

MANUEL MENDES MADEIRA
FCSH - UNL

ALMADA NEGREIROS, CINEMA E ICONOGRAFIA MUSICAL: OS CASOS DE MADRID E LISBOA

Resumo: Depois de uma fase em que assume os ideais do *Movimento Futurista*, Almada Negreiros toma contacto com Diaghilev que, juntamente com os seus Ballets Russes, visitava Lisboa. A partir de então, apaixonou-se pela arte do bailado. Em sua estadia em Madrid de 1927 a 1932, mergulha profundamente no mundo do cinema, colaborando na decoração de salas de exibição, em argumentos e, posteriormente, em Lisboa, no lançamento do primeiro filmes sonoro português. Sendo uma personalidade de muitas valências artísticas: pintor, vitralista, escritor, poeta, actor, desenhador, bailarino, cenógrafo, ensaísta, desenhador de mosaicos, etc., Almada tem uma obra prolífica, em que os elementos de iconografia artística e musical são parte integrante e constante. Este artigo, contextualizando obras, das fases da vida do artista em Madrid e em Lisboa nos anos 30, tem como objectivo analisar a iconografia musical associada ao cinema. Esta raramente tem um papel meramente decorativo, assumindo, pelo contrário, lugar marcante na mensagem que o artista quer transmitir. Pretende-se averiguar como ambientes culturais geograficamente distintos (Madrid-Lisboa) ditaram estéticas visuais e musicais tão diferenciadas. Será dado um relevo especial ao papel que, em determinada fase da vida, Almada teve perante o Estado Novo.

Palavras-chave: Almada Negreiros, cinema, iconografia musical, Madrid-Lisboa, Estado Novo.

Recepción: noviembre de 2018. Aceptación: diciembre de 2018.

ALMADA NEGREIROS, CINEMA AND MUSICAL ICONOGRAPHY: THE CASES OF MADRID AND LISBON

Abstract: After assuming the ideals of the *Futurism Movement*, Almada Negreiros gets in touch with Diaghilev who was visiting Lisbon with his Ballets Russes. Thereafter the artista falls in love with the ballet world. From 1927 to 1932, while in Madrid, he plunges deeply in the cinema world, either helping in decorating cinemas or even writing scripts. Later on in Lisbon he becomes involved in the launching of the first audio portuguese film. Being a multifaced personality, therefore holding several artistic capacities (painter, stain-glass creator, writer, poet, actor, designer, dancer, choreographer and mosaic creator), Almada has a very prolific activity, whose both musical and artistic iconography are an everlasting expression of his work.

This article fosters the analysis of his musical iconography, that should never be perceived as a mere decorative element in his art, as well as associating it with the cinema and relating it with the works and the life of the artist, either in Madrid or in Lisbon in the beginning of the thirties. This is envisaged to evaluate how such different cultural and geographic places (Madrid-Lisbon) have dictated rather differentiated visual and musical esthetics. Some attention will also be given to a specific período of Almada's life, when he played quite an important role towards the *Estado Novo* (political portuguese regime from 1933 to 1974).

Key words: Almada Negreiros, cinema, musical iconography, Madrid-Lisboa, Estado Novo.

Introdução

Almada Negreiros, nascido em Abril de 1893 em São Tomé e Príncipe, foi um dos mais polivalentes artistas portugueses do século XX, tendo-se distinguido como poeta, desenhador, caricaturista, actor, humorista, dramaturgo, bailarino, coreógrafo, cenógrafo, figurinista, vitralista, gráfico, filósofo, ensaísta, além de romancista e pintor, artes com que atingiu valores maiores na cena portuguesa.

Polemista por natureza, nunca quis moldar-se aos cânones académicos, razão porque nunca frequentou qualquer universidade ou instituição de belas-artes, dedicando-se, pelo contrário, à tarefa lúdica de demolir os cânones românticos, imbuídos do naturalismo e realismo que haviam caracterizado a estética artística portuguesa dos anos de 1800. Estas transgressões eram sempre acompanhadas de atitudes sensacionalistas, quando não escandalosas e provocatórias, com o objetivo de chamar a atenção para as suas ideias e propostas e, ao mesmo tempo, criticar as obras e os géneros passadistas, que considerava já não serem interessantes.

Como quase todos os artistas plásticos da sua geração, iniciou-se no ramo humorístico, expondo pela primeira vez em Maio de 1912 na II

Exposição dos Humoristas Portugueses que se realizou no Grémio Literário em Lisboa. A partir desta experiência, embora continuasse envolvido no mundo humorístico e da caricatura, resolveu aprofundar sua veia artística, quer como dramaturgo, quer como pintor.

Embora mais conhecido como artista plástico do que como escritor, muitos consideram sua obra literária ainda mais notável, sublinhando o romance *Nome de Guerra*, de 1925 e publicado em 1938, e sua obra poética, em que se destacam, entre outras, *O Menino dos Olhos de Gigante*, *A Cena do Ódio* e *Mima Fataxa*.

Embora fosse um artista modernista, não era possível atribuir-lhe um rótulo estilístico. Tal como seu contemporâneo Amadeo de Souza Cardoso, Almada Negreiros abordou o simbolismo, o cubismo, o abstraccionismo, o expressionismo, o figurativismo, etc., numa torrente produtiva que o levava sempre a procurar novas formas de expressão em que, para além do estilo, recorria consoante o estado de espírito.

Almada Negreiros e o Futurismo

“É preciso criar a pátria portuguesa do século XX”, disse e repetiu num dos seus mais polémicos textos: o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, que proclamou em Abril de 1917. Neste manifesto de nove páginas defendia que, para que o país se abrisse e emparceirasse com a Europa e com o século XX, era necessário travar um combate a partir do interior. Por esta razão, sempre se fixou em Portugal, apesar de algumas estadias no estrangeiro (Madrid, Paris), onde considerava ser mais bem tratado e reconhecido. Almada o leu no teatro República e, mais tarde, relatou que foi recebido à entrada com uma espontânea e tremenda pateada, seguida de calorosa salva de palmas, que cortou de um gesto. Reproduz-se em seguida um pequeno extracto do texto:

Eu não pertenço a nenhuma das gerações revolucionárias: Eu pertenço a uma geração construtiva. Eu sou um poeta português que ama a pátria (...) O povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem, portugueses, só vos faltam as qualidades (Negreiros, 1917, pp. 1, 5).

Sempre motivado pela transgressão e pelo desejo de escandalizar, envolveu-se na publicação de uma revista artístico-literária diferente do habitual, na qual também participavam Santa-Rita Pintor, Eduardo Viana, José Pacheco, para além, obviamente, dos esteios literários Fernando Pessoa e o amigo Mário de Sá-Carneiro. A revista designava-se *Orpheu*, nome talvez

inspirado pelo qualificativo órfico com que o escritor Apollinaire tinha baptizado a pintura protocubista de Robert Delaunay.

Se por um lado a figura de Orfeu remete para a asserção de Mallarmé de que o ofício do poeta é “L’explication orphique de la Terre” na famosa carta autobiográfica a Verlaine, por outro, está associada às primeiras vanguardas estéticas do século XX. Apollinaire publica em 1911 *Le Bestiaire* ou *cortège d’Orphée* e cunha o termo “Orfismo” para designar o cubismo avançado de Robert Delaunay em *Les Peintres Cubistes* de 1913 (Décaudin, 1970, p. 219).

Esta revista só conheceu dois números, pois escassearam os meios financeiros para a impressão do terceiro, para o qual Almada Negreiros tinha planeado inserir o referido poema *A Cena do Ódio*, que ficará sem publicação durante décadas.

Sempre na linha do comportamento escandaloso e fora do sistema, Almada envolve-se numa famosa polémica com um dos mais reverenciados intelectuais do sistema, o famoso dramaturgo Júlio Dantas, louvado pela crítica e pelo público e autor de peças consagradas como *A Ceia dos Cardeais* e *Soror Mariana*.

Reagindo a uma crónica que Dantas tinha escrito num diário, apelidando o núcleo modernista de “loucos perigosos de encerrar”, Almada depois de apupar uma das suas peças (*Soror Mariana*), escreve um estrondoso manifesto que apelidará *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*. A expressão “Morra o Dantas, morra! Pim!” (Negreiros, 1915, p. 6) com que o manifesto termina, de tão expressiva, ainda hoje é usada recorrentemente. Almada contará mais tarde:

Em 1915, em Lisboa o correio trouxe-me um postal. O postal dizia assim: “Almada: Viva, Viva, Substantivo. Ímpar, Um...” Amadeo Souza Cardoso”. Eu não sabia ainda que no mundo havia uma pessoa chamada Amadeo Souza Cardoso [...]. Quando o conheci perguntei-lhe: “O seu postal foi por causa do Manifesto Anti-Dantas? Ele respondeu-me: “Claro!, o grito estava dado [...]” (Gonçalves, 1986, p. 71).

