros remetiam para a representação figurativa e, na maioria das vezes, ligada ao filme, enquanto que os segundos apresentavam uma linguagem mais poética, optando, em alguns casos, por elementos mais ligados à flora. Mesmo quando o cartaz do teatro ou bailado envolvia representação figurativa, esta não apresentava o grau de detalhe e de complexidade estrutural dos do cinema.

No que concerne aos limites da presente investigação, deparámo-nos com alguns obstáculos que impossibilitaram um estudo mais aprofundado acerca da temática explorada. Por um lado, foi difícil ter acesso aos cartazes do período estudado, principalmente junto das instituições culturais ligadas às artes performativas. Em relação aos teatros que ainda se mantêm abertos (muitos infelizmente desapareceram), não mostraram abertura para nos possibilitar o acesso aos arquivos de modo a consultar os exemplares produzidos entre 1933 e 1960. Por este motivo, tivemos de recorrer ao Museu Nacional do Teatro e da Dança, assim como à BNP, para aceder a este tipo de conteúdos, não tendo sido possível perceber se a quantidade recolhida correspondia ao número total de objetos gráficos produzidos.

Por outro lado, o fator tempo foi também uma das condicionantes, uma vez que, de modo a consolidar a recolha feita, o ideal teria sido consultar as entidades responsáveis pela impressão dos cartazes. Esta consulta iria permitir ter uma noção do número de exemplares produzidos, assim como qual a sua tiragem, consolidando a informação que conseguimos recolher acerca de cada um dos cartazes. A par de permitir colmatar algumas das lacunas da investigação, este tipo de informação permitiria ainda explorar, mais aprofundadamente, o parâmetro “tecnologia” da teoria de Providência.

3.2 Considerações finais e investigações futuras

A presente investigação veio confirmar que, do ponto de vista morfológico, houve uma lenta evolução, nos cartazes culturais elaborados para as artes performativas e para o cinema no intervalo compreendido entre 1933 e 1960.

A observação direta e o contacto com os técnicos das instituições consultadas, a par da análise dos exemplares recolhidos, possibilitaram a concretização desta investigação, com a qual procurámos validar a questão que nos propusemos estudar.

O objeto gráfico, desenvolvido para a vertente cultural, é ainda um território que merece exploração, de forma a permitir consolidar qual o papel que o então proto-design tinha junto da sociedade portuguesa.

Esperamos que o trabalho desta investigação desencadeie a catalogação e a análise dos cartazes culturais produzidos para as artes performativas e para o cinema, abrangendo outros períodos temporais, para além do estudado. Sublinhe-se a importância de um estudo dos cartazes criados para o Novo Cinema português, verificando se estes acompanharam, a nível de grafismo e estética, as mudanças cinematográficas.

Com base no modelo matriz proposto, ou com outros que possam vir a acrescentar maior valor à investigação do objeto gráfico desenvolvido para contextos culturais, consideramos que, a partir deste momento, há ferramentas válidas para dar continuidade à investigação. A abertura de novos campos de trabalho a nível de investigação teórica e de aplicação prática, possibilitam que, futuramente, sejam efetuados estudos mais aprofundados sobre o que foram as artes gráficas portuguesas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV, (1957). *Manifesto 57* – N.º 1. Lisboa, Portugal: Oficinas Gráficas Manuel A. Pacheco, Lda.
- AAVV, (1975). *300 Anos do Cartaz em Portugal*. Lisboa, Portugal: Biblioteca Nacional de Portugal. ISBN 0134000124813
- AAVV, (1999). *O Século XX Português - Épocas Históricas e Cronologia*. Lisboa, Portugal: Texto Editores, Lda. ISBN 9724728323
- AAVV, (2001). *Daciano da Costa Designer*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN 9789726780328
- AAVV, (2013). *Maria Keil – De Propósito, Obra Artística*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Museu da Presidência da República. ISBN 9789722722612
- AAVV, (2015). “Rever Manuel Guimarães”. In *Para ver na Cinemateca*. Acedido em: <https://ciclosdacinemateca.wordpress.com/rever-manuel-guimaraes/>
- Acciaiuoli, M. (1991). *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes. “Restauração” e “Celebração”* (Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa)
- Acciaiuoli, M. (1998). *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*. Lisboa, Portugal: Livros Horizonte
- Almeida, B. P. de (2000). “Breves considerações sobre a História do Cartaz”. In *João Machado e a Criação Visual*. Lisboa, Portugal: Campo das Letras
- Almeida, V. (2009). *O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974* (Tese de Doutoramento em Belas Artes – Especialidade Design de Comunicação, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa)
- Alvarez, J. C. (2005). *Museu Nacional do Teatro: roteiro*. Instituto dos Museus e da Conservação. Lisboa, Portugal: Museu Nacional do Teatro. ISBN 9727762875
- Ávila, M. J. (20-?). “José de Almada Negreiros”. In *Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado*. Acedido em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/31/artists>
- Baião, J. (20-?). “José Tagarro”. In *Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado*.

Acedido em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/149/artists>

- Baptista, P. R. (2017). “Um diabo de calças em Lisboa: Satanela, a fotografia e o teatro modernos entre 1920-1930”. In *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, 37. ISSN 08746885
- Barbosa, M. H. (2011). *Uma História do Design do Cartaz Português do Século XVII ao Século XX* (Tese de Doutoramento em Design, Universidade de Aveiro, Aveiro)
- Barbosa, M. H. (2012). *The signature of Portuguese posters from 17th Century to 20th Century: one history of identities*. Design frontiers: territories, concepts, technologies. São Paulo, Brasil: Blucher. ISBN 9788521206927
- Barbosa, H.; Calvera, A. & Branco, V. (2009). “Portugal’s First Advertising Agency: Raul de Caldevilla and the ETP, 1914-1923”. In *Design Issues*, 25, Issue 1. 22-35
- Bártolo, J. (2013). “Onde pára o design?” In *Reactor Blogue*, de 2 de Abril. Acedido em: reactorblogue.wordpress.com/2013/04/02/onde-para-o-design/
- Brandão, P. (2000). “100 anos de Design Português”. In *O Tempo do Design, Anuário 2000*. Lisboa, Portugal: Centro Português de Design, CPD
- Candeias, A. & Simões, E. (1999). “A Alfabetização e a Escola em Portugal no Século XX: Censos Nacionais e Estudos de Caso”. In *Análise Psicológica*, 17. 163-194
- Carreira, H. M. (1996). “As Políticas Sociais em Portugal”. In *A Situação Social em Portugal, 1960-1995*. Lisboa, Portugal: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa
- Cordeiro, A. D. (2012). “Na cabeça dos censores”. In *Ípsilon*, de 23 de maio de 2012. Acedido em: www.publico.pt/2012/05/23/culturaipsilon/noticia/na-cabeca-dos-censores--305385
- Cortesão, L. (1988). *Escola, Sociedade. Que Relação? 2.ª edição*. Porto, Portugal: Edições Afrontamento
- Coutinho, A. C. N. (2015). *O Cartaz é uma arma! Um estudo da produção cartazística do MRPP, entre 1974 e 1976* (Tese de Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto)
- Crua, C. A. (2011). *Revistas Córnio – Modernidade e discurso crítico na cultura portuguesa da primeira metade do século XX* (Tese de Mestrado em Ciências da Comunicação – Comunicação e Artes, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa)

- Cunha, P. (2013). “Cineclubismo e Censura em Portugal 1943-65”. In *II Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI*. Salamanca, Espanha: Universidad de Salamanca
- Das Neves, J. L. C. (1994). “O crescimento económico português no pós-guerra: um quadro global”. In *Análise Social*, Vol. XXIX. 1005-1034. Acedido em: analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223378178X8sYF6cn2Bl69AP4.pdf
- Estrela, R. (2004). *A publicidade no Estado Novo: 1932-1959*. Lisboa, Portugal: Simplesmente Comunicando. ISBN 9729939802
- Ferro, A. (2003), *Entrevistas de António Ferro a Salazar*. Lisboa, Portugal: Parceria A. M. Pereira. 57-59
- Fragoso, M. (2012). *Design Gráfico em Portugal - Formas e Expressões da Cultura Visual do Século XX*. Lisboa, Portugal: Livros Horizonte. ISBN 9789722417167
- Freire, D. (2012). “Estado Corporativo em Acção: sociedade rural e construção da rede de Casas do Povo”. In Rosas, F. & Garrido, Á. (coord.), *Corporativismo, Fascismos e Estado Novo*. Coimbra, Portugal: Edições Almedina
- Gama, M. (2009). “Da censura à autocensura no Estado Novo”. In *IX Colóquio de Outono: Censura e Inter/dito-censorship and Inter/diction*. Braga, Portugal: Universidade do Minho. Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM)
- Garrido, Á. (2010). “Estado Novo e corporativismo: um programa de investigação em história económica e das instituições”. In *Outros Combates pela História*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 297-309. ISBN 9789892600413
- Gomes, A. C. (2003). *Design em Portugal. Qualidade e Ensino*. Castelo Branco, Portugal: Edições IPCB
- Henriques, A. R. L. (2011). *Fred Kradolfer (1903-1968): Designer Gráfico influenciador e influenciado em Portugal* (Tese de Mestrado em Design de Comunicação, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa)
- Laginha, A. (1998). 50 anos de Cultura em Portugal //Artes do Espectáculo: Dança. In *Portugal 45-95 nas artes, nas letras e nas ideias*. Lisboa, Portugal: Centro Nacional de Cultura. 195-202
- Lains, P. (1994). “O Estado e a industrialização em Portugal 1945-1990”. In *Análise Social*,

Vol. XXIX. 923-958. Acedido em: [analisesocial.ics.ul.pt documentos/1223378018L3yZD2mf6Tb49RB6.pdf](http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223378018L3yZD2mf6Tb49RB6.pdf)

- Leonor, S. (2015). *Design generativo: experimentação sobre signos identitários analisados nos cartazes turísticos portugueses de 1934-2014* (Tese de Doutoramento em Design, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Aveiro)
- Lira, S. (2002). *Museums and Temporary Exhibitions as means of propaganda: the Portuguese case during the Estado Novo* (Tese de Doutoramento em Estudo Museológicos, Departamento de Estudos Museológicos da Universidade de Leicester, Leicester)
- Lobo, T. B. (2000). *O cartaz português (1900-1970)* (Tese de Mestrado em História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa)
- Manças, V. (2006). *Percursos do design em Portugal* (Tese de Doutoramento em Design de Equipamento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa)
- Marinho, M. de F. (1986). *O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário Cesariny de Vasconcelos* (Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto)
- Matos-Cruz, J. (1989). "O Cartaz de Cinema em Portugal". In *Sessenta cartazes [de] cinema português*. Lisboa, Portugal: Estrófico
- McGinn, A. (2017). *Research - Authorship, creation, originality, appropriation, authenticity and ownership*. Acedido em: www.allymcginn.com/research-blog/2017/12/10/research-authorship-creation-originality-appropriation-authenticity-and-ownership
- Mello, T. de; Azevedo, F. de; Palla, V.; Clérigo, O. & Rodrigues, S. (1989). *Falando do Ofício*. Lisboa, Portugal: SOCTIP – Soc. Tipográfica
- Melo, D. (2016). "A censura salazarista e as colónias; um exemplo de abrangência". In *Revista de História da Sociedade e da Cultura – 16*. Coimbra, Portugal: Universidade de Coimbra. 475-496. ISSN 16452259
- Moles, A. (1970). *L'affiche dans la société urbaine*. Paris, França: Dunod. ASIN B00BCMMACG
- Morais-Alexandre, P. (2018). *Exposição: Manuel Lima, cenografia e desenhos*. Acedido em: www.estc.ipl.pt/exposicao-manuel-lima-cenografia-e-desenhos/
- Moura, M. (2000). "Prefácio". In *Paulo Guilherme*. Lisboa, Portugal: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, S.A. ISBN 9789722719889