Este grupo de modernistas portugueses estava acima de tudo fascinado com o movimento futurista, designação inventada em 1909 pelo escritor italiano Emílio Marinetti, exaltando tudo o que tem a ver com as implicações do progresso técnico na vida como marca específica do novo século: movimento, velocidade, tecnologia, elementos que farão perder a influência das classes

burguesas. Santa-Rita, que conheceu Marinetti em Paris, reclama-se como seu representante para Portugal.

Os modernistas portugueses, considerando que o futurismo consubstanciava a forma mais avançada do seu movimento, queriam divulgá-lo o mais possível, pelo que promoveram uma Conferência Futurista no Teatro da República (futuro S. Luís), el Lisboa, em Abril de 1917.

Vestido com um fato macaco desenhado por ele próprio (imagem 1), misto de motociclista e de palhaço, Almada Negreiros declama os vários textos futuristas, nomeadamente o seu *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX* em que, atacando tudo e todos, proclama: “Eu não tenho culpa nenhuma de ser português, mas sinto a força para não ter, como vós outros, a cobardia de deixar apodrecer a pátria” (Negreiros, 1917, p. 1). Em sequência a este evento o grupo publicou um número único de uma revista, *Portugal Futurista* (imagem 2), na qual se pode ver já o nome de Amadeo de Souza-Cardoso, que se tinha juntado aos restantes modernistas. No entanto, a revista é apreendida pela polícia, por razões de costumes, devido à ficção *Saltimbancos* de Almada. Com este evento, com a morte de Amadeo e Santa-Rita, o suicídio de Sá-Carneiro em Paris, o envolvimento de Portugal na 1ª guerra, as ligações de Almada Negreiros com o movimento futurista desvaneceram-se, tomando o artista outras iniciativas, sempre na perspectiva de experimentar novos campos em que a ortodoxia e o sistema dominante não eram o padrão adoptado.



Imagem 1. Almada anuncia *Manifesto Futurista*, 1918, colecção particular José Almada Negreiros (filho).

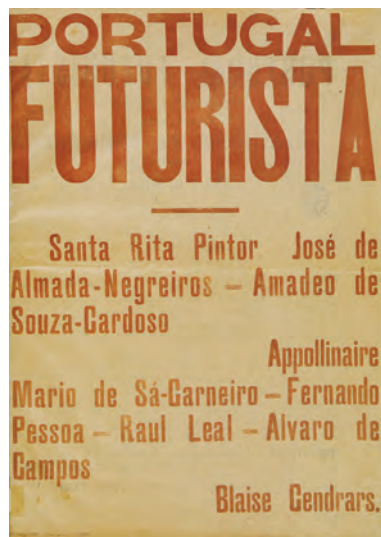


Imagem 2. Revista *Portugal Futurista*, colecção particular José Almada Negreiros (filho)/1016.

Mais tarde, em 1932, Júlio Dantas será escolhido para integrar a comitiva que receberia Filippo Tommaso Marinetti em visita oficial a Portugal, numa época em que o próprio Almada já via o futurista italiano como académico do fascismo e traidor do futurismo original. Recorde-se do que então escrevera: “Os três mais categorizados inimigos do futurismo em Portugal, Dr. Júlio Dantas, Adães Bermudes e o jornalista António Ferro, foram os três senhores escolhidos entre a carbonária-maçónica-artística-literária para trazerem às cavalitas o chefe futurista para diante dos portugueses” (Santos, 2015, p.7).

Anteriormente, sentindo-se solitário pela morte de muitos dos companheiros, com raras encomendas em Portugal, Almada decidiu enveredar por estadias no estrangeiro, primeiramente em Paris e depois em Madrid.

Em 1919 partiu para Paris, onde ficaria pouco mais de um ano. Entre os diversos contactos que estabeleceu num difícil quotidiano de sobrevivência contam-se Max Jacob e, como ele próprio declarou, alguns dos artistas mais avançados do seu tempo. Praticamente tinha morrido o nosso futurismo, e do grito que fora a geração de Orpheu só se ouviam ecos e algumas ressonâncias. É devido à valência de bailarino que, em Paris, garante a sobrevivência recorrendo essencialmente à actividade de dançarino profissional de salão, e ainda como bailarino profissional no *cabaret* Patapoom em Biarritz. No entanto, a nostalgia da pátria e a consciencialização de que “a Arte tinha uma

política, uma pátria e que o seu sentido universal existia intimamente ligado a cada país da Terra” (Vieira, 2001, p. 66) o fizeram regressar a Portugal, não obstante estar já entrosado com o meio boémio e artístico parisiense.

Escreve quatro obras literárias: *Histoire du Portugal par Coeur, Antes de começar* (ambas ainda em Paris), *A invenção do dia claro* e *Pierrot e Arlequim* (já escritas em Portugal), anunciando-se nesta última algo que Almada irá concretizar em Espanha, seu destino seguinte: a tragédia (que também é uma comédia) da unidade, isto é, nós todos e cada um de nós. Para além disso deixou ao irmão, em 1925, uma caixa de chapéus com um romance intitulado *Nome de Guerra*, que só virá a ser conhecido mais de 10 anos depois, tornando-se porventura o primeiro grande romance moderno português.

Almada Negreiros e o espectáculo

Desde muito cedo o mundo do espectáculo fascinou Almada Negreiros. Em 1915 tinha já coreografado o bailado *O sonho da Princesa da Rosa*, levado à cena no palácio dos condes de Castelo Melhor. Mas foi com a vinda dos Ballets Russes a Lisboa, em 1918, com o contacto com Diaghilev, que uma pulsão interior se desenvolveu, levando-o a dedicar-se a todo o tipo de actividades ligadas ao espectáculo, particularmente à dança. Colaborou como coreógrafo, cenógrafo, figurinista, argumentista e até bailarino e actor. Chegou a tentar formar uma companhia de bailado, constituída por amigos e meninas da alta sociedade, tais como: Maria da Conceição de Mello Breyner, Helena Castelo Melhor, Emília Castelo Melhor, Maria da Luz Mello Breyner, Margarida Street Caupers, Maria Adelaide Soares Cardoso (a amiga Lalá), Maria Teresa Moraes Amado, Maria José Soares Cardoso, Maria Madalena Moraes Amado (a Tareca, uma grande paixão da altura), e, no campo masculino, nomes como Henrique Gonçalo Mello Breyner, o arquitecto Cottinelli Telmo, João Carlos Reis ou Luís Reis Santos, para além obviamente de Almada Negreiros.

Esta companhia, que designou como *Bailado português do século XX*, tinha em Almada a principal intervenção criativa, contando com a música de Rui Coelho e criações de cenários de Raúl Lino e Pacheko. O suporte financeiro foi dado pela condessa Castelo Melhor, tendo tido como peças de referência *A princesa de sapatos de ferro*, para a qual Almada, além dos figurinos e coreografia, contribuiu como bailarino, fazendo os papéis de Bruxa e Diabo, *O sonho da princesa na rosa*, *Bailado do encantamento*, *O jardim da Pierrette*, *O sonho do estatuário*, *Bailado de peles-vermelhas*, entre outras. Curiosamente, embora todos os intervenientes fossem amadores, a adesão da crítica, e até do público, foi superior à que tinham dedicado à companhia de Diaghilev.

No entanto a intervenção de Almada no mundo do espectáculo não se fica por aqui. Quer como actor, escritor de peças e guiões, encenador, figurinista, etc., o espectáculo fez sempre parte da vida deste artista.

Em 1920, participou como actor na longa-metragem *O Condenado*, baseado na peça homónima de Afonso Gaio. Poucos anos depois escreveu a peça *Pierrot e Arlequim*. Mas foi em Madrid, em 1929, que escreveu uma das suas principais peças, *Deseja-se Mulher*, que, embora escrita em 1929, só foi publicada em 1959 e estreada em 1963. Além destas peças, escreveu S.O.S., *O público em cena*, desenhou cenários e figurinos para a peça *Dulcineia ou a última aventura de D. Quixote*, encenou, fez os figurinos e cenografia da peça *O auto da alma*.

Mas foi talvez ao mundo do cinema que Almada deu sua contribuição mais significativa, com a elaboração de painéis, cartazes e até genéricos para cinemas e filmes, quer em Madrid, quer em Paris. Sobre estas intervenções dedicaremos capítulos específicos, mais adiante neste artigo.

Outro trabalho de referência que Almada elaborou para o mundo do espectáculo foram os cenários e figurinos para o bailado *O chapéu de três bicos*, levado à cena por Diaghilev e os seus Ballets Russes, com música de Manuel de Falla. À estreia deste espectáculo em Paris, o artista português ainda esteve presente.

A estética de Almada e o cinema em Madrid

Em Paris, Almada tinha-se confrontado com o cinema que estava a ser descoberto pelos mais avançados intelectuais e artistas franceses. Desde 1914, Apollinaire, Picasso e Max Jacob já se debruçavam pela nova arte. Vários intelectuais, como Deluc, começavam o movimento dos cineclubes. Para além dos filmes cómicos, com Chaplin à cabeça, os Westerns, os policiais, os music-hall e, a renascida comédia dell'arte captavam a atenção generalizada.

Almada partiu para Madrid em 1927, onde ficaria até 1932. Nesta altura, os intelectuais e artistas em Espanha não viviam isolados, reunindo-se em várias Tertúlias, publicando em jornais e revistas, fazendo exposições e respondendo a diversas encomendas. Tal como referido por António Espina no seu artigo (Espina, 1970, p. 7), Almada foi entusiasticamente acolhido por Gómez de la Serna e pela sua Tertúlia del Pombo, que lhe abriu o meio intelectual espanhol e o acesso a exposições e a publicações literárias, tais como *Revista do Ocidente*, *Gaceta Literária*, *El Sol*. A própria *Gaceta Literária* promoveu uma exposição em que Almada participou.

Conviveu com o círculo de *La Serna*, com as tertúlias do café *Zahara* e de *La Granja de Henares*, frequentada por inúmeros arquitectos ligados ao Modernismo, com uma ligação estreita com a escola de Bauhaus, através do

alemão Ernest Breuer, que vivia em Madrid. Almada Negreiros mergulhou então profundamente no mundo do cinema, que, tal como o teatro, começa a interessá-lo ao ponto colaborar na decoração de cinemas e, posteriormente, no lançamento do primeiro filme sonoro português.

A corrente modernista madrilena, conhecida por *Geração de 1925*, era essencialmente constituída por arquitectos, todos das relações de Almada Negreiros. Nomes como Rafael Bergamin, Manuel Sánches Arcas, Fernando Garcia Mercadal, Luís Lacasa eram elementos de relevo e produziram obra notável.

Almada colaborou com obras para os cinemas Munez Seca, Barceló e Cinema San Carlos, para os quais realizou notáveis painéis, recuperados nos anos 70: “São composições alusivas a personagens e géneros de filme [...]. São os temas em que se exerce a fantasia de Almada decorador [...]” (França, 2009, p. 100).

Para o Cinema San Carlos, obra do arquitecto Eduardo Losana, onde, em Abril de 1929, se inaugurou um sofisticado sistema de aparelhagem sonora, Almada elaborou um conjunto de 12 painéis, que seriam instalados na fachada e no *hall* interior.

Para essa inauguração, Almada preparou um pequeno folheto, com texto e ilustrações, anunciando a programação prevista e as potencialidades trazidas pelo sonoro. Neste folheto (imagens 3 e 4), além do anúncio propriamente dito, representa uma súpula da generalidade dos géneros cinéfilos mais em voga.

Os painéis foram realizados em duas séries, uma destinada à fachada do edifício do cinema e outra ao *hall* de entrada. Numa entrevista concedida em 1929 a Novais Teixeira,¹ deduz-se que os painéis da fachada já estavam concluídos, tendo sido realizados totalmente no atelier do artista. Os restantes devem ter sido executados entre esta data e a inauguração da nova aparelhagem sonora, o que ocorreu em Maio do ano seguinte (estranhamente em pelo menos dois desses painéis vem inscrita a data de 1929). Os oito painéis da fachada estavam colocados em série, constituindo uma longa faixa decorativa interrompida apenas pelos vãos das cinco janelas.

1 António Novais Teixeira foi um jornalista português, exilado político e adido de imprensa de Manuel Azaña, primeiro-ministro em 1931 e cinco anos mais tarde presidente da República espanhola, quando rebentou a insurreição franquista.



Imagem 3. Folheto para a inauguração do sistema sonoro no cinema San Carlos, 1930, colecção particular, José Almada Negreiros (filho).



Imagem 4. Folheto para a inauguração do sistema sonoro no cinema San Carlos, 1930, colecção particular, José Almada Negreiros (filho).

Esses painéis eram suportados por fortes armações de madeira colocadas na rectaguarda. Os painéis do *hall* interior recorriam a uma técnica diferente. Primeiramente, foi fixada à parede através de pregos uma camada de estuque, à qual foram agregadas por colagem as camadas posteriores, eventualmente já pintadas. Para dar maior estabilidade ao conjunto, reforçou-se com molduras de tijoleira.

Foi Ernesto de Sousa² quem teve um primeiro contacto com estes painéis através da entrevista atrás referida, de Almada com Novais Teixeira, na qual se reproduziam os painéis da fachada do cinema. Atendendo à duração da estadia de Almada em Madrid, ao quase total desconhecimento da obra do artista nesta cidade e à qualidade estética que constatou nos painéis, Ernesto de Sousa, depois da morte de Almada, em 1970, decidiu aprofundar a obra do mestre naquela capital.

Aí verificou, o que Almada já tinha afirmado, que os murais da fachada do Cinema San Carlos tinham sido substituídos por mármore. Por outro lado,

2 Ernesto de Sousa foi um artista multidisciplinar, fotógrafo, cineasta, iniciador do movimento cineclubista em Portugal e crítico de arte português.

constatou a existência dos painéis do interior, que entretanto tinham sido pintados da cor da parede e cobertos por cartazes de cinema. Numa visita à cave do cinema, encontrou também os restos dos painéis da fachada.

Entusiasmado com as descobertas, Ernesto de Sousa mobilizou esforços com o galerista Manuel de Brito no sentido de trazerem os painéis para Lisboa, recuperando o que fosse possível. Depois de mais algumas deslocações, juntos ou isoladamente, foi possível trazer o possível dos painéis para Lisboa, ao mesmo tempo que era feito mais algum levantamento da actividade artística de Almada na capital madrilena, nomeadamente em revistas, jornais e cartazes.

O número de painéis é doze, oito na fachada e quatro no *hall* interior, tendo recebido nomes da responsabilidade de Ernesto de Sousa, que os identificou e promoveu sua posterior restauração no Instituto José Figueiredo. Nem todos se recuperaram, tendo alguns passado para a colecção de Manuel de Brito e outros para a colecção de Ernesto de Sousa. As designações dos painéis, devidas ao tema retratado são, como referido, da responsabilidade de Ernesto de Sousa, e são: painéis da fachada (variedades, beijo, “*hands-up*”, *dancing*, charlie, policial, perseguição, vaqueiros); painéis do *hall* (jazz, gato Félix, circo, bar de marinheiros).

Dada a estética destes painéis, a riqueza dos temas e o rigor organológico (dos que tinham este tipo de iconografia), constata-se que a visão que Almada tinha do cinema, embora popular, não era popularucha. Era vanguardista. Vemos temas como os *westerns*, os cómicos, Charlie Chaplin, filmes policiais, tudo o que tinha visto e com que se tinha fascinado na sua estadia em Paris e nos primeiros contactos com o cinema.

Os painéis de baixo-relevo do cinema San Carlos são constituídos por camadas sobrepostas que fazem lembrar a representação planigráfica segundo as curvas de nível do terreno. Ao contrário dos geógrafos, que procuram representar o mais rigorosamente os acidentes naturais, no caso de Almada as linhas de nível referem-se a volumes plásticos já transformados imaginariamente pelo artista, com quotas variáveis que dependem dos efeitos expressivos que o artista pretende dar (Sousa, 1983, p. 55).

Para se avaliar a sofisticada temática dos painéis e a riqueza organológica que caracterizava a obra de Almada, reproduzimos três exemplos, o primeiro da fachada (imagem 5) e dois dípticos do *hall* interior (imagens 6 e 7), acompanhados das respectivas descrições iconográficas e organológicas.

No primeiro (“*dancing*”) são visíveis parte de alguns instrumentos e um conjunto de sete mulheres com as pernas desnudas, que dançam com a perna direita levantada acima da cabeça. Os instrumentos, parcialmente representados, são: piano, violino com respectivo arco, clarinete, tambor com duas baquetas e trompete. À direita vê-se um casal que observa e ao centro,

um pianista negro (dificilmente identificável), com um chapéu branco de bico. São ainda visíveis as costas de uma cadeira e parte de um homem de perfil.



Imagem 5. Painel “dancing” da fachada do cinema San Carlos, 1930, coleção particular, José Almada Negreiros (filho).

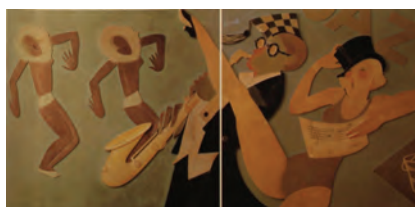


Imagem 6. Painel “JAZZ” do Hall do cinema San Carlos, 1930, coleção particular José Almada Negreiros (filho).



Imagem 7. Painel “Bar de Marinheiros” do Hall do cinema San Carlos, 1930, coleção particular José Almada Negreiros (filho).