- Museu da Presidência da República (2015) in Folheto da Exposição *Visitas Espetaculares – Pintores e Arquitetos nos Palcos Portugueses*, patente entre 18 de maio e 30 de agosto de 2015. Cascais, Portugal: Palácio da Cidadela de Cascais
- Neto, V. (2007). *O Cartaz Cinematográfico nos Anos de Ouro do Cinema Português: 1931-1949* (Tese de Mestrado em Design e Cultura Visual, IADE, Lisboa)
- Ninhos, C. (2012). ““Com luvas de veludo” – A estratégia cultural alemã em Portugal (1933-1945). In *Relações Internacionais*, 35. Lisboa, Portugal: Scielo Portugal. 103-118. ISSN 1645-9199
- Nunes, A. S. (1961). *Princípios de Doutrina Social, 2ª edição*. Lisboa, Portugal: Livraria Morais Editora
- Pamplona, F. (2000). *Dicionário de Pintores e Escultores III*. Lisboa, Portugal: Livraria Civilização Editora. ISBN 9789722617840
- Parga, A.; Ferro, M. & Baptista, P. (2016). *António Ferro: 120 anos depois*. Actas. Lisboa, Portugal: Fundação António Quadros Edições | Texto Editores, Lda. ISBN 9789724750859
- Passarinho, H. (2019). *O desenho no cartaz de cinema português – Um caso de estudo de 1895 a 1960* (Tese de Mestrado em Desenho, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa)
- Pato, A. (2012). *A Problemática do Design em Portugal – Responsabilidade Cultural e Social do Designer* (Tese de Mestrado em Design, Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias de Informação, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa)
- Pedro, R. (2008). *O Estado Novo e a Acção Social no Ensino Superior* (Tese de Mestrado em Administração Pública, Escola de Economia e Gestão, Universidade do Minho, Braga)
- Porto, C. (1988). “1945-1974: Entre la Renovación y la dictadura”. In *Escenarios de dos mundos: inventario teatral de Iberoamérica, Vol. IV – Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay, Venezuela*. Madrid, Espanha: Centro de Documentación Teatral. 29-35. ISBN 9788487075001
- Providência, F. (2012). *Poeta, ou aquele que faz a poética como inovação em Design – Parte 1 / Teoria* (Tese de Doutoramento em Design, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Aveiro)
- Quintela, P. (2014). “Processos de “patrimonialização” do design em Portugal: algumas reflexões”. In *IV Colóquio Internacional de Doutorandos/as do CES*. Coimbra,

Portugal: Centro de Estudos Sociais

- Quintela, P. (2015). *Design Português* (coord. Bártolo, J.). Vila do Conde, Portugal: Verso da História, 8 volumes
- Rala, S. (2013). *O Novo Ciclo de Vida dos Objectos Gráficos. Museu Virtual do Cartaz Cultural* (Tese de Doutoramento em Design, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa)
- Ramalho, L. & Rebelo, A. (2016). *Teatro em Cartaz – A coleção do Teatro Nacional D. Maria II, 1853-2015*. Lisboa, Portugal: TNDM II
- Raposo Pereira, L. F. (2012). “Capítulo II - Património, memória e poder: Expressão assumida pelos museus do Estado Novo”. In *Cadernos de Sociomuseologia*, 39. Lisboa, Portugal: Edições Universitárias Lusófonas. ISSN 16463714
- Rebello, L. F. (1985). *História do Teatro de Revista em Portugal 2 – Da República até hoje*. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote. ISBN 9789722003841
- Rebello, L. F. (2003). *O Palco Virtual*. Porto, Portugal: Asa Editores. ISBN 9724133362
- Reis, C. (1999). “A produção cultural entre a norma e a ruptura”. In *Portugal Contemporâneo, Vol. 4*. Lisboa, Portugal: Alfa
- Ribeiro, A. P. & Sasportes, J. (1991). *História da Dança em Portugal*. Lisboa, Portugal: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda. ISBN 9789722704410
- Risso, C. de A. (2010). ““Aquilo de que não se fala, não existe”. Um estudo de caso sobre a censura ao teatro no período salazarista”. In *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona*. Braga, Portugal: LASICS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) Universidade do Minho. ISSN 18079474
- Rodrigues, C. I. da S. (2010). *Cartazes do cinema português: A Influência nos Cartazes Russos* (Tese de Mestrado em Design e Cultura Visual, IADE, Lisboa)
- Rodrigues, A. (2011). *Américo Amarelhe – O impressionista artista da caricatura teatral* (Tese de Mestrado em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto)
- Rosa, P. (2002). *O Cartaz de Propaganda do Estado Novo – 1930/1940* (Tese de mestrado em Teorias da Arte, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa)

- Rosas, A. (2013). *Cartazes de filme de Manoel de Oliveira: de Aniki-Bóbó a o Gebo e a Sombra* (Tese de Mestrado em Design de Comunicação, ESAD – Escola Superior de Artes e Design, Porto)
- Salazar, A. de O. (2016). “Discurso de inauguração do SPN” [1933]. In *Oliveira Salazar - Discursos e Notas Políticas 1928 a 1966 – Obra completa*. Coimbra, Portugal: Coimbra Editora. ISBN 9789723223071
- Santos, G. dos (2004). *O Espectáculo Desvirtuado – O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa, Portugal: Editorial Caminho. ISBN 9722116592
- Santos, R. A. (1995a). “O design e decoração em Portugal, 1900-1994”. In Pereira, P. (dir.), *História da Arte Portuguesa, Vol. III – Do barroco à contemporaneidade*. 437-505. Lisboa, Portugal: Círculo de Leitores
- Santos, R. A. (1995b). “A Exposição do Mundo Português”. In *História da Arte Portuguesa, Vol. III – Do barroco à contemporaneidade*. Lisboa, Portugal: Círculo de Leitores
- Santos, R. A. (1999). “Percursos do Design em Portugal”. In *Museu do Design - Luxo, Pop & Cool de 1937 até hoje*. Lisboa, Portugal: Museu do Design (cat. Centro Cultural de Belém). 95-105. ISBN 9729742820
- Sasportes, J. (1979). *Trajectória da Dança Teatral em Portugal*. Lisboa, Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa/ Secretaria de Estado da Cultura/Presidência do Conselho de Ministros. ISBN 5601147038946
- Simões, E. (2007). Representações Sociais da Escola Rural de Meados do Século XX em Portugal. In *Análise Social, Vol. XXV*. 211-228
- Simpson, D. (2012). *A Igreja Católica e o Estado Novo de Salazar*. Acedido em: <https://www.researchgate.net/publication/306285760>
- Sousa, B. (1994). *Dicionário do Teatro Português*. Coimbra, Portugal: Edições Minerva. ISBN 9789729316661
- Souto, M. H. (1991), “«Design» em Portugal 1980-1990 – Dispersão Pluralista”. In França, J.-A. (Programação e Introd.). *Portugal Moderno. Artes e Letras*. Lisboa, Portugal: Pomo. 99-117
- Souto, M. H. (1992). “O Design Moderno em Portugal”. In *Cadernos de Design, 1*. Lisboa, Portugal: Centro Português de Design. 17-29
- Souto, M. H. (1993). “Notas Biográficas”. In *Ver pelo Desenho - Frederico George*. Lisboa,

Portugal: Livros Horizonte. 45-59. ISBN 9722408518

Souto, M. H. (2009). *História do Design em Portugal, Vol. I*. Lisboa, Portugal: Edições IADE. EAN 9789899563926

Souto, M. H. (2015). *Ensaio para um arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal entre 1960 e 1974*. Exposição no MUDE – Museu do Design e da Moda

Souto, M. H. (2015). “Planos de Fomento”. In *Design em Portugal (1960-1974)*.
Acedido em: <http://unidcom.iade.pt/designportugal/planos-de-fomento.html>

Souto, M. H. (2017), “Design em Portugal (1960-1974): expor, agir, debater. Os Núcleos de Arte e Arquitetura Industrial e de Design Industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial (I.N.I.I.)”. In *Ensaio para um arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal (1960-1974) / Rehearsal for an archive: time and word. Design in Portugal (1960-1974)*, coord. Souto, M. H. & Coutinho, B. Lisboa, Portugal: CâmaraMunicipal/ MUDE. 20. ISBN 9789898772060

Torgal, L. R. (1996). “Cinema e Propaganda no Estado Novo – A «conversão dos descrentes»”. In *Revista História das Ideias, Vol. 18*

Vilar, E. T. (2014). *Design et Al*. Lisboa, Portugal: Edições Dom Quixote. ISBN 789722053969








ANEXOS

ANEXO A

Cartazes Teatro – Bailado

IMAGEM	Nº	ANO	PEÇA	AUTOR	COMPANHIA	CASA EDITORA	TEATRO
	1	1935	FRANCIS & RUTH				SÁ DA BANDEIRA
	2	1938	FRANCIS & RUTH	GILBERTO TROMPOWSKY	COMPANHIA VERDE GAIO		
	3	1941	BAILADOS PORTUGUESES	MARQUES	COMPANHIA VERDE GAIO	LISBOA: LITH. DE PORTUGAL	
	4	1942	BAILADOS PORTUGUESES	CARLOS BOTELHO	COMPANHIA VERDE GAIO		
	5	1943	BAILADOS PORTUGUESES		COMPANHIA VERDE GAIO		
	6	1951	BAILADOS VERDE GAIO COM ORQUESTRA SINFÓNICA DO PORTO		COMPANHIA VERDE GAIO	LISBOA: TIPOGRAFIA COSTA SANTOS	