No segundo (“jazz”) um homem com chapéu de xadrez toca um aerofone, provavelmente um saxofone, enquanto uma mulher com uma cartola e uma

pauta na mão, canta e dança, levantando exuberantemente uma perna acima da cabeça do homem, vendo-se por cima e parcialmente a legenda “JAZZ”. O J, o A e o último Z só estão parcialmente visíveis. Pelo traje do homem, que veste casaca, e da mulher com “*maillot*” artístico, aparentam ser artistas profissionais. À esquerda estão dois bailarinos de calções, com estranhos acessórios, que aparentam ser de pelo, à volta da cabeça. Quer pela posição, quer pelo traje, os bailarinos são uma presença estranha numa cena de Jazz. No canto inferior direito, vê-se parte do que parece ser uma mesa, tendo por cima um balde e uma garrafa, provavelmente de espumante. A partitura que a bailarina/cantora segura tem escrita a palavra “Amor”, o que também é estranho na temática do jazz. A tela está assinada por Almada.

Finalmente, o terceiro (bar de marinheiros) contém uma cena típica de bar, com duas mulheres, uma canta acompanhada por música de acordeão, parecendo que o executante é um marinheiro. A outra está sentada à uma mesa, tendo um ar lascivo, com a cabeça encostada ao braço que se apoia na mesa, rodeada por três marinheiros. Um dos marinheiros está sentado à mesa, parece segurar um cachimbo, e os outros dois estão de pé e atrás. Em cima da mesa está uma caneca de cerveja. Através de uma janela nas traseiras vê-se uma caravela.

Apesar da prolífera estadia em Madrid e da desilusão que normalmente tinha com o ambiente português, a distância à pátria provocava-lhe sempre alguns sentimentos líricos de nostalgia (tal como já tinha acontecido com a sua estadia em Paris), pelo que, em 1932, regressa definitivamente a Portugal.

A política promocional do Estado Novo na década de 30

O Estado Novo, também designado por alguns como Segunda República Portuguesa, foi o regime político, autocrata e corporativista de Estado que vigorou em Portugal durante 41 anos, desde a aprovação da Constituição de 1933 até seu derrube pela Revolução de 25 de Abril de 1974. A Ditadura Nacional (1926-1933), regime de excepção dirigido por militares, com uma estrutura constitucional provisória e suspensão das garantias consignadas na Constituição Portuguesa de 1911, precedeu a instauração formal do Estado Novo em 1933. Em 1932 foi publicado o projecto de uma nova Constituição, que seria aprovada por referendo popular em 1933. Nesse referendo as abstenções foram contadas como votos favoráveis, falseando o resultado. Com esta constituição, Salazar criou finalmente o seu modelo político, o Estado Novo, e tornou-se o «Chefe» da Nação portuguesa.

Salazar considerava que, mais do que a simples censura dos jornais ou da rádio ou da manipulação dos programas de ensino, necessitava dominar os espíritos, através do subtil uso do cinema, dos espectáculos, da arquitectura ou

das artes plásticas. As razões da intervenção do Estado nas Artes são bem mais complexas do que a constatação da simples manifestação de vontade de uma política autoritária. Esta intervenção encontrou abertura por parte da geração modernista, “que se confinou a códigos de equilíbrio e contenção determinados por estilos decorativos internacionais”, a que não foi alheio o facto de um dos companheiros mais antigos, fiel e consequente amigo destes artistas, cultor dos mitos modernos (do cinema ao jazz, da moda à arte), defensor de um papel redentor de um Chefe na vida pátria, ter adquirido um poder inusual na estrutura orgânica dos governos. Trata-se de António Ferro, que fora editor adolescente da revista *Orpheu* e que, na sequência de um conjunto muito bem gerido de entrevistas publicadas (de D’Annunzio a Mussolini ou a Salazar), conseguiu constituir e chefiar um departamento cultural global, o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), à imagem dos seus interesses pessoais e dos interesses políticos do Estado Novo. Com o propósito de elaborar o espírito da arte oficializada a partir da ideia de contenção e estilização do Moderno chega ao paroxismo de inteligência com a criação, em 1935, de um Prémio Amadeo de Souza Cardoso destinado a jovens artistas (Pinharanda, 2009, pp. 61-62).

Aconselhado e apoiado por António Ferro, o ditador Salazar soube servir-se da imprensa, que lhe era maioritariamente favorável, mantendo a restante sob apertada censura, assim como das recém-criadas emissoras de radiodifusão — o Rádio Clube Português, a católica Rádio Renascença e a Emissora Nacional estatal, todas suas apoiantes.

Salazar, além de reorganizar as finanças e de reanimar a economia, investiu nos sectores da educação básica (construção de milhares de escolas primárias), da saúde (construção de um número considerável de hospitais e centros de saúde, então designados por “Casas do Povo” e das infraestruturas (barragens, estradas e abastecimento eléctrico a algumas vilas e aldeias portuguesas), trouxe também estabilidade e ordem ao País, efectuando a corporativização da Nação. Esta estabilidade foi muito apreciada na altura, pois vinha pôr termo a períodos de grande turbulência, como os que tinham caracterizado a Primeira República.

Para além da política repressiva e de censura, Salazar, através do SPN, criou um conjunto de lemas que foram divulgados até à exaustão, através dos mais variados meios mediáticos. Os principais lemas foram:

- Deus, Pátria, Família;
- Havemos de chorar os mortos, se os vivos o não merecerem;
- Beber vinho é dar o pão a 1 milhão de portugueses;
- Tudo pela Nação, nada contra a Nação;
- Enquanto houver um português sem trabalho e sem pão, a Revolução continua;

- Teimosamente, não somos demais para continuar Portugal;
- Orgulhosamente sós,
- Quem não é patriota, não pode ser considerado português;
- Renovação na continuidade.

A maioria destes lemas, assim como imagens que promoviam o Portugal tradicional, “pobrezinho mas honrado”, regionalista, a escolha de Monsanto como a aldeia mais portuguesa de Portugal, a criação da companhia de bailado Verde Gaio, os selos postais com os símbolos pátrios, etc., tudo foi seleccionado com precisão por António Ferro, sob o olhar atento de Salazar, que de forma rigorosa queria fazer passar um mensagem global e coerente de nacionalismo e unidade.

Até ao nível dos monumentos arquitectónicos foram dadas directrizes rigorosas para as intervenções de recuperação, a fim de se fazer cumprir a fórmula ideológica do Estado Novo, preservando e intervindo naqueles monumentos nos quais o Regime Político da altura se identificava ou buscava destacar, de modo a enfatizar a Pátria Portuguesa. Os monumentos que sofrem intervenções de restauro para sua salvaguarda fora, aqueles que melhor ilustravam um acontecimento histórico vangloriado pelo regime, já que eram vistos como testemunhos do ocorrido outrora.

O estatuto assumido pelos monumentos era indissociável da intenção nacionalista de reproduzir Portugal na tradição do seu passado épico. O Estado Novo queria voltar a fazer de Portugal uma das maiores potências espirituais do mundo.

Para corroborar esta estratégia propagandística foram criados, em 1938, pelo pintor Martins Barata, uma série de sete cartazes intitulados “A Lição de Salazar”, que foram distribuídos por todas as escolas primárias do país e que faziam um contraponto entre cenas de um momento anterior, o da 1ª República, e o momento no qual se encontrava o país. A primeira cena, desbotada, mostrando uma falta de zelo pelo património público. A segunda, já a cores e em sobreposição, mostrando o progresso empregue no Estado Novo. Nas imagens 8, 9 e 10 apresentam-se três destes cartazes (imagens 8, 9 e 10).

Todo este esforço propagandístico culminou com a realização da Exposição do Mundo Português em 1940, em que o discurso do património com restauro historicista caminhou a passo com a linguagem museológica, em que até os célebres Painéis de S. Vicente desempenharam importante papel no sublinhar a gesta heróica dos portugueses na Era dos Descobrimentos.

Nos primeiros anos do Estado Novo, Salazar teve o difícil trabalho de efectuar uma reorganização geral de Portugal, particularmente nas áreas política, económico-financeira, social e cultural. O seu principal objectivo

era reestabelecer a ordem e a estabilidade nacional. Afirmava que, mesmo quando estas já estivessem restauradas em Portugal, iria continuar a Revolução Nacional enquanto no País ainda continuasse a haver uma única pessoa sem condições de vida aceitáveis. Com esta afirmação revelou que não iria abandonar o poder, o que realmente veio a acontecer, pois só por incapacidade física (trombose cerebral), acabou por ser substituído em 1968 por Marcelo Caetano.



Imagem 8. Cartaz “A Lição de Salazar”. Extraída de <https://noseahistoria.files.wordpress.com/2011/12/deus-pc3a1tria-famc3adlia.jpg>, em 12 de novembro de 2018.



Imagem 9. Cartaz “A Lição de Salazar”. Extraída de <http://estoriasdahistoria12.blogspot.com/2013/01/a-licao-de-salazar.html>, em 12 de novembro de 2018.

Imagem 10. Cartaz “A Lição de Salazar”. Extraída de <http://estoriasdahistoria12.blogspot.com/2013/01/a-licao-de-salazar.html>, em 12 de novembro de 2018.

Almada Negreiros e o Estado Novo

Quando voltou de Madrid, em 1932, José de Almada Negreiros passou por nova fase financeira difícil. Tinha perdido contactos e era complicado arranjar encomendas. Os empregados do café Brasileira do Chiado chegaram a oferecer-lhe refeições, por ele não ter dinheiro para as pagar. Foi por essa altura que começou a falar com a pintora Sarah Affonso (sua futura mulher), uma das poucas mulheres que ousavam ir à Brasileira sozinhas. Esta fazia-o quase por desafio, mas também por ter estado duas temporadas em Paris nos anos 20, tendo de voltar para Portugal quando a mãe morreu, para tomar conta dos irmãos mais novos.

Também retomou contacto com antigos amigos, como Fernando Pessoa (que viria a falecer em 1935), Eduardo Viana e Luís Amado, e estabeleceu novas relações com outros modernistas como António Pedro, Pardal Monteiro e Mário Eloy.

Tal como muitos outros intelectuais portugueses, e embora se afirmasse apolítico, Almada adere com algum entusiasmo e expectativa aos ideais do Estado Novo, pelo que aceita algumas encomendas, nomeadamente trazidas por António Ferro, seu antigo colega do movimento futurista. É assim que elabora o cartaz de propaganda à Constituição de 1933 (imagem 11), a capa de edição do SPN (imagem 12), vários cartazes nacionalistas de encomenda da “Mocidade Portuguesa” (organização juvenil do Estado Novo), para além de inúmeras edições de selos para os Correios, nas quais os símbolos nacionalistas e até colonialistas estavam sempre presentes. Nomeadamente um dos selos terá longo curso, sendo o primeiro com desenho moderno e ilustrando o slogan de Oliveira Salazar “Tudo pela Nação, nada contra a Nação” (França, 1986, pp. 327-328).



Imagem 11. Cartaz de propaganda à Constituição de 1933, colecção particular José Almada Negreiros (filho).



Imagem 12. Cartaz para a capa de Edição do SPN, 1934, colecção particular José Almada Negreiros (filho).

Estes trabalhos, nomeadamente o cartaz para o plebiscito constitucional, valeram-lhe alguma desconfiança de vários sectores intelectuais que, no mínimo, lhe identificavam alguma ambiguidade ideológica. Para outros, tratava-se simplesmente de uma atitude de coerência com a postura que sempre tinha tido perante o trabalho, isto é, aceitar todas as encomendas possíveis, independentemente do conteúdo.

Alguns viram até um certo carácter subversivo subliminar no cartaz sobre a Constituição, pois a mulher representada é uma negra com um filho branco, aspecto tabu no Portugal de então. A ser assim teria este aspecto passado despercebido à censura do SPN? Temos algumas dúvidas, dada a eficácia com que aquele órgão actuava, mesmo perante as mensagens mais sub-reptícias. Tratar-se-ia, pelo contrário, de uma mensagem mais abrangente de que a nova Constituição iria ser válida para todos, mesmo os negros, na linha da afirmação salazarista de que Portugal era um Império uno do Minho a Timor. Como não há fontes com registos sobre este aspecto, nem especificações da encomenda, tudo o que agora se possa dizer sobre esta matéria são puras especulações.

Mesmo que Almada nos seus habituais fervores e entusiasmos iniciais tivesse aderido aos ideais do Estado Novo, é certo que rapidamente se distanciaria, entrando até em forte rotura com António Ferro e com a sua política, o que lhe valeria deixar de estar na lista de fornecedores de encomendas do SPN. Ferro abre-lhe de novo as portas deste organismo, em Junho de 1941, para uma grande exposição individual subordinada ao tema “Almada: trinta anos de desenho”, pelo que nesse mesmo ano aceita expor pela primeira vez no Salão de Arte Moderna do departamento chefiado por António Ferro, tendo voltado no ano seguinte para receber o prémio Columbano, o mais importante atribuído em Portugal.

Possivelmente em 1936 (data em que alguma matéria controversa saiu na imprensa), há registos de um violento manifesto escrito por Almada Negreiros contra António Ferro, com o título “Não António Ferro Não”. Este texto poderia ser uma resposta às afirmações que António Ferro teria feito à imprensa da altura. O manifesto de Almada foi encontrado em 2001 em forma manuscrita, aquando da inventariação do espólio do artista, na forma de rascunho, com rasuras e duplicações. Desconhece-se a razão porque nunca foi publicado, mas antecipa-se que terá sido devido ao carácter violentamente contestatário, pouco conforme ao ambiente repressivo que começava a grassar no Portugal de um Estado Novo ainda recente.

Em resposta a alguns reptos de António Ferro aos artistas portugueses, acusando-os de não reconhecerem os múltiplos estímulos do Estado, desafiando-os a retribuir esses estímulos perante o Estado que adornava com

obras portuguesas os múltiplos gabinetes e repartições, Almada Negreiros saiu à liça, com a referida dupla negação a António Ferro.

A primeira por António Ferro confundir o cargo de director do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) com a sua opinião pessoal. Almada acusava António Ferro de ter dado esperanças aos artistas portugueses quando assumiu o cargo, mas na realidade ter-se servido do cargo e dos artistas para autopromoção, quer em Portugal, quer no estrangeiro.

De facto entende Almada que Ferro usaria o cargo que tinha para se afirmar mais próximo e cúmplice dos artistas do que alguma vez o fora e para se fazer passar no estrangeiro pelo animador da Arte portuguesa e até por director do movimento modernista em Portugal. De referir que Ferro tinha explicitamente afirmado: “depois de *Orpheu*, depois da Contemporânea, a terceira parte da História do nosso modernismo, reivindico-a” (Ferro, 1929, p. 13; *apud* Pinto dos Santos, 2015, p. 6).

Grande parte do manifesto de Almada incide sobre a independência do artista face ao Estado, referindo: “o Estado não deve reconhecer a palavra reconhecimento, sendo serviço o que os artistas lhe prestam e serviço o que o Estado paga, o nosso serviço de artistas não é oficial, é fazer arte”. Embora Arte e Estado sejam duas faces da Política, devem manter-se autónomos. Reconhecendo que aceitou por diversas vezes encomendas do Estado, estas não deveriam implicar directivas de ordem estética, sendo expectável a confiança de que o artista faria o trabalho encomendado num quadro de liberdade criativa dentro do tema pedido.

Este ponto é talvez o aspecto que Almada mais queria sublinhar, procurando distanciar-se de algumas críticas que tinha recebido por obras que desenvolvera anos atrás, muito em linha com as orientações estéticas do Estado Novo. Lamentando-se que a “Política do Espírito” que António Ferro tinha reivindicado para a sua política cultural, muito na linha de Paul Valéry, não desse condições aos artistas para exercerem uma arte livre de quaisquer orientações predeterminadas, Almada concluía que “o Estado não pode deixar de ganhar em estar francamente em colaboração com todos os artistas”.

Almada acusa ainda o Estado Novo de se apropriar abusivamente do modernismo como arte do Estado e acusa António Ferro ao tomar para si, não menos abusivamente, os louros de uma posição de chefia do modernismo português.

Segundo a análise feita por alguns investigadores, a imagem de Portugal construída pelo SPN, com o objectivo de projectar um Portugal simultaneamente moderno e pitoresco para o estrangeiro, mas também para doutrinação interna de valores nacionalistas junto às classes médias e

altas, foi fruto da combinação entre modernismo e tradição, e esta última particularmente explorada na apropriação e manipulação da arte e cultura populares. Tal como escreve Mariana Pinto dos Santos, “Ferro precisava de um impacto visual modernizante, combinado com a exaltação da tradição popular” (2015, p. 7). Ele próprio diz, de forma ainda mais clara: “a minha arte é portuguesa, bem portuguesa, mas veste em Paris” (Ferro, 1987, p. 259).

Embora a arte popular recebesse muito interesse por parte dos artistas modernistas, Almada abordava criticamente o uso encenado dessa utilização que apelidava de “portuguesadas”. Criticava as “varinas estilizadas, as minhotas de chás de caridade, os poveiros de turismo, e os campinos das marcas registadas pertencem ao Portugal das portuguesadas. E isto ainda seria o menos se ficássemos pelas pequenas portuguesadas; mas atrás das pequenas vêm as grandes” (Negreiros, 1935, p. 11). Recordemos, no entanto, que em 1933, Almada, respondendo a uma encomenda do Estado Novo, elaboraria várias imagens deste género, nomeadamente a minhota que representaria Portugal no cartaz de anúncio do pavilhão português da Feira de Sevilha. Arrependimento? Nova estética? Novo pensamento político? Ou simplesmente um artista que, perante uma encomenda, não é sensível aos ideais?