Cartazes Teatro – Revista

IMAGEM	Nº	ANO	PEÇA	AUTOR	REVISTA	CASA EDITORA	TEATRO
	1	1933	AS LAVANDEIRAS		EUGÉNIO SALVADOR		MARIA VITÓRIA
	2	1936	O JOÃO NINGUÉM				VARIEDADES
	4	1937	ARRE BURRO		COMPANHIA PORTUGUESA DE REVISTAS		REPÚBLICA
	5	1937	ARRE BURRO		COMPANHIA PORTUGUESA DE REVISTAS		REPÚBLICA
	6	1937	O SANTO ANTÓNIO		COMPANHIA PORTUGUESA DE REVISTAS		REPÚBLICA
	7	1937	O SANTO ANTÓNIO		COMPANHIA PORTUGUESA DE REVISTAS		CASINO ANTÁRTICA
	8	1937	Ó ANA! AGORA VAI	AMÉRICO DA SILVA AMARELHE	O CARTAZ DE LISBOA		MARIA VITÓRIA

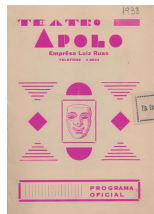

Cartazes Teatro – Revista

IMAGEM	Nº	ANO	PEÇA	AUTOR	REVISTA	CASA EDITORA	TEATRO
	9	1933	PEGA-LHE AO COLO	ANTÓNIO MACEDO (?)	A REVISTA TRIUNFANTE		CAPITÓLIO
	10	1939			COMPANHIA PORTUGUESA DE REVISTAS		REPÚBLICA
	11	1942	A VOZ DO POVO		A VOZ DO POVO		MARIA VITÓRIA
	12	1942	LARILOLÉ		LARILOLÉ		MARIA VITÓRIA
	13	1958	COM JEITO VAI		COM JEITO VAI		VARIEDADES

Cartazes Teatro – Teatro

IMAGEM	Nº	ANO	PEÇA	AUTOR	COMPANHIA	CASA EDITORA	TEATRO
	1	ANOS 30	Cª JOAQUIM DE OLIVEIRA	JOSÉ TAGARRO	COMPANHIA JOAQUIM DE OLIVEIRA	LISBOA: LITH. DE PORTUGAL	
	2	1934	ESPECTROS		ESCOLA TEATRO ARAÚJO PEREIRA	BARREIRO: TIPOGRAFIA COMERCIAL	
	3	1934	ESPECTROS		ESCOLA TEATRO ARAÚJO PEREIRA	BARREIRO: TIPOGRAFIA COMERCIAL	
	4	1936	QUANTA VEZ A GENTE RI!		COMPANHIA REY COLAÇO - ROBLES MONTEIRO	LISBOA: TIP. RUA DO FERREAL DE BAIXO	D. MARIA II
	5	1938	[PROPAGANDA TEATRO DO POVO]		TEATRO DO POVO	LISBOA: LITHO. DE PORTUGAL	
	6	1939	[PROPAGANDA TEATRO DO POVO]		TEATRO DO POVO	PORTO: LITO. NACIONAL	
	7	1940	O CRIADO/PATRÃO		COMPANHIA REY COLAÇO - ROBLES MONTEIRO		D. MARIA II

Cartazes Teatro – Teatro

IMAGEM	Nº	ANO	PEÇA	AUTOR	COMPANHIA	CASA EDITORA	TEATRO
	8	1942	ISCAS COM ELAS		COMPANHIA EMBaixADA DA SAUDADE		CINEMA TEATRO OLYMPIA
	9	1944	TESTA DE PONTE		EMPRESA ANTÓNIO DE MACEDO		VARIEDADES
	10	1945	CHUVA DE FILHOS		COMPANHIA REY COLAÇO - ROBLES MONTEIRO		VARIEDADES
	11	1945	ALTO LÁ COM O CHARUTO!				
	12	1947	O CIÚME				VARIEDADES
	13	1948	VEM AÍ O TEATRO DO POVO	PAULO FERREIRA		LISBOA: LITHO. DE PORTUGAL	
	14	1950	O TRÁGICO À FORÇA				


Cartazes Teatro – Teatro

IMAGEM	Nº	ANO	PEÇA	AUTOR	COMPANHIA	CASA EDITORA	TEATRO
	15	1951	OS NOVOS PATRÕES		RIBEIRINHO		
	16	1952	REI ÉDIPO		TEATRO DO ARCO DA VELHA		APOLO
	17	1953	VEM AÍ O TEATRO DO POVO	PAULO FERREIRA		LISBOA: LITHO. DE PORTUGAL	
	18	1954	RAÇA/ DUAS CAUSAS			TIPO. MONDEGO	
	19	1954	MULHERES HÁ MUITAS				VARIEDADES
	20	1955	O CARNAVAL ATÓMICO				TEATRO Sã DA BANDEIRA

Cartazes Teatro – Teatro

IMAGEM	Nº	ANO	PEÇA	AUTOR	COMPANHIA	CASA EDITORA	TEATRO
	21	1956	ESTRELAS DE PORTUGAL			PORTO: TIP. ARTES E LETRAS	TEATRO CIRCO
	22	1956			TEATRO NACIONAL POPULAR		
	23	1958	A RAINHA DO FERRO VELHO		VASCO MORGADO	LISBOA: TIPO. COSTA SANCHES	TEATRO MONUMENTAL
	24	1959	ELES, ELAS... E OS MENINOS		VASCO MORGADO	LITO. CELTA	TEATRO MONUMENTAL
	25	1959	PATATE		VASCO MORGADO	PORTO: TIP. RECLAMO TEATRAL	TEATRO CIRCO [BRAGA]
	26	1960	BOA NOITE, BETINA		VASCO MORGADO	LITO. CELTA	TEATRO MONUMENTAL

Cartazes Teatro – Teatro

IMAGEM	Nº	ANO	PEÇA	AUTOR	COMPANHIA	CASA EDITORA	TEATRO
	27	1960	BOA NOITE, BETINA				

Cartazes Cinema

IMAGEM	Nº	ANO	FILME	AUTOR	EDIÇÃO	CASA EDITORA	REALIZADOR
	1	1933	A CANÇÃO DE LISBOA	ALMADA NEGREIROS	TOBIS PORTUGUESA	LISBOA: LITH. DE PORTUGAL [S.D.]	COTTINELLI TELMO
	2	1933	A CANÇÃO DE LISBOA	ALMADA NEGREIROS	TOBIS PORTUGUESA	LISBOA: LITH. DE PORTUGAL [S.D.]	COTTINELLI TELMO
	3	1934	GADO BRAVO				ANTÓNIO LOPES RIBEIRO
	4	1934	GADO BRAVO				ANTÓNIO LOPES RIBEIRO
	5	1935	AS PUPILAS DO SR. REITOR	FRED KRADOLFER	FILMES ALBUQUERQUE	LISBOA: LITH. DE PORTUGAL [S.D.]	J. LEITÃO DE BARROS
	6	1936	BOCAGE				J. LEITÃO DE BARROS
	7	1936	BOCAGE				J. LEITÃO DE BARROS

Cartazes Cinema

IMAGEM	Nº	ANO	FILME	AUTORE	DIÇÃO	CASA EDITORA	REALIZADOR
	81	1936	O TREVO DE 4 FOLHAS				CHIANCA DE GARCIA
	9	1937	A REVOLUÇÃO DE MAIO				ANTÓNIO LOPES RIBEIRO
	10	1937	A REVOLUÇÃO DE MAIO				ANTÓNIO LOPES RIBEIRO
	11	1937	A REVOLUÇÃO DE MAIO				ANTÓNIO LOPES RIBEIRO
	12	1937	MARIA PAPOILA				J. LEITÃO DE BARROS
	13	1938	A ROSA DO ADRO				CHIANCA DE GARCIA
	14	1938	A ROSA DO ADRO				CHIANCA DE GARCIA


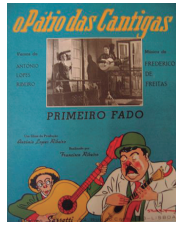
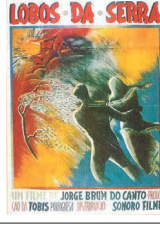




Cartazes Cinema

IMAGEM	Nº	ANO	FILME	AUTOR	EDIÇÃO	CASA EDITORA	REALIZADOR
	15	1938	A CANÇÃO DA TERRA		SASSETTI LISBOA		JORGE BRUM DO CANTO
	16	1938	OS FIDALGOS DA CASA MOURISCA				ARTHUR DUARTE
	17	1939	A ALDEIA DA ROUPA BRANCA	HERNÂNI LIMA	FILMES LUÍS MACHADO	LISBOA: BERTRAND (IRMÃOS), LDA.	CHIANCA DE GARCIA
	18	1939	VARANDA DOS ROUXINÓIS	HERNÂNI LIMA	TOBIS PORTUGUESA	LISBOA: LITH. DE PORTUGAL	J. LEITÃO DE BARROS
	19	1940	JOÃO RATÃO				JORGE BRUM DO CANTO
	20	1940	JOÃO RATÃO				JORGE BRUM DO CANTO
	21	1940	PUREZA				CHIANCA DE GARCIA
	22	1940	FEITIÇO DO IMPÉRIO		SPA		ANTÓNIO LOPES RIBEIRO









Cartazes Cinema

IMAGEM	Nº	ANO	FILME	AUTOR	EDIÇÃO	CASA EDITORA	REALIZADOR
	23	1940	FEITIÇO DO IMPÉRIO		SPA		ANTÓNIO LOPES RIBEIRO
	24	1940	FEITIÇO DO IMPÉRIO		SPA		ANTÓNIO LOPES RIBEIRO
	25	1940	FEITIÇO DO IMPÉRIO		SPA		ANTÓNIO LOPES RIBEIRO
	26	1941	PORTO DE ABRIGO	MÁRIO COSTA	LISBOA FILMES	LISBOA: LIT. TEJO	JOSÉ ADOLFO COELHO
	27	1941	PORTO DE ABRIGO	MÁRIO COSTA	LISBOA FILMES	LISBOA: LIT. TEJO	JOSÉ ADOLFO COELHO
	28	1941	O PAI TIRANO	LEITE ROSA (?)	PAC		ANTÓNIO LOPES RIBEIRO
	29	1942	ALA-ARRIBA		SONORO FILME	PORTO: LITO. MAIA	J. LEITÃO DE BARROS

Cartazes Cinema

IMAGEM	Nº	ANO	FILME	AUTOR	EDIÇÃO	CASA EDITORA	REALIZADOR
	30	1942	O PÁTIO DAS CANTIGAS	LEITE ROSA	SPAC	LISBOA: LITO. DE PORTUGAL	ANTÓNIO LOPES RIBEIRO
	31	1942	O PÁTIO DAS CANTIGAS				ANTÓNIO LOPES RIBEIRO
	32	1942	LOBOS DA SERRA		SONORO FILME	LISBOA: LITO. DE PORTUGAL	JORGE BRUM DO CANTO
	33	1942	LOBOS DA SERRA	ANTÓNIO CRISTINO		PORTO: LITO. MAIA	JORGE BRUM DO CANTO
	34	1942	ANIKI-BÓBÓ	MANUEL GUIMARÃES		LISBOA: LITO. DE PORTUGAL	MANOEL DE OLIVEIRA
	35	1942	ANIKI-BÓBÓ	SILVINO	EXCLUSIVOS TRIUNFO	LISBOA: LITO. DE PORTUGAL	MANOEL DE OLIVEIRA
	36	1943	FÁTIMA, TERRA DE FÉ	ANTÓNIO CRISTINO	INTERNACIONAL FILMES		JORGE BRUM DO CANTO

Cartazes Cinema

IMAGEM	Nº	ANO	FILME	AUTOR	EDIÇÃO	CASA EDITORA	REALIZADOR
	37	1943	O COSTA DO CASTELO		SONORO FILME	PORTO, LITOGRAFIA MAIA	ARTHUR DUARTE
	38	1943	O COSTA DO CASTELO	PACHECO	SONORO FILME	LISBOA, LITHO. DE PORTUGAL	ARTHUR DUARTE
	39	1943	AMOR DE PERDIÇÃO	MANUEL LAPA	SPAC	LISBOA, LITO. DE PORTUGAL	ANTÓNIO LOPES RIBEIRO
	40	1943	AMOR DE PERDIÇÃO				ANTÓNIO LOPES RIBEIRO
	41	1944	A MENINA DA RÁDIO	MANUEL GUIMARÃES	SONORO FILME	LISBOA, LITHO. DE PORTUGAL	ARTHUR DUARTE
	42	1945	UM HOMEM ÀS DIREITAS				JORGE BRUM DO CANTO
	43	1945	UM HOMEM ÀS DIREITAS				JORGE BRUM DO CANTO
	44	1945	A VIZINHA DO LADO		SPAC/ EXCLUSIVOS TRIUNFO	LISBOA, LIT. DE PORTUGAL	ANTÓNIO LOPES RIBEIRO

Cartazes Cinema

IMAGEM	Nº	ANO	FILME	AUTOR	EDIÇÃO	CASA EDITORA	REALIZADOR
	45	1945	A VIZINHA DO LADO		SPAC	LISBOA: LITO. DE PORTUGAL	ANTÓNIO LOPES RIBEIRO
	46	1945	INÊS DE CASTRO		FILMES LUMIAR LDA	LISBOA: BERTRAND (IRMÃOS) LDA [S.D.]	J. LEITÃO DE BARROS
	47	1945	INÊS DE CASTRO		FILMES LUMIAR LDA	LISBOA: LITO. DE PORTUGAL	J. LEITÃO DE BARROS
	48	1945	SONHO DE AMOR			LISBOA: LITO. DE PORTUGAL	CARLOS PORFÍRIO
	49	1945	JOSÉ DO TELHADO	AYRES FIGUEIREDO	EXCLUSIVOS TRIUNFO	LISBOA: LITO. TEJO [S.D.]	ARMANDO DE MIRANDA
	50	1946	CAMÕES		SPAC/ EXCLUSIVOS TRIUNFO	LISBOA: NEOGRAVURA LDA.	J. LEITÃO DE BARROS
	51	1946	LADRÃO PRECISA-SE			PORTUGAL: LITO VALÉRIO	JORGE BRUM DO CANTO

Cartazes Cinema

IMAGEM	Nº	ANO	FILME	AUTOR	EDIÇÃO	CASA EDITORA	REALIZADOR
	52	1946	UM HOMEM DO RIBATEJO	A. GONÇALVES	FILMES ALBUQUERQUE	LISBOA: [SEM INDICAÇÃO DE TIPOGRAFIA]	J. LEITÃO DE BARROS
	53	1946	ES PELIGROSO SOMARSE AL EXTERIOR (PT: É PERIGOSO DEBRUÇAR-SE)	RIBEIRO	LISBOA, DOPERFILME	BERTRAND & IRMÃOS	ARTHUR DUARTE
	54	1946	EL HUESPED DEL CUARTO 13 (PT: O HÓSPEDE DO QUARTO 13)		FILMES PROGRESSO, EXCLUSIVOS TRIUNFO	MADRID: MATEU CROMO	ARTHUR DUARTE
	55	1947	24 HORAS DE SONHO				CHIANCA DE GARCIA
	56	1947	BOLA AO CENTRO	A. GONÇALVES		LISBOA: A CARTOGRAFIA	JORGE BRUM DO CANTO
	57	1947	O LEÃO DA ESTRELA	MANUEL GUIMARÃES /REIS	SONORO FILME	[S.L.] LIZO SALLES, FOTOGRAVURA NACIONAL	ARTHUR DUARTE
	58	1947	O LEÃO DA ESTRELA	MANUEL GUIMARÃES	LISBOA FILME, IMPERIAL FILME	LISBOA: A CARTOGRAFIA	ARTHUR DUARTE

Cartazes Cinema

IMAGEM	Nº	ANO	FILME	AUTOR	EDIÇÃO	CASA EDITORA	REALIZADOR
	59	1947	AS CAPAS NEGRAS	ARMANDO BRUNO			ARMANDO DE MIRANDA
	60	1948	FADO - HISTÓRIA DE UMA CANTADEIRA	MÁRIO COSTA	IMPERIAL FILMES	LISBOA: BERTRAND IRMÃOS LDA	PERDIGÃO QUEIROGA
	61	1948	SERRA BRAVA	AYRES FIGUEIREDO	LISBOA FILMES	LISBOA: BERTRAND IRMÃOS LDA	ARMANDO DE MIRANDA
	62	1948	SERRA BRAVA	AYRES FIGUEIREDO	LISBOA FILMES	[S.L.] MOSQUITO	ARMANDO DE MIRANDA
	63	1949	A MENINA DA RÁDIO	MANUEL GUIMARÃES	SONORO FILMES	LISBOA, LITHO. DE PORTUGAL	ARTHUR DUARTE
	64	1949	RIBATEJO	A. GONÇALVES	FILMES ALBUQUERQUE	LISBOA: BERTRAND IRMÃOS LDA	HENRIQUE CAMPOS
	65	1949	SOL Y TOROS				JOSÉ BUCHS
	66	1949	SOL Y TOROS	AYRES FIGUEIREDO	TRIUNFO	LISBOA: BERTRAND IRMÃOS LDA	JOSÉ BUCHS

Cartazes Cinema

IMAGEM	Nº	ANO	FILME	AUTOR	EDIÇÃO	CASA EDITORA	REALIZADOR
	67	1949	CANTIGA DA RUA	A. GONÇALVES	FILMES ALBUQUERQUE	LISBOA: LITO. BERTRAND (IRMÃOS)	HENRIQUE CAMPOS
	68	1949	VENDAIVAL MARAVILHOSO	RUI HÉRNANI		LISBOA: LITO. DA PAPELARIA FERNANDES	J. LEITÃO DE BARROS
	69	1949	VENDAIVAL MARAVILHOSO		CINEMATECA PORTUGUESA - MUSEU DO CINEMA		J. LEITÃO DE BARROS
	70	1949	FOGO!				ARTHUR DUARTE
	71	1949	UMA VIDA PARA DOIS		MINERVA FILMES, LDA	OF. LITO. PAPELARIA FERNANDES	ARMANDO DE MIRANDA
	72	1949	A VOLTA DO JOSÉ DO TELHADO		MINERVA FILMES, LDA	OF. LITO. PAPELARIA FERNANDES	ARMANDO DE MIRANDA
	73	1950	O GRANDE ELIAS		LISBOA FILME		ARTHUR DUARTE

Cartazes Cinema

IMAGEM	Nº	ANO	FILME	AUTOR	EDIÇÃO	CASA EDITORA	REALIZADOR
	74	1950	FREI LUÍS DE SOUSA		LISBOA FILME		ANTÓNIO LOPES RIBEIRO
	75	1951	OS TRÊS DA VIDA AIRADA	MÁRIO COSTA	LISBOA FILME		PERDIGÃO QUEIROGA
	76	1951	SONHAR É FÁCIL				PERDIGÃO QUEIROGA
	77	1952	A GARÇA E A SERPENTE	AYRES FIGUEIREDO	LISBOA FILME	BERTRAND (IRMÃOS)	ARTHUR DUARTE
	78	1952	DUAS CAUSAS	MÁRIO COSTA	INTERNACIONAL FILMES, IMPERIAL FILMES	LISBOA: BERTRAND & IRMÃOS	HENRIQUE CAMPOS
	79	1952	NAZARÉ		VITÓRIA FILME		MANUEL GUIMARÃES
	80	1952	SALTIMBANCOS	FREDERICO GEORGE	LISBOA FILME	LISBOA: FOTOG. NACIONAL LDA. / LIT. BARRAULT	MANUEL GUIMARÃES

Cartazes Cinema

IMAGEM	Nº	ANO	FILME	AUTOR	EDIÇÃO	CASA EDITORA	REALIZADOR
	81	1953	CHAIMITE	DÁRIO CLÉRIGO	MOMENTO FILMES	LISBOA: LIT. CELTA	JORGE BRUM DO CANTO
	82	1953	ROSA DE ALFAMA	MÁRIO COSTA	LISBOA FILMES, INTERNACIONAL FILMES	LISBOA: BERTRAND IRMÃOS, LDA.	HENRIQUE CAMPOS
	83	1953	O COMISSÁRIO DE POLÍCIA	MANUEL LIMA	DOPER-FILME	LISBOA: LITO. CASTRO	CONSTANTINO ESTEVES
	84	1954	QUANDO O MAR GALGOU A TERRA	A. GONÇALVES	LISBOA ALBUQUERQUE, INTERNACIONAL FILMES	LISBOA: BERTRAND IRMÃOS, LDA.	HENRIQUE CAMPOS
	85	1954	NUBES DE VERANO				ARTHUR DUARTE
	86	1954	PARABÉNS, SENHOR VICENTE				ARTHUR DUARTE
	87	1956	O NOIVO DAS CALDAS		LISBOA FILME	[S.L.] BERTRAND LDA.	ARTHUR DUARTE

Cartazes Cinema

IMAGEM	Nº	ANO	FILME	AUTOR	EDIÇÃO	CASA EDITORA	REALIZADOR
	88	1956	O DINHEIRO DOS POBRES		VITÓRIA FILME		ARTUR SEMEDO
	89	1956	VIDAS SEM RUMO	PAULO GUILHERME	VITÓRIA FILME	LISBOA: LITO. SALLES LDA.	MANUEL GUIMARÃES
	90	1957	PERDEU-SE UM MARIDO	PAULO GUILHERME	LISBOA FILME	LISBOA: BERTRAND IRMÃOS, LDA.	HENRIQUE CAMPOS
	91	1957	DOIS DIAS NO PARAÍSO	MANUEL LIMA	LISBOA FILME	LISBOA: BERTRAND IRMÃOS, LDA.	ARTHUR DUARTE
	92	1957	DOIS DIAS NO PARAÍSO	[ANÚNCIO FILME]	LISBOA FILME	LISBOA: BERTRAND IRMÃOS, LDA.	ARTHUR DUARTE
	93	1958	SANGUE TOUREIRO				AUGUSTO FRAGA
	94	1958	A COSTUREIRINHA DA SÉ	GRAVATO		LISBOA: LIT. TEJO	MANUEL GUIMARÃES

Cartazes Cinema

IMAGEM	Nº	ANO	FILME	AUTOR	EDIÇÃO	CASA EDITORA	REALIZADOR
	95	1958	O HOMEM DO DIA			[S.L.] BERTRAND IRMÃOS	HENRIQUE CAMPOS
	96	1958	O TARZAN DO 5º ESQUERDO	OCTÁVIO CLÉRIGO	INTERNACIONAL FILMES	LISBOA: LITOGRAFIA INTERNACIONAL	AUGUSTO FRAGA
	97	1959	A LUZ VEM DO ALTO	A. GONÇALVES			HENRIQUE CAMPOS
	98	1959	O PRIMO BASÍLIO		SPAC	[S.L.] FOTOLITO SALLES LDA.	ANTÓNIO LOPES RIBEIRO
	99	1959	O PRIMO BASÍLIO		SPAC	[S.L.] FOTOLITO SALLES LDA.	ANTÓNIO LOPES RIBEIRO
	100	1960	ENCONTRO COM A VIDA				ARTHUR DUARTE
	101	1960	O CANTOR E A BAILARINA	MANUEL LIMA	EXCLUSIVOS TRIUNFO	COIMBRA: LITO. COIMBRA	ARMANDO DE MIRANDA

ANEXO B

ALMADA NEGREIROS, JOSÉ DE
1893 - 1970

José de Almada Negreiros, desenhador, pintor, poeta, ensaísta, caricaturista, ilustrador, publicista, bailarino, cenógrafo e figurinista, foi um artista português com perfil plurifacetado que foi sendo enriquecido “com a amplitude de direcções que a sua obra adotou” (Ávila, 20-?).