Contrariando algumas teses que acusam certos modernistas de terem sido domesticados pelo regime de Salazar, através da acção do SPN, Mariana Pinto dos Santos considera que este manuscrito, em confronto com outros textos de Almada Negreiros, que ajudam a contextualizá-lo, permite *“demonstrar que o artista esteve longe de concordar com a visão de António Ferro sobre a Arte Moderna e com o papel que este atribuíra ao modernismo enquanto meio de estetização da política”* (2015, p. 8).

Embora não discordemos desta posição, consideramos que, no mínimo, Almada Negreiros mostrou grande adesão às encomendas panegíricas do nacionalismo do Estado Novo que recebeu em 1933. É óbvio que entre 1933 (altura em que muitos artistas demonstraram entusiasmo pelo novo regime) e 1936, altura do manuscrito aqui referido, vários anos se passaram e um natural afastamento, quer dos modernistas em geral, quer de Almada, em particular, se verificou, tanto do Estado Novo quanto de António Ferro.

Talvez a forma mais explícita desse afastamento seja a obra dos painéis da Gare da Rocha do Conde de Óbidos, que, pela sua evocação do povo, em detrimento dos grandes heróis nacionais (como era expectável), provocou grandes reticências e mesmo o envio a Salazar de uma exposição propondo sua destruição. Salazar entrega a apreciação do assunto a uma comissão

presidida pelo director do Museu Nacional de Arte Antiga, João Couto, que emite um parecer positivo, elogiando até o trabalho do artista, salvando-se, assim, uma das mais importantes obras artísticas portuguesas do século XX.

O cinema português na década de 30 e Almada Negreiros

Praticamente desde o seu início, o cinema foi reconhecido tanto por governos totalitários como por democracias como um meio eficaz de propaganda. “Por volta de 1919 era o meio de comunicação das classes trabalhadoras urbanas, influenciando a forma como os indivíduos entendem a sua relação com o mundo no qual vivem e a sua capacidade de imaginar mundos diferentes” (Pronay e Spring, 2003, p. 6).

À semelhança do que aconteceu na Itália fascista ou na Alemanha nazi, o cinema foi uma peça fundamental nos esforços propagandísticos do salazarismo, tendo António Ferro inaugurado em 1935 o Cinema Ambulante, que mostraria filmes de propaganda por todo o país.

António Ferro, um intelectual modernista e antigo membro do já referido grupo de *Orpheu*, era um amante da sétima arte, à qual dedicara vários ensaios: *As grandes trágicas de silêncio*, *Hollywood*, *capital das imagens*, *Teatro e cinema*. Ferro projectou a chamada “política do espírito” (já atrás referida), que colocava a arte ao serviço da propaganda do Estado Novo, de forma a gerar entusiasmo nos portugueses pela obra do regime, sendo o cinema uma das áreas de actuação contemplada por esta política (Vieira, 2011, p. 13).

A década de 1930 e a primeira metade da de 1940 apresentam-se como um momento fulcral em Portugal, um período de consensualidade na sociedade portuguesa, de ressurgimento nacional: o regime está no começo, na fase de arrumação e ordenamento. Nela, uma “geração de jovens furiosamente cinéfila” vai-se afirmando, aos seus ideais modernistas, através da crítica especializada nas revistas — *Cinéfilo*, *Animatógrafo*, *Imagem*, *Kino*— e na curta e média metragem, procurando desenvolver uma indústria cinematográfica portuguesa de nível europeu, que lhes permitisse afirmar-se artisticamente. António Lopes Ribeiro, o teórico desta geração, e José Leitão de Barros, o seu eixo impulsionador, com ligações aos meios jornalísticos afectos ao salazarismo, em que se destaca António Ferro, trazem consigo Chianca de Garcia, Arthur Duarte, Cottinelli Telmo, Jorge Brum do Canto, entre outros, que se afirmam nestas duas décadas, dominando a produção, a nível de códigos, paradigmas e géneros fílmicos. De origens e formações diversas, provinham todos, no entanto, do mundo das belas-artes, partilhando uma “paixão revolucionária” que se traduziu, em quase todos, no renegar do passado do cinema português e “na fidelidade ao Estado Novo

que, acreditavam, era tão capaz de os entender como eles de se entenderam nele” (Costa, 1991, p. 40, *apud* Silva Ribeiro, 2011, p. 210).

Desde os primórdios do cinema público, que muitos situam na exibição pelos irmãos Lumière de um filme de curta duração no Salão Grand Café em Paris, em Dezembro de 1895, designado *A chegada de um comboio à estação de La Ciotat*, se manifestaram em Portugal iniciativas sobre esta nova arte, nomeadamente por Aurélio da Paz dos Reis. Através de uma pioneira máquina de filmar, realizou o primeiro filme português, posicionando Portugal como o até então restrito número de países que no Mundo produziram filmes, logo após a França, a Inglaterra e a Alemanha, e muito antes da Itália, Espanha, Rússia, Suécia e Noruega (Ribeiro, 1983, p. 8).

Depois de uma grande série de curtas-metragens e na sequência da constituição da primeira empresa produtora de filmes em Portugal, a Portugália Film, é produzida a primeira longa-metragem, *Os crimes de Diogo Alves*, realizado por João Tavares em 1911, filme falado, com vozes por trás do ecrã, que faz enorme sucesso. No entanto é com a produção do primeiro filme sonoro, *A Severa*, realizado por Leitão de Barros, que se pode começar a falar de uma verdadeira indústria de cinema em Portugal.

A Severa era uma obra muito conhecida e celebrada de Júlio Dantas e retratava a vida de uma conhecida fadista. Envolvendo fado e touros, para além do inovador efeito sonoro, estavam reunidos todos os condimentos para o grande êxito que veio a conhecer. No entanto a empresa responsável pela sua produção, a Sociedade Universal de Superfilmes (SUS), não dispunha dos adequados meios para as exigências de uma produção sonora. Por essa razão decidiu-se recorrer a René Clair, figura de maior destaque do cinema francês, cujo último filme, *Sob os telhados de Paris*, acabava de alcançar um acolhimento sem precedentes junto da crítica e do público (Ribeiro, 1983, p. 282), para supervisionar e planificar o filme. Também se recorreu a técnicos e equipamentos franceses, ao mesmo tempo que se decidiu que os exteriores seriam filmados em Portugal e os interiores em França.

Reconhecendo a importância social da cinematografia sonora como meio de educação e de cultura, assim como instrumento de informação, de documentação, propaganda e publicidade, é decidido criar um adequado estúdio, capaz de produzir totalmente em Portugal os filmes sonoros que a sociedade crescentemente solicitava. Aparece, assim, em 1932, a Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm, normalmente conhecida por Tobis.

Estavam reunidas todas as condições para a realização, em 1933, do primeiro filme sonoro português, *A canção de Lisboa*, totalmente produzido

por portugueses e falado em português. É aqui que aparece a figura de Almada Negreiros, que teve uma presença relevante em vários aspectos relacionados com o filme. *A canção de Lisboa*, filme que ainda hoje é visto com muito agrado, beneficiou à partida de um conjunto de circunstâncias que provocariam grande adesão do público. Grande e eficaz publicidade, na qual Almada teria, como veremos, papel relevante, apelo ao orgulho pátrio, pois era totalmente feito com recursos nacionais, leque de actores muito populares e queridos pela população, canções de fácil agrado para ficarem rapidamente no ouvido das pessoas, utilização da língua portuguesa, o que o tornava acessível a toda a população. Embora não se trate de um filme musical, as canções têm um papel relevante no argumento, pelo que, como nota musicológica de algum interesse, pode-se referir que o filme recorreu ao popular letrista José Galhardo e aos compositores Raul Portela e Raul Ferrão, para a elaboração das populares canções.

Por outro lado a história era engraçada, fazendo o confronto entre o popular e o académico. Muitas das rábulas pertencem ainda ao anedotário popular, o que, associado à grande comicidade dos principais actores, Vasco Santana, Beatriz Costa, António Silva, Teresa Gomes, figuras de prestígio consagrado nos palcos da Revista Portuguesa, tornaram *A canção de Lisboa* provavelmente o mais visto filme da história do cinema português e presença ainda assídua nos programas de televisão.

O realizador deste filme foi o arquitecto Cottinelli Telmo que ousou abalançar-se a uma tarefa de tão grande responsabilidade (embora conste que a alma que esteve por trás do empreendimento foi Chianca de Garcia, outro realizador, que foi um dos produtores do filme). À amizade de Cottinelli Telmo com Almada Negreiros, pois com ele tinha colaborado no *Bailado Português do Século XX*, deve-se com toda a certeza a participação empenhada do artista nesta entusiasmante tarefa, pouco depois da sua vinda de Madrid, tendo-se encarregado da promoção, divulgação e do genérico. Também a grande paixão que Almada tinha pelo cinema contribuiu para o efeito.