Almada Negreiros deu início à sua atividade enquanto desenhador humorista em 1911, tendo em 1913, elaborado as suas primeiras pinturas a óleo – para a Alfaiataria Cunha – e a sua primeira exposição enquanto artista individual, na Escola Internacional de Lisboa. Em 1914 publicou o seu primeiro poema e, em 1915, ilustrou o primeiro número da revista Contemporânea e colaborou na primeira edição da revista Orpheu. Entre 1919 e 1920 viveu em Paris, participando e promovendo muitos dos acontecimentos artísticos do período: primeiro ligados à introdução do Futurismo em 1916–17 (p.e. com a exposição 5 Independentes de 1923 e o I Salão dos Independentes de 1930) e, mais tarde, a partir de 1941, com algumas das Exposições de Arte Moderna.

Mais tarde, entre 1927 e 1932, passou uma temporada em Madrid durante a qual teve a possibilidade de privar com arquitectos da Geração de 25 e com elementos da Sociedade de Artistas Ibéricos, os quais lhe permitiram participar em mais exposições, decorações em edifícios públicos e uma imensa atividade na área do desenho humorístico e da ilustração.

Após esta temporada passada por terras espanholas, Almada Negreiros regressou a Portugal, mais especificamente a Lisboa, apresentando uma nova visão nos projetos desenvolvidos em particular na decoração. Aqui desenvolveu inúmeros projetos ligados ao vitral e à pintura moral – como os painéis das Gares Marítimas de Alcântara (1943–1945) e Rocha de Conde de Óbidos (1946–1948).

Uma das obras mais marcantes de Almada Negreiros foi o painel “Começar”, inciso em pedra, que faz parte da sede da Fundação Calouste Gulbenkian.



ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1933			AZUL, ROSA, BEGE E PRETO	QUATRO FONTES: DOIS PESOS, UM BOLD E UM REGULAR [LOGO DA TOBIS]; S/ SERIFA; APONTAMENTO NA ILUSTRAÇÃO [FAIXA] C/ SERIFA	SIM 
1933			LARANJA, CINZENTO, BEGE E PRETO	DUAS FONTES: DOIS PESOS, UM BOLD E UM LIGHT; ALGUNS APONTAMENTOS DESENHADOS [“A” E “-”]	SIM 

AMARELHE, AMÉRICO DA SILVA
1889 - 1946

Américo da Silva Amarelhe, figura incontestável da caricatura portuguesa do século XX, marcou este período “ao atribuir, a cada elemento da sua produção artística, uma identidade própria facilmente reconhecida” (Rodrigues, 2011, p. 11). O autor fez parte da primeira geração de humoristas portugueses, sendo a sua obra caracterizada por assumir uma vertente mais conservadora - o “raphaelismo” - com um toque de modernismo característico da época. Amarelhe desenvolveu obras com um traço muito próprio, sendo estas facilmente associadas à sua autoria, mesmo quando estas não se encontravam devidamente assinadas.

A sua obra, fortemente apreciada pela sua geração, reflete fielmente aquilo que foi a história do teatro português, principalmente na primeira metade do século XX. Durante este período, caricaturou quase todos os artistas ligados à arte do espetáculo, sendo a sua obra presença assídua nas variadas publicações periódicas da altura. Foi ainda diretor artístico de alguns periódicos ligados ao teatro, tais como o mensário *De teatro caricatural*.

Para além das publicações nas quais participava, Amarelhe expôs também a título individual um pouco por todo o país. Estas exposições foram amplamente apreciadas pela crítica, tendo um estrondoso sucesso, sendo, indubitavelmente, um dos pontos altos da sua carreira.

ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1937			AMARELO, AZUL, VERMELHO, LARANJA, PRETO, VERDE, BRANCO E CINZENTO	DUAS FONTES: DOIS PESOS, UM BOLD E UM LIGHT; DESENHADA ["L", "Z" E "R" C/ SERIFA]	NÃO
1937			AZUL	UMA FONTE: DOIS PESOS, UM BOLD E UM LIGHT; DESENHADA	NÃO

BOTELHO, CARLOS
1899 - 1982

Carlos Botelho, artista português, cedo demonstrou o seu interesse pela cerâmica industrial, artes gráficas – cartazes e ilustração –, banda desenhada, caricatura, decoração, tapeçaria, cenografia de teatro e *ballet* e pintura. Foi condecorado, em 1938, com o prémio Souza-Cardoso e, em 1940, com o prémio “Columbano”.

Carlos Botelho foi autor de, talvez, um dos cartazes mais icónicos do bailado português na primeira metade do século XX, com um exemplar para a companhia de bailados Verde Gaio.

É, à semelhança de outros, um dos mais conceituados e versáteis artistas da segunda geração de modernistas, tendo-se destacado na área da caricatura e da ilustração. Os primeiros trabalhos que desenvolveu foram, maioritariamente, para a imprensa com obras criadas para a revista infantil “ABCzinho”, na qual publicou bandas desenhadas.

À semelhança de Kradolfer e de Bernardo Marques, foi um dos responsáveis pela decoração do pavilhão português da Exposição Colonial Internacional de Vincennes, tendo também feito parte da equipa de decoração da Exposição Universal de Nova Iorque e São Francisco, em 1939.

O autor desenvolve parte do seu trabalho artístico em torno da temática “Lisboa”, sendo notória a pouca importância que foi dada à figura humana com a evolução da sua estética. Lisboa assume, assim, um motivo poético e dinâmico no trabalho de Carlos Botelho.

A título póstumo, foi criado, em 1989, o Prémio Municipal “Carlos Botelho” de pintura, sendo atribuído ao autor da melhor pintura sobre Lisboa pela Câmara Municipal da cidade.

ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1942			AMARELO, VERDE E AZUL [C/ GRADIENTE]	DUAS FONTES: DOIS PESOS, UM BOLD E UM LIGHT; FONTE PRINCIPAL SERIFADA E DESENHADA	SIM 

BRUNO, ARMANDO			Sobre este autor apenas encontramos a seguinte referência “Cenógrafo, decorador, intérprete e responsável pelos adereços.” Disponível em: < http://www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143691437/Armando+Bruno >		
ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1947			AZUL, PRETO, VERMELHO, BEGE, VERDE, BRANCO E LARANJA	UMA FONTE [S/ SERIFA]: UM PESO - BOLD	SIM 

CLÉRIGO, DÁRIO			Sobre este autor apenas encontramos a seguinte referência “Responsável pela elaboração do cartaz do filme “Chaimite”.” Disponível em: Biblioteca da Cinemateca Portuguesa		
ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1953			ESCALA DE BEGES, ROXO, VERMELHO, CINZENTO E PRETO	TRÊS FONTES: TRÊS PESOS, UM BOLD [C/SERIFA], UM ITÁLICO [CALIGRÁFICA] E UM LIGHT [S/SERIFA]	NÃO

CLÉRIGO, OCTÁVIO
1933 - 2003

Octávio Clérigo, tal como Frederico George, deu início à sua formação enquanto artista na Escola de Artes Decorativas António Arroio.

Mais tarde, nos anos 50, assinou o primeiro de muitos trabalhos ligados à cenografia para o Teatro Avenida, para a comédia “Um Anjo entrou pela janela”. Entre 1957 e 1969 foi diretor dos “serviços de cenografia da RTP, nos quais se enquadravam as atividades gráficas da Empresa” (Mello et al., 1989, p. 40).


Em 1962 junta-se, enquanto diretor de montagem, à Companhia de Teatro Moderno de Lisboa, tendo participado no Festival de Teatro das Nações. Para além do Teatro Moderno, Octávio Clérigo colaborou ainda com outras companhias, tais como no Teatro Nacional D. Maria II, na Cooperativa Repertório e na Cooperativa Bloco. Ainda ligado às artes performativas, é importante enfatizar a importância da cenografia desenvolvida para o bailado “Petrouchka” da Companhia Gulbenkian.

Fundou a agência de publicidade PROMO e a Empresa de Produção Cinematográfica CINEPROMO, tendo reduzido significativamente o trabalho desenvolvido para cenografia.

Em 1979 tornou a colaborar com a RTP, assumindo o cargo de diretor do Departamento de Artes Visuais, trabalhando em áreas como as artes gráficas, a cenografia e o guarda-roupa. No ano seguinte, realizou um estágio, nos estúdios da rede Globo, sobre a cenografia de televisão.

A par do cargo na RTP, Octávio Clérigo retomou a atividade cenográfica e a realização de figurinos, tornando a trabalhar companhias de teatro.

O artista trabalhou maioritariamente na área da cenografia, tendo-se especializado naquela elaborada para teatro e bailado.

ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1958			VERMELHO, VERDE, AMARELO, PRETO E BRANCO	TRÊS FONTES: TRÊS PESOS, UM BOLD [C/ SERIFA], UM MEDIUM [S/ SERIFA] E UM REGULAR [C/ SERIFA]	NÃO

COSTA, MÁRIO
1902 - 1975

Mário Costa foi um pintor, aguarelista, vitralista, decorador e litógrafo português que esteve ligado ao mundo editorial e à publicidade.

O autor dava primazia à temática histórica, apresentando um grande rigor nas formas, nas cores e nos volumes desenhados, a par de uma fiel reconstituição dos ambientes, trajas e objetos que integravam a ilustração. Apesar do rigor técnico, Mário Costa procurou sempre aliar à estética clássica um toque mais modernista, sendo o seu trabalho o espelho esta combinação harmoniosa.

O artista ficou conhecido não só pelas ilustrações que foi desenvolvendo para vários formatos, a maioria deles ligados à imprensa (principalmente à imprensa infanto-juvenil), mas também pelas suas pinturas.

Foi, à semelhança de inúmeros artistas seus contemporâneos, responsável pelas decorações na Exposição do Mundo Português, tendo ganho em 1945 o prémio Roque Gameiro do SNI.

Mário Costa destacou-se ainda na área do vitral, sendo da sua autoria a recuperação dos vitrais do Mosteiro da Batalha, do Mosteiro dos Jerónimos e da Igreja da Conceição no Porto. Para além da recuperação, o artista foi ainda responsável pela criação de inúmeros vitrais, destacando-se os da Igreja de Fátima e do Santo Condestável em Lisboa.

Como artista multifacetado que foi, Mário Costa dedicou-se ainda à decoração e produção de objetos cartazísticos para vários filmes, tais como “O Fado”, “O Costa do Castelo” e “A Vizinha do Lado”.

ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1941			VERDE, AMARELO, LARANJA, AZUL, PRETO, VERMELHO, BEGE E CASTANHO	TRÊS FONTES: QUATRO PESOS, UM BOLD [C/ SERIFA], UM REGULAR, UM LIGHT [DESENHADA] E UM ITÁLICO	NÃO
1941			ESCALA DE CINZENTOS	TRÊS FONTES: TRÊS PESOS, UM BOLD, UM REGULAR E UM LIGHT	NÃO
1948			AZUL, LARANJA, PRETO, VERMELHO E BEGE	QUATRO FONTES [UMA DELAS DESENHADA]: TRÊS PESOS, UM BOLD [C/ SERIFA], UM REGULAR E UM LIGHT	NÃO
1951			AZUL, ESCALA DE CINZENTOS E PRETO	QUATRO FONTES: TRÊS PESOS, UM BOLD ITÁLICO [FONTE CALIGRAFADA], UM REGULAR E UM LIGHT ITÁLICO [FONTE CALIGRAFADA]	NÃO

ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1952			ESCALA DE CINZENTOS E AMARELOS, PRETO	TRÊS FONTES: DOIS PESOS, UM BOLD [C/ SERIFA E OUTRA CALIGRAFADA] E UM REGULAR [CALIGRAFADA]	NÃO
1953			AZUL, AMARELO, CINZENTO, PRETO, ESCALA DE LARANJAS, CASTANHO E BRANCO	TRÊS FONTES: DOIS PESOS, UM BOLD [C/ SERIFA], UM BOLD ITÁLICO [C/ SERIFA] E UM ITÁLICO [CALIGRAFADO]	NÃO

CRISTINO, ANTÓNIO			Sobre este autor apenas encontrámos a seguinte referência “Responsável pela elaboração dos cartazes dos filmes “Lobos da serra” e “Fátima, terra de fé”.” Disponível em: Biblioteca da Cinemateca Portuguesa		
ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1942			VERDE, PRETO E ESCALA DE CINZENTOS	TRÊS FONTES: TRÊS PESOS, UM BOLD [C/ SERIFA], UM REGULAR E UM LIGHT	NÃO
1943			BRANCO E AZUL	DUAS FONTES: DOIS PESOS, UM BOLD [C/ SERIFA] E UM REGULAR [S/ SERIFA]	NÃO

FERREIRA, PAULO 1911 - 1999			<p>Paulo Ferreira (ou Paolo), foi um pintor, decorador e ilustrador português, pertencente à segunda geração de pintores modernistas portugueses.</p> <p>Foi um dos fundadores e o mais importante cenógrafo e figurinista da Companhia Portuguesa de Bailado Verde Gaio na década de 40. Participou ainda em diversas Exposições de Arte Moderna do SPN/SNI, tendo ganho, em 1939, o Prémio Sousa-Cardoso e, em 1945, o Prémio Tagarro. Foi precisamente no contexto do Estado Novo que a sua carreira artística se afirmou, estando, a sua obra, alinhada com o estilo SNI. Integrou as equipas de decoradores das pousadas nacionais e das representações portuguesas nas feiras e exposições universais, mais particularmente a de Paris, em 1937, e a de Nova Iorque e São Francisco, em 1939. Participou ainda na Exposição do Mundo Português em 1940, ano no qual foi condecorado com a Ordem de Cristo. Destacam-se, da sua obra, as três pinturas murais alusivas à Estremadura no Museu de Arte Popular em Lisboa.</p>		
ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1948			AMARELO, PRETO, VERMELHO, VERDE, AZUL E CINZENTO	DUAS FONTES: AMBAS COM O MESMO PESO [BOLD]; A PRINCIPAL É SERIFADA E DESENHADA NO "V", "T" E "P"	SIM 
1953			AMARELO, PRETO, VERMELHO, VERDE, AZUL E CINZENTO	DUAS FONTES: AMBAS COM O MESMO PESO [BOLD]; A PRINCIPAL É SERIFADA E DESENHADA NO "V", "T" E "P"	SIM 

FIGUEIREDO, AYRES			Sobre este autor apenas encontramos a seguinte referência “Responsável pela elaboração dos cartazes dos filmes “José do telhado”, “Serra trava”, “Sol e touros” e “A garça e a serpente”.” Disponível em: Biblioteca da Cinemateca Portuguesa		
ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1945			AZUL, PRETO, VERMELHO, CASTANHO, BRANCO E BEGE	TRÊS FONTES: DOIS PESOS, UM BOLD [S/ SERIFA E COM APONTAMENTOS NO “E”, “L” E “D”] E UM REGULAR	NÃO
1948			ESCALA DE AZUIS, VERMELHO, PRETO, CASTANHO, CINZENTO, BRANCO E BEGE	TRÊS FONTES [S/ SERIFA]: TRÊS PESOS, UM BOLD [DESENHADA], UM MEDIUM E UM REGULAR	NÃO
1948			ESCALA DE VERDES E BEGES, VERMELHO, PRETO E CASTANHO	DUAS FONTES: DOIS PESOS, UM BOLD [UMA C/ SERIFA] E UM REGULAR	SIM 
1949			ESCALA DE AZUIS E VERMELHOS, AMARELO, PRETO, BRANCO E CASTANHO	TRÊS FONTES: TRÊS PESOS, UM BOLD ITÁLICO [C/ SERIFA], UM BOLD E UM REGULAR	SIM 
1952			ESCALA DE VERDES, AMARELO, PRETO, BRANCO E CASTANHO	TRÊS FONTES: DOIS PESOS, UM BOLD [UM C/ SERIFA] E UM REGULAR	NÃO

GEORGE, FREDERICO
1915 - 1994

Frederico George foi um conceituado artista português que desde cedo demonstrou o seu interesse pelo ramo das artes, tendo passado pela Escola António Arroio e mais tarde pela ESBAL, pela qual se formou em Pintura e mais tarde em Arquitetura. Para além de pintor, arquiteto, decorador e escritor, Frederico George foi ainda professor em diversas instituições, tais como a Escola Industrial Marquês de Pombal, a Escola de Artes Decorativas António Arroio e a ESBAL.

George venceu uma série de prémios, destacando-se o Prémio Columbano (1946) e o Silva Porto (1947) – ambos do SNI –, a condecoração com a Ordem de Mérito de Instrução (1982), e o prémio “Aquisição” na área da arquitetura em 1983 e na área da pintura em 1992.

Do seu reportório arquitetónico, destacam-se obras como a Exposição do V Centenário do Infante D. Henrique, em Lisboa; o Museu de Marinha; o Planetário Calouste Gulbenkian (1964), assim como o restauro do Palácio dos Marqueses de Fronteira em 1958 e 1988.


A primeira “é das que lhe oferece maior satisfação plástica, tendo para ela reunido um largo conjunto de colaboradores: Daciano da Costa, Jorge Vieira, Lagoa Henriques, António da Rocha Correia e outros” (Souto, 1993, p. 50).

No que diz respeito à sua obra enquanto decorador, sobressaem a decoração de alguns pavilhões da Exposição do Mundo Português, do Cinema Império e do pavilhão de Portugal da Exposição Universal de Osaka (1970).

Frederico George foi ainda co-autor do livro *Arquitetura Nacional Portuguesa*, editor do livro *Considerações sobre o Ensino da Arquitetura* e autor do *Estudo da Reforma do Ensino da Arquitetura*.

ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1952			DIVERSOS TONS DE CINZENTO, PRETO, VERMELHO, LARANJA, CASTANHO, BRANCO E BEGE	DUAS FONTES: DOIS PESOS, UM BOLD [S/ SERIFA] E UM LIGHT [DESENHADA]	NÃO

GONÇALVES, ANTÓNIO [?]			Sobre este autor apenas encontramos a seguinte referência “Responsável pela elaboração dos cartazes dos filmes “Um homem do Ribatejo”, “Bola ao centro”, “Ribatejo”, “Cantiga da rua”, “Quando o mar galgou a terra”, “A luz vem do alto”.” Disponível em: Biblioteca da Cinemateca Portuguesa		
ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1946			AMARELO, LARANJA, PRETO, BEGE E AZUL [INCLUI FOTOGRAMAS DO FILME]	TRÊS FONTES [S/ SERIFA]; TRÊS PESOS, UM BOLD, UM REGULAR E UM ITÁLICO	NÃO
1947			ESCALA DE AZUIS, CASTANHOS E VERDES, VERMELHO, PRETO E BEGE	TRÊS FONTES [S/ SERIFA]; TRÊS PESOS, UM BOLD, UM REGULAR E UM ITÁLICO	SIM 
1949			VERMELHO, VERDE, BRANCO, PRETO, ESCALA DE CASTANHOS E BEGES, AMARELO E AZUL	TRÊS FONTES [S/ SERIFA]; TRÊS PESOS, UM BOLD ITÁLICO, UM BOLD E UM REGULAR [UMA DESENHADA]	NÃO
1949			ESCALA DE VERMELHOS, CINZENTOS E BEGES/ CASTANHOS, PRETO E AZUL	TRÊS FONTES [S/ SERIFA]; TRÊS PESOS, UM BOLD, UM ITÁLICO E UM REGULAR	NÃO
1954			ESCALA DE VERMELHOS E BEGES/ CASTANHOS, PRETO, AMARELO, BRANCO E VERDE	TRÊS FONTES: TRÊS PESOS, UM BOLD [C/ SERIFA], UM ITÁLICO E UM REGULAR	SIM 

ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1959			<p>ESCALA DE CINZENTOS [S/ DADOS PARA ANÁLISE APROFUNDADA]</p>	<p>TRÊS FONTES [S/ SERIFA]: DOISPESOS, UM BOLD E UM ITÁLICO [DESENHADA]</p>	<p>NÃO</p>

GRAVATO			Sobre este autor apenas encontrámos a seguinte referência “Responsável pela elaboração do cartaz do filme “A costureirinha da sé”. Disponível em: Biblioteca da Cinemateca Portuguesa		
ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1958		 <p>A COSTUREIRINHA DA SÉ (crónica balartista do Porto) Segundo a Ópera de ARNALDO LEME e HÉTOR CAMPOS MONTEIRO</p>	[FOTOGRAMA DO FILME] + BEGE, VERMELHO E PRETO	DUAS FONTES: DOIS PESOS, UM BOLD [C/ SERIFA] E UM REGULAR [S/ SERIFA]	NÃO

GUILHERME, PAULO
1932 - 2010

Paulo Guilherme foi um arquiteto, cineasta, escritor, pintor, ilustrador, designer de livros, de interiores, de selos e de moedas, decorador e dono de clubes noturnos portugueses.