Para a promoção e divulgação do filme, Almada Negreiros elaborou dois cartazes (imagens 13 e 14), para os quais utiliza a figura dos protagonistas, Vasco Santana e Beatriz Costa, recorrendo a alguma iconografia que remete directamente para o filme.



Imagem 13. Cartaz da Canção de Lisboa com Vasco Santana, 1933, colecção particular José Almada Negreiros (filho).



Imagem 14. Cartaz da Canção de Lisboa com Beatriz Costa, 1933, colecção particular José Almada Negreiros (filho).

No caso do cartaz de Vasco Santana, Almada recorre explicitamente a uma iconografia musical, utilizando duas guitarras que servem não só como suporte a lemas alegóricos à novidade do filme, como à paixão de Vasco Santana, um estudante no filme, pela actividade como fadista e boémio que inicialmente o afasta dos estudos, mas depois lhe serve como modo de vida até concluir o curso com brilhantismo.

Fazendo uma análise iconográfica e organológica mais detalhada do cartaz, verificamos que representa o actor Vasco Santana que interpreta um estudante de Lisboa vestido de capa e batina, “o Vasquinho da Anatomia” que toca guitarra portuguesa. O título do filme, *A canção de Lisboa*, é apresentado em diagonal, em primeiro plano. No canto inferior esquerdo, uma garrafa de vinho e um copo dão um ar boémio à cena. Em baixo vê-se parte de uma guitarra, essencialmente utilizada para anunciar o nome dos artistas e do realizador do filme, diz: Realização de Cottinelli Telmo com Vasco Santana, Beatriz Costa, António Silva. No cimo do cartaz está igualmente escrito: Tobis Portuguesa apresenta “O primeiro filme português feito por portugueses”. Este qualificativo estava em linha com a propaganda política do Estado Novo, que procurava exaltar os valores nacionalistas, tendo, como foi referido atrás,

utilizado a cultura, nomeadamente o cinema, como veículo importante para o efeito. O cartaz está assinado por Almada, o que nem sempre acontecia com as suas obras, o que demonstra o seu orgulho no trabalho. Numa observação mais detalhada do cartaz, pode detectar-se um elemento visual na retaguarda, as treliças com plantas, que remete para um cenário importante do filme que é o *Retiro*, local em que o “Vasquinho” cantava muitos dos seus fados.

Já no cartaz de Beatriz Costa, embora aparentemente sem iconografia musical, Almada Negreiros introduz inteligentemente e de forma subliminar alguns elementos iconográficos (tesoura, fita-métrica, coroa, ramo de flores, faixa) que nos remetem logo para uma canção, peça-chave do filme, que ainda hoje está nos ouvidos da generalidade dos portugueses: *A agulha e o dedal*, com a actriz Beatriz Costa, a Alice do filme, canta com o pai, o alfaiate Caetano, interpretado por António Silva, na sequência do concurso para “Miss Castelinho”.

No cartaz de Vasco Santana, é sublinhado o facto de estarmos perante “o primeiro filme português, feito por portugueses”, e no de Beatriz Costa, “é cinema na nossa língua”, transmite-se a mensagem de pioneirismo e abrangência que os produtores e o realizador queriam transmitir. No entanto, mais uma vez a mensagem de orgulho nacionalista tão cara ao Estado Novo estava a ser passada, precisamente no ano em que se pretendia lançar a nova Constituição, assim como os diversos lemas de consolidação do Estado, referidos atrás. Adesão aos ideais salazaristas ou simples resposta eficaz à encomenda do amigo Cottinelli? No genérico, Almada Negreiros inclui vários elementos iconográficos que remetem para cenas do filme, bem como varinas, palhaços e marinheiros, elementos muito presentes na obra de Almada Negreiros.

O cinema em Madrid e em Lisboa – divergências na estética visual e organológica da obra de Almada

Quando analisamos a quase contemporânea obra cinéfila de Almada Negreiros em Madrid e em Lisboa, verificamos de imediato substanciais diferenças na sofisticação estética e riqueza organológica. A obra de Madrid é muito mais erudita, os temas revelam um bom conhecimento do cinema, a variedade de elementos iconográficos é muito grande, existe bastante rigor na organologia, etc. Trata-se, assim, de obras de alguém que, para além de grande artista, está bem familiarizado com a linguagem cinematográfica e organológica, ao mesmo tempo que utiliza uma linguagem estética que provoca imediata adesão de um público mais sofisticado, como o que inicialmente aderiu ao cinema sonoro. Como detalhámos atrás, os instrumentos são representados por alguém que conhece a matéria, que é sensível aos detalhes e que é rigoroso na sua representação.

Lembremos que, ainda nos anos 30, o cinema sonoro era visto com algumas reticências, quer por realizadores, quer pela crítica, quer ainda pelo público, os primeiros com receio que a atenção aos diálogos distraísse os espectadores dos detalhes da estética cinematográfica, os outros por alguma rejeição perante as ainda insuficiências técnicas (ruídos, sincronismo imperfeito) e pouca adesão a algumas vozes de actores anteriormente conhecidos e para os quais antecipavam vozes diferentes.

Assim, quando o Cinema San Carlos estreou o sistema sonoro, os painéis e os suportes promocionais buscavam atrair aqueles mais sensíveis e conhecedores das temáticas e iconografia, quer cinematográfica, quer musical. Pelo contrário, a intervenção de Almada no cinema português consistiu numa estética muito popular, recorrendo essencialmente à figura dos artistas que eram sobejamente conhecidos do público e a instrumentos musicais (no caso guitarras portuguesas), facilmente identificáveis por toda as pessoas. No entanto, mesmo com esta simplicidade, Almada revela bom conhecimento e rigor organológico, pois, pelo formato da caixa e posicionamento do cravelhame, mostra tratar-se de uma guitarra. Pelo contexto da cena representa uma guitarra portuguesa, e pelo facto de ter uma voluta é uma guitarra de Lisboa. O número de cordas é estilizado, pois a aparência do instrumento é elucidativa. Verifica-se um elemento dissonante, que é a caixa de ressonância ter um orifício, numa posição pouco comum nestes instrumentos.

Mesmo no caso do cartaz da Beatriz Costa, Almada utilizou iconografia que remete imediatamente para um dos temas musicais que rapidamente é trauteado pela maioria das pessoas, servindo desta forma para reforçar o interesse por ver o filme por aqueles que ainda não o tinham feito.

É evidente que mesmo que queiramos reconhecer a eficácia da mensagem transmitida por Almada nos cartazes de Lisboa, temos de concordar que há uma diferença abissal ao nível da linguagem utilizada entre Madrid e Lisboa. Em Madrid temos um Almada intelectual, sofisticado, conhecedor de temas inovadores e, por vezes, transgressores, como o Jazz, o Cabaret, os Bares, etc. Em Lisboa, temos um Almada do fado, das costureirinhas, dos concursos de bairro, das tricas, das comédias de engano familiares, dos alunos cábulas que simulavam ser “doutores”, etc.

No entanto, quer gostemos, quer não, era a realidade que separava as duas capitais e o cinema existente em cada uma delas. Perante uma Madrid sofisticada, apresentava-se uma Lisboa popular, de cultura incipiente, com uma população maioritariamente iletrada, que pouco conhecia para além do fado, que começava a ir ao cinema, privilegiando as comédias e as canções populares.

O cinema em Madrid e em Lisboa – contribuições para uma resposta sobre as diferenças na obra de Almada

“O cinema está para a Arte como a multidão para o indivíduo. Por isso hoje, quem não tenha verdadeiramente paixão pelo cinema não poderá nunca vir a ser entendedor de arte” (Sousa, 1983, p. 17). Por esta afirmação pode-se avaliar a forma como Almada Negreiros valorizava a sétima arte. Por isso, quer recorrendo a linguagem sofisticada e diversificada do ponto de vista temático, iconográfico e organológico, quer recorrendo a elementos simples, populares, facilmente identificáveis pelo grande público, o respeito e paixão de Almada pelo cinema era sempre grande.

Então, por que razão utilizar estéticas tão diferentes entre Madrid e Lisboa?

Embora me pareça que algumas das respostas possíveis estão implícitas na secção anterior, procuremos agora sistematizá-las um pouco melhor.

Em Madrid, Almada convivía com um meio muito sofisticado e evoluído de artistas e intelectuais. Nas Tertúlias que frequentava, os temas em debate suscitavam sempre a inteligência e a erudição do nosso artista. Ao produzir obra, mesmo simples painéis para a inauguração de um cinema, não se podia arriscar a fazer trabalhos que o desmerecessem aos olhos dos seus pares. Assim, Almada Negreiros procurou revelar a máxima erudição, quer a nível do cinema, quer a nível organológico.

Pelo rigor que utiliza na representação dos instrumentos, mesmo quando os apresenta de forma estilizada, pretende demonstrar conhecimentos profundos sobre a matéria iconográfica e organológica.