Caracterizou-se pelo estilo modernista, com um “domínio de referências estéticas e técnicas, usadas com virtuosidade, mas sem o espartilho de um programa, com humor e elegância, mas ainda sem a ironia e o pastiche corrosivos do pós-modernismo” (Moura, 2000).

Com apenas 12 anos, realizou a sua primeira colaboração regular enquanto ilustrador com a publicação semanal “Ação”, tendo trabalhado durante alguns anos no Estúdio de Artes Gráficas, Arquitetura e Decoração Carlos Ribeiro.

Colaborou, de forma regular, com quase todos os jornais lisboetas e publicou mais de cinco mil ilustrações, tendo ainda ilustrado algumas capas de livros.

Para além da ilustração, dedicou-se intensamente à fotografia publicitária, destacando-se em campanhas como a da Sacor – Companhia Portuguesa de Petróleos e a da Woolmark.

No que diz respeito aos *media*, colaborou em alguns programas de rádio e produziu e realizou o “Uma vez por semana”.

No seu repertório artístico constam ainda exposições individuais, mas também algumas coletivas.

Foi responsável pela criação de stands e centros comerciais, padrões para tapeçarias (Companhia União Fabril), boutiques, cenários para filmes (“Sangue Toureiro”, “Perdeu-se um Marido” e “Dois Dias no Paraíso”), *ballets* e peças de teatro, figurinos, e anúncios publicitários.

Paulo Guilherme foi um artista extremamente completo, tendo atuado nas variadas áreas artísticas e sendo considerado um ícone da sua geração.

ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1956			GRENÁ, VERMELHO, VERDE, PRETO, AMARELO E BRANCO	TRÊS FONTES: DOIS PESOS, UM BOLD [C/ SERIFA], UM BOLD ITÁLICO [CALIGRÁFICO] E UM MEDIUM	SIM 
1957			ESCALA DE BEGES, ROXOS, ROSAS E CINZENTOS, AZUL, VERMELHO, PRETO, AMARELO E BRANCO	QUATRO FONTES: TRÊS PESOS, UM BOLD [C/ SERIFA E S/ SERIFA], UM BOLD ITÁLICO [C/ SERIFA], UM REGULAR [S/ SERIFA] E UM ITÁLICO [CALIGRÁFICO]	NÃO

GUIMARÃES, MANUEL
1915 - 1975

Manuel Guimarães foi um importante realizador português, sendo considerado “um nome incontornável na história do cinema português” (“Rever Manuel Guimarães”, 2015). Para além de se ter destacado na área do cinema, manteve durante toda a vida uma ligação importante à pintura, às artes gráficas, à ilustração e ao caricaturismo, tendo o seu percurso académico passado pela Escola de Belas-Artes do Porto.

No início do seu percurso enquanto cineasta, foi assistente de realização de Manoel de Oliveira na rodagem do filme “Aniki-Bobó”, tendo ainda trabalhado com realizadores como António Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto, Armando Miranda e Arthur Duarte.

As suas três primeiras longas-metragens – “Saltimbancos” (1951), “Nazaré” (1952) e “Vidas sem rumo” (1953) –, foram produzidas com um orçamento muito reduzido e, como se não bastasse, foram ainda extremamente censuradas. Apesar da forte censura que sofreram, os filmes de Manuel Guimarães marcaram a década de 50, sendo mesmo considerados as obras mais originais e arrojadas do período em questão.

Ainda na década de 50, Manuel Guimarães é forçado a aceitar a realização de “A costureirinha da sé”, filme que teve uma crítica bastante negativa e que lhe confere o título de “cineasta maldito”.

O cineasta teve um percurso marcado por altos e baixos, uma vez que alguns dos seus filmes foram amplamente censurados, obrigando Manuel Guimarães a refazer cenas de modo a que fossem “aptos” para serem exibidos nas salas de cinema. Desta forma, o realizador acabou por cair no esquecimento, apesar da vasta obra cinematográfica e nas artes gráficas que deixou como legado.

ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1942			LARANJA, ESCALA DE AZUIS, AMARELO E PRETO	TRÊS FONTES: TRÊS PESOS, UM BOLD, UM REGULAR E UM LIGHT [CALIGRAFADA]	SIM 
1944			AZUL [GRADIENTE], VERMELHO, AMARELO, LARANJA E PRETO	TRÊS FONTES: TRÊS PESOS, UM BOLD, UM REGULAR E UM LIGHT [CALIGRAFADA]	NÃO
1947			ESCALA DE CINZENTOS, VERMELHO, ROSA, AMARELO, VERDE E PRETO	QUATRO FONTES: DOIS PESOS, UM BOLD [S/ SERIFA] E UM LIGHT [C/ SERIFA E S/ SERIFA]	SIM 

ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1947			ESCALA DE ROSAS, VERMELHO, AZUL, AMARELO, PRETO E VERDE	TRÊS FONTES: DOIS PESOS, UM BOLD [C/ SERIFA] E UM LIGHT [CALIGRADA E OUTRO C/ SERIFA]	SIM 
1949			ESCALA DE VERDES C/ GRADIENTE PARA AZUL, ESCALA DE LARANJAS, VERMELHO, AMARELO, ROSA, CASTANHO E PRETO	TRÊS FONTES: TRÊS PESOS, UM BOLD [DESENHADA], UM REGULAR E UM LIGHT [DESENHADO E OUTRO C/ SERIFA]	SIM 

HERNÂNI, RUI			Sobre este autor apenas encontramos a seguinte referência "Responsável pela elaboração do cartaz do filme "Vendaval maravilhoso"." Disponível em: Biblioteca da Cinemateca Portuguesa		
ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1949			VERMELHO, GRADIENTE DE LARANJAS, PRETO, CASTANHO, AMARELO, VERDE E BRANCO	DUAS FONTES: DOIS PESOS, UM BOLD [C/ SERIFA] E UM REGULAR [CALIGRÁFICO]	SIM 

KRADOLFER, FRED
1903 - 1968


Fred Kradolfer, considerado um dos pioneiros da história do design em Portugal, “trazia uma formação académica forte, enriquecida por várias fontes de ensino, que lhe dava o domínio total das técnicas gráficas e a perspectiva estética adequada a cada ocasião, prevalecendo o purismo formal bauhasiano de rigor geométrico e as influências francesas dos designers gráficos” (Lobo, 2000, p. 23). Kradolfer caracterizou-se pelo rigor projectual, competência técnica e pela sua cultura e vocação publicitária. É considerado o mentor da publicidade da segunda geração de artistas modernistas, tendo estabelecido, inicialmente, contacto com artistas como José Rodrigues Miguéis, Bernardo Marques e José Rocha.

Aquando do surgimento do SPN, Kradolfer fez parte, a par com José Rocha, da equipa de António Ferro, que garantiu a modernização do ramo artístico em Portugal. Mais tarde, em 1936, fundou com José Rocha o ETP - Estúdio Técnico de Publicidade, através do qual colaborou com artistas como Maria Keil, Ofélia Marques, Carlos Botelho e Stuart Carvalhais. O ETP “foi pioneiro na utilização de cartazes construídos com volume e iluminação em tapumes de obras” (Henriques, 2011, p. 176).

Foi ainda responsável, em 1937, pela decoração e estratégia de comunicação na Exposição Universal de Paris, onde atingiu o seu apogeu enquanto decorador moderno (Santos, 1999b, p. 98). A Exposição Universal de Nova Iorque e São Francisco em 1939 e a Exposição do Mundo Português permitiram a Kradolfer consolidar este estatuto.

Fred Kradolfer, durante o seu percurso artístico em Portugal, destacou-se não só como designer gráfico e decorador, mas também em áreas como a pintura, azulejaria e tapeçaria, tendo sido condecorado, em 1968, com o prémio, pela primeira vez entregue a um artista gráfico, do Diário de Notícias.

ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1935			AMARELO, LARANJA, AZUL, CASTANHO, BRANCO E PRETO	DUAS FONTES: DOIS PESOS, UM BOLD [C/ SERIFA] E UM LIGHT [S/ SERIFA]	SIM 

<p>LAPA, MANUEL 1914 - 1979</p>			<p>Manuel Lapa, pintor, professor, artista gráfico e decorador, fez parte da segunda geração de artistas modernistas portugueses. Licenciou-se pela ESBAL, na qual foi docente anos mais tarde.</p> <p>A par de outros artistas como Mário Costa e Bernardo Marques, integrou a equipa de artistas decoradores da Exposição do Mundo Português em 1940. Nesse mesmo ano foi agraciado com a Ordem de Cristo.</p> <p>Colaborou com diversas publicações, destacando-se a “Panorama” – revista de arte e turismo portuguesa –, a “Atlântico” (da qual foi diretor artístico) e a obra do SPN <i>Portugal: Breviário da Pátria para os Portugueses Ausentes</i>.</p> <p>Manuel Lapa participou ainda em seis das Exposições de Arte Moderna do SPN/SNI, tendo sido distinguido em 1947 com o prémio Domingos Sequeira. No ano seguinte fez parte da equipa de decoradores e artistas do Museu de Arte Popular, participando na execução dos murais do “Vestíbulo” e nas salas de Entre-Douro-e-Minho, Trás-os-Montes e Algarve.</p> <p>Em 1948 participou na exposição “15 anos de Obras Públicas” e assume a direção da exposição “14 anos de Política de Espírito”, promovida pelo SPN.</p> <p>Em 1954, Manuel Lapa ficou encarregue da direção artística da exposição do 4º Centenário da Cidade de São Paulo (Brasil).</p> <p>Em 1969 fez parte, a par de António Quadros, Lima de Freitas e Manuel Costa Martins, do núcleo de fundadores do Instituto de Arte, Decoração e Design – IADE.</p>		
ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1943			<p>ROSA, VERMELHO, ROXO, PRETO E BEGE</p>	<p>UMA FONTE [C/ SERIFA]: DOIS PESOS, UM BOLD E UM REGULAR</p>	<p>NÃO</p>

LIMA, HERNÂNI			<p>Sobre este autor apenas encontramos a seguinte referência “Responsável pela elaboração dos cartazes dos filmes “Aldeia da roupa branca” e “A varanda dos rouxinóis.”</p> <p>Disponível em: Biblioteca da Cinemateca Portuguesa</p>		
ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1939			<p>AMARELO, VERMELHO, VERDE AZUL, MAGENTA, CASTANHO, PRETO E BRANCO</p>	<p>DUAS FONTES: DOIS PESOS, UM BOLD E UM LIGHT</p>	NÃO
1939			<p>AMARELO, VERMELHO, VERDE AZUL, LARANJA E PRETO</p>	<p>DUAS FONTES: DOIS PESOS, UM BOLD E UM LIGHT</p>	NÃO

LIMA, MANUEL
1911 - 1991

Manuel Lima foi um importante professor na Escola António Arroio, tendo sido também docente na Escola Superior de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Foi ainda um artista exímio, com “um *corpus* de obras muito significativo, com uma qualidade inquestionável, sendo o seu percurso artístico conhecido e como tal plasmado nos vários catálogos das muitas exposições que realizou” (Morais-Alexandre, 2018).

Foi pintor, desenhador, cenógrafo, autor de tapeçarias e de painéis de cerâmica e ilustrador. Manuel Lima possuía uma linguagem plástica invulgar, com um grande domínio da linguagem do desenho, fruto da sua forte capacidade plástica e colmatado pelos seus anos de formação académica. Apesar das suas capacidades extraordinárias, Manuel Lima procurou sempre adequar a sua linguagem aos projetos que lhe eram propostos, comunicando eficazmente através dos diversos suportes, atuando em temáticas tão díspares quanto retrato e paisagem. O autor teve uma forte ligação ao mundo do espetáculo, nomeadamente no teatro e no cinema, sendo responsável pela cenografia e pela direção artística num número relevante de produções. No que toca à arte dramática, trabalhou com diversas salas de espetáculos e com diferentes géneros, tais como a revista do Parque Mayer, o Teatro Experimental do Porto e o Teatro D. Maria II (participando na decoração do salão nobre com as suas pinturas).

Todos estes pormenores estão presentes na sua vasta e extensa obra, na qual o mundo das artes do espetáculo ocupa uma posição de destaque.

ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1953			VERMELHO, AZUL, BRANCO E BEGE	TRÊS FONTES: TRÊS PESOS, UM BOLD [C/ SERIFA E DESENHADO], UM REGULAR [S/ SERIFA] E UM ITÁLICO [CALIGRÁFICO]	SIM 
1957			ESCALA DE AZUIS, BEGES E LARANJAS, VERMELHO, BRANCO, CASTANHO E PRETO	QUATRO FONTES: TRÊS PESOS, UM BOLD [UM DESENHADO, UM C/ SERIFA E UM S/ SERIFA], UM REGULAR [S/ SERIFA] E UM ITÁLICO [CALIGRÁFICO]	NÃO
1960			GRADIENTES DE LARANJAS, VERMELHOS, VERDES, AZUIS E CASTANHOS, AMARELO, BRANCO E PRETO	QUATRO FONTES: TRÊS PESOS, UM BOLD [UM DESENHADO E SERIFADO E DOIS S/ SERIFA], UM REGULAR [S/ SERIFA] E UM ITÁLICO [CALIGRÁFICO]	SIM 

MACEDO, ANTÓNIO			Sobre este autor apenas encontramos a seguinte referência “Responsável pela elaboração do cartaz do Teatro de Revista “Pega-lhe ao colo”.” Disponível em: Arquivo do Museu Nacional do Teatro e Dança		
ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1938			AMARELO, PRETO, VERMELHO, VERDE, BRANCO E CINZENTO	QUATRO FONTES: DUAS BOLD, UMA INTERMÉDIA E UMA LIGHT [CALIGRÁFICA]; AS FONTES A BOLD POSSUEM APONTAMENTOS DECORATIVOS A VERMELHO	SIM [?] 

MARQUES, BERNARDO
1898 - 1962

Bernardo Marques foi um pintor, desenhador, ilustrador, publicitário, decorador, cenógrafo, figurinista e designer gráfico português, sendo considerado um dos mais admiráveis artistas portugueses da segunda geração de modernistas. Trabalhou, enquanto ilustrador, com publicações periódicas como "ABC", "Diário de Lisboa", "O Século" e a revista "Contemporânea". Para além da notável contribuição que deu para a produção impressa, participou ainda em projetos como a remodelação do café "A Brasileira" no Chiado tendo, mais tarde, participado na cenografia de peças de teatro e cinema. Participou, tal como Kradolfer, na decoração do pavilhão português da Exposição Colonial Internacional de Vincennes (1931), do pavilhão português da Feira Internacional de Paris (1937), e das Exposições Internacionais de Nova Iorque e São Francisco (1939), assim como dos vários pavilhões da Exposição do Mundo Português. Mais tarde, dedicou-se única e exclusivamente ao desenho, tendo exposto e sido premiado variadas vezes. A paisagem passa a ser uma das temáticas exploradas, acentuando-se como uma linha artística enriquecida de grande serenidade, criando uma mitografia cinéfila e distinta.


ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1941			VERDE, AMARELO, ROSA E MAGENTA	TRÊS FONTES: DOIS PESOS, UM BOLD E UM LIGHE; DESENHADA ["L", "Z" E "R" C/ SERIFA]	SIM 


<p>PACHECO, JOSÉ [PACHEKO] 1885 - 1934</p>			<p>José Pacheco, que assinava as suas obras enquanto José Pacheko, foi um pintor e ilustrador contemporâneo. Foi ainda “um lutador e um agitador do alvorecer do modernismo em Portugal” (Pamplona, 2000, p. 173). Pacheco dirigiu a revista <i>Contemporânea</i>, através da qual fazia propaganda e divulgação de novos princípios estéticos.</p>		
ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1943			<p>ROXO, LARANJA, VERDE, PRETO E MAGENTA</p>	<p>TRÊS FONTES [C/ SERIFA]: DOIS PESOS, UM BOLD [DESENHADA] E UM REGULAR</p>	<p>NÃO</p>

RIBEIRO			Sobre este autor apenas encontramos a seguinte referência "Responsável pela elaboração do cartaz do filme "Es peligroso asomarse al exterior"." Disponível em: Biblioteca da Cinemateca Portuguesa		
ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1946			CASTANHO, ESCALA DE BEGES, LARANJA, VERDE, AZUL, VERMELHO, BRANCO E AMARELO	DUAS FONTE [S/ SERIFA]: DOIS PESOS - BOLD ITÁLICO E BOLD	NÃO

ROSA, AMÉRICO LEITE 1917 - 1998			<p>Leite Rosa foi um pintor e decorador português, tendo-se destacado principalmente enquanto realizador e crítico de cinema.</p> <p>Realizou filmes como “A lenda das amendoeiras” (1951), “Um fado e três canções” (1962) e “Passagem de nível” (1965). No que diz respeito ao cinema, participou na caracterização, decoração e adereços de variados filmes, marcando presença como ator nos filmes “Lobos da serra”, “Amor de perdição” e “A luz vem do alto”.</p> <p>Foi ainda responsável pela revista <i>Cinema 15</i>.</p>		
ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1941			LARANJA, VERMELHO, ESCALA DE CINZENTOS E PRETO	DUAS FONTES [S/ SERIFA]: DOIS PESOS, UM BOLD E UM LIGHT	SIM 
1941			AMARELO, VERMELHO, AZUL, ESCALA DE CINZENTOS E PRETO	TRÊS FONTES [S/ SERIFA]: DOIS PESOS, UM BOLD E UM LIGHT	SIM 

SILVINO			Sobre este autor apenas encontrámos a seguinte referência "Responsável pela elaboração do cartaz do filme "Aniki-Bóbó"." Disponível em: Biblioteca da Cinemateca Portuguesa		
ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1942			VERMELHO, LARANJA, PRETO, CASTANHO, AMARELO E BRANCO	DUAS FONTES [C/ SERIFA]: DOIS PESOS, UM BOLD E UM REGULAR	SIM 

TAGARRO, JOSÉ 1902 - 1931			<p>José Tagarro, revelou, desde cedo, uma grande vocação para as artes, tendo ingressado no curso preparatório de Desenho e Pintura na Escola-Oficina n.º 1, em Lisboa.</p> <p>Em 1919 entra na ESBAL, onde foi discípulo de Columbano e Carlos Reis, juntamente com Sarah Afonso e Ruy Roque Gameiro. É ainda enquanto estudante que se destaca enquanto desenhista, em particular na execução de retratos. Executa, também, ilustrações para livros e publicações, tendo colaborado com alguma regularidade com a "Seara Nova" – revista com a qual se identifica do ponto de vista ideológico.</p> <p>Em 1929, Tagarro muda-se para Paris com o intuito de estudar e aperfeiçoar a sua técnica artística.</p> <p>Do ponto de vista estético, "as raras incursões que faz na pintura são marcadas pela forte presença do desenho, como é revelado no auto-retrato onde se representa duplamente, misturando pintura e desenho" (Baião, 20-?).</p> <p>O artista fez parte da segunda geração de modernistas, tendo participado ativamente em diversos eventos, dos quais se destacam: II Salão de Outono organizado pela revista <i>Contemporânea</i>, em 1926; exposições anuais da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1927 e 1929; exposições individuais em Lisboa, em 1930 e 1931, e no Porto, em 1930; sendo ainda membro organizador do I e II Salões Independentes, em 1930 e 1931.</p> <p>A título póstumo, em 1932, foi feita uma exposição das suas obras na Sociedade Nacional de Belas-Artes, tendo sido ainda criado, pelo SNI, o Prémio Anual de Desenho e Aquarela com o seu nome, em 1944.</p>		
ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
ANOS 30	 <p>TEATRO REVISTA DRAMA COMEDIA DIRECCAO ARTISTICA DE JOAQUIM OLIVEIRA</p>		VERMELHO, AZUL, PRETO E CINZENTO	UMA FONTE: DESENHADA	NÃO

TROMPOWSKY, GILBERTO 1912 - 1982			<p>Gilberto Trompowsky foi um artista brasileiro que se destacou na área da pintura e do desenho.</p> <p>Em 1923 e 1924, participou nas duas únicas edições do Salão da Primavera, no Liceu de Artes e Ofícios. Ingressou nas edições de 1934, 1935, 1940 e 1941 do Salão Nacional de Artistas Plásticos, tendo ganhado uma medalha de bronze na segunda (1935). Fez ainda parte na equipe de artistas participantes do Salão Nacional de Arte Moderna, em 1954, e do Salão de Arte da Associação de Artistas Brasileiros, em 1971. Em 1937 integrou a equipe de decoradores do pavilhão brasileiro da Exposição Universal de Paris, que acabou por lhe valer um prêmio. Ficou ainda encarregue da decoração dos bailes carnavalescos promovidos pelo Teatro Municipal do Rio de Janeiro.</p> <p>Trompowsky foi ainda cronista na imprensa do Rio de Janeiro.</p>		
ANO	TEATRO/ BAILADO	CINEMA	ANÁLISE		
			COR	TIPOGRAFIA	ASSINATURA
1938			VERDE, VERMELHO, AMARELO, AZUL E PRETO	UMA FONTE: DESENHADA	NÃO