Provavelmente a encomenda também o conduziu para isso, quer dando-lhe total liberdade artística (desconhecemos se existem fontes com registo das especificações de encomenda), quer definindo linhas de orientação que apontavam para o tipo dos trabalhos por ele produzidos, dada a provável erudição do dono do cinema, que, pela iniciativa inovadora de instalação do sistema sonoro, revelava estar na linha de partida europeia para este tipo de iniciativas.

Lembremo-nos que o primeiro filme sonoro, o americano *The Jazz Singer*, data de 1927, só tendo este sistema chegado à Europa nos últimos anos daquela década. Sabendo-se que o sistema de som do Cinema San Carlos data de 1930, constatamos a precocidade e pioneirismo da iniciativa.

Já no caso português, a estética que caracteriza a obra de Almada para os cartazes do filme *Canção de Lisboa* é simples, popular, pouco erudita, provavelmente seguindo as especificações de encomenda de Cottinelli Telmo, que pretendia transmitir uma mensagem simples e de abrangente compreensão do grande público, pouco familiarizado com organologia complexa, para quem essa linguagem pouco ultrapassava a simples guitarra portuguesa.

Muito menos se pretendia desfocar a atenção do público para mensagens eruditas e pouco compreensíveis sobre a linguagem cinematográfica, privilegiando-se a iconografia dos artistas populares e não dos temas cinematográficos, pouco familiares a um público ainda mal conhecedor da inovadora arte do cinema.

No entanto, quer em Madrid, quer em Lisboa, as intenções e estratégia comunicativa de Almada Negreiros, e possivelmente dos encomendantes das obras, foram plenamente atingidas. Em Madrid, para a decoração de um cinema que inaugurava um inovador sistema sonoro, Almada produziu obra erudita, sofisticada, fazendo apelo aos conhecimentos de críticos e público já conhecedores do cinema e das temáticas mais importantes. Para eles, Jazz, Dancing, Cabaret, Policial, Animação, etc. eram matérias familiares e o seu carácter por vezes transgressor não provocava qualquer rejeição.

Em Lisboa, onde o objectivo era divulgar um filme popular, sublinhar o orgulho de estarmos pela primeira vez perante um produto nacional, apelar ao interesse e adesão de grande parte da população para um produto (um filme), realidade mal conhecida, ainda por cima sob a forma sonora em língua portuguesa, Almada recorreu a elementos iconográficos bem percebidos por todos, antecipando até de forma inteligente e subtil alguns aspectos que os espectadores poderiam apreciar quando fossem ao cinema ver o filme.

Conclusão

Graças à sua qualidade multidisciplinar e polifacetada, Almada foi sem dúvida nenhuma um dos mais geniais artistas portugueses do século XX. Personalidade egocêntrica e narcisista, produziu uma espantosa galeria de cerca de 30 auto-retratos recorrendo às mais diversas técnicas (desenho a lápis, pintura a óleo e até a uma rebuscada estrutura em arame) em que, tal como diz Raquel Henriques da Silva,

o corpo é desconstruído em facetamentos oblíquos e assumindo o rosto como máscara crioula que era, reinventando-se como Arlequim que sabia ser também, em pose clássica, máscara descaída na mão, envolto no traje branco do suporte, docemente escurecido à volta, ou perfil anguloso em que os triângulos e os círculos apropriam a estética cubista, mas são já mote pitagórico de uma procura da essência mágica do Mundo, sugerindo as especulações do painel gravado para a Fundação Calouste Gulbenkian, realizado em 1968 (Henriques da Silva, 1995, p. 380).

Arrogante, amante de provocar o escândalo, excessivo, etc., a tudo se entregando com o máximo entusiasmo, não adoptava, no dizer de quem com ele conviveu, qualquer atitude de arrogância perante os outros. Pelo contrário, eram um habitual estabelecedor de “pontes” entre os amigos quando estes se zangavam uns com os outros.

Assim, representando o cinema para ele, um tema de grande paixão, é indubitável que o tratou, quer em Madrid, quer em Lisboa, com a mesma dedicação, empenho e arte de que era capaz, pelo que não é aceitável denegrir-se a sua obra em Lisboa, tratando-a como um produto menor em relação à de Madrid, só porque num caso, o de Madrid, Almada foi sofisticado e erudito do ponto de vista de linguagem estética, iconográfica e organológica, e no outro, o de Lisboa, Almada foi popular, recorrendo a linguagem simples, directa e pouco rebuscada.

Temos de avaliar um caso e o outro pelos objectivos que queria o artista e, eventualmente, os responsáveis pela encomenda pretendiam alcançar. Analisando por esta perspectiva temos de concordar que, tanto num caso como no outro, a mensagem transmitida foi altamente eficaz.

Os painéis de Madrid na altura da inauguração do cinema *San Carlos* foram um sucesso e perduraram até à destruição do cinema. Ainda hoje os que subsistiram e foram recuperados são vistos com muito agrado e admiração nas colecções que os albergam. Os cartazes do filme de Lisboa continuam no imaginário de todos os portugueses que, ao verem-nos, recordam logo cenas e canções daquele filme tão importante da história do cinema português.

Referências bibliográficas

- Barreira, C. (1981). *Nacionalismo e Modernism*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Costa, J. B. da (1991). *Histórias do cinema*. [Lisboa]: Comissariado para a Europália/ Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Décaudin, M. (1970). Deux Aspects du mythe orphique au XXe siècle: Apollinaire, Cocteau, *Cahiers de l' Association Internationale des Études Françaises*, 22 (1), 215-227.
- Espina, Antonio (1970). Almada Negreiros (1927), *Colóquio*, 60, 6-11.
- Ferro, António (1929). Alguns Precursores, *Notícias Ilustrado*, num. 37, 24 de fevereiro, 13.
- _____ (1987). O maior pecado da arte de Almeida Garret, em *Obras de António Ferro*, vol. 1, Lisboa: Editorial Verbo.
- França, J.A. (1986). *Amadeo & Almada*, Lisboa: Bertrand.
- _____ (2009). *A Arte em Portugal no Século XX, 1911-1961*, Lisboa: Livros Horizonte.
- Gonçalves, R. M. (1986). *História da Arte em Portugal: Pioneiros da Modernidade*, vol. 12, Lisboa: Publicações Alfa.

- Henriques da Silva, R. (1995). Sinais de ruptura: “livres” e humoristas”, em Paulo Pereira (coord.), *História da Arte Portuguesa*, vol. 9, Lisboa: Círculo dos Leitores.
- Negreiros, A. (1999). *Obras completas*, Lisboa: Imprensa Nacional.
- _____ (1935). *Vistas do SW*, Lisboa: Ed. de Autor.
- _____ (1917). *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, Lisboa: Ed. Autor.
- _____ (1915). *Manifesto Anti-Dantas e Por Extenso*, Lisboa: Ed. Autor.
- Pinharanda, J. (2009). O Modernismo I: Expressão, Estilização, Disciplina, em AAVV, D. Rodrigues (coord.), *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*, vol. 18, Vila Nova de Gaia: Fubu Editores.
- Pinto dos Santos, M. (2015). Almada Negreiros confronta António Ferro: um documento inédito, *Colóquio Letras*, separata, núm. 190.
- _____ et al. (2017). José de Almada Negreiros: uma maneira de ser moderno, Lisboa: FCG.
- Pronay, N. e D. W. Spring (2003). *Propaganda, Politics and Film, 1918-1945*, Londres: MacMillan.
- Ribeiro, M. Félix (1983). *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português, 1896-1949*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Silva Ribeiro, C. P. (2011). O heróico cinema português: 1930-1950, *História Revista da Faculdade de Letras*, Série IV, vol. 1, 209-220. Recuperado el 21 de septiembre de 2019, de <https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/3112/2835>
- Sousa, E. (1983). *Recomeçar, Almada em Madrid*, Coleção Arte e Artistas, Lisboa: INCM.
- Vieira, J. (2001). Almada Negreiros, coleção “Fotobiografias Século XX”, Lisboa: Círculo dos Leitores.
- Vieira, P. (2011). *Cinema no Estado Novo: A encenação do regime*, Lisboa: Colibri.

Manuel Mendes Madeira é licenciado e mestre em engenharia de Redes de Computadores. Lecionou mais de 20 anos no Instituto Superior Técnico como Professor Convidado. Tem o grau de Advanced MBA pela Universidade de Harvard e uma pós-graduação em Redes de Computadores como bolseiro da CBI (Confederação da Indústria Britânica). Participou em inúmeras conferências nacionais e internacionais e publicou inúmeros artigos científicos. Como actividade não académica, desempenhou lugares de Administração de Empresas, nomeadamente como Vice-Presidente da Marconi Telecomunicações. Está a terminar a frequência da licenciatura em História da Arte e a frequentar a licenciatura em Ciências Musicais. Colabora com o NIM - Núcleo de Iconografia Musical do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da Universidade NOVA de Lisboa.

mmendesmadeira@gmail.